

Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore

Reihe B: Tagungsberichte und Materialien



Leander Petzoldt / Ingo Schneider
Petra Streng (Hrsg.)

Bild und Text

Internationale Konferenz des Komitees für
ethnologische Bildforschung in der
Société internationale pour Ethnologie et
Folklore (SIEF)
2. – 6. Oktober 1990 in Innsbruck

5

Národopisný ústav SAV und Slovak Academic Press
Bratislava 1993

TITELKUPFER ASKETISCHER WERKE
EINES UNGARISCHEN JESUITENAUTORS
AUS DEM 17. JAHRHUNDERT

Die Titelblatt-Illustrationen der gedruckten Bücher bieten für die Untersuchung der Beziehungen von Bild und Text vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine gute Möglichkeit. Diese Darstellungen hängen nicht nur mit dem Titel wie mit dem Inhalt der verschiedenen Publikationstypen zusammen, sondern spielen im Zusammenhang mit dem Autor, dem Werk, dem Verlag und dem Leser auch eine wichtige Rolle. Sie erleichtern die Interpretation der unbeschrifteten und unkommentierten Werke der hohen Bildkunst, weisen auf die Rolle der Druckgraphik in der Vermittlung der Ikonographie und Formsprache der hohen Kunst für die breiteren Schichten hin und zeigen zugleich eine Möglichkeit des alltäglichen, praktischen Gebrauchs von Wort und Bild.¹

Die Rolle der Titelkupfer in den barocken Büchergattungen hat man z. B. bei den naturkundlichen² und reichspublizistischen³ Werken, sowie bei den Fabel-⁴ und Predigtsammlungen⁵ selbständig untersucht. Eine gemeinsame Folgerung dieser Untersuchungen zeigt, daß die Titelkupfer in Wort und Bild verschiedene Formen der Sprache sind, um allgemein gültig gehaltene Kenntnisse in allgemein verständlicher Weise darzustellen. Die wichtigste Funktion der unterschiedlichen Darstellungsform von Wort und Bild besteht in der Überzeugung, deren Mittel von der Belehrung durch die Unterhaltung bis zur seelischen Rührung reichen.⁶

Die als graphische Konkretisierung des Titels bzw. des Werkinhaltes aufgefaßten Titelkupfer sind dichte semantische Komplexe aus sprachlichen und graphischen Zeichen und aus Bezügen auf das Werk, seinen Autor und die früheren Beispiele der Gattung.⁷ Auf dem barocken Titelkupfer, das eine möglichst umfassende Ganzheit repräsentiert, übernehmen graphische und verbale Bildlichkeit prinzipiell gleichartige Aussagefunktionen, tatsächlich können wir aber unterschiedliche Möglichkeiten der Text-Bild Relation beobachten. Wird z. B. gleiches auf verschiedene Weise im Bild wiederholt, so kann das Bild den Titel vervollständigen, ja manchmal auch den Texttitel überflüssig machen.⁸ Die Titelkupfer gehören zusammen mit Texttitel, Vorrede, Dedikationsteilen, Motti, Inhaltsverzeichnis und Registern zu den "Rahmentexten", die der Vermittlung zwischen Autor, Werk und Verleger einerseits und dem ins Auge gefaßten und dem tatsächlichen Leser andererseits dienen. Weitere allgemeine Funktionen des barocken Titelkupfers sind a) Information und Fixierung im Gedächtnis vor der Lektüre (direkte oder indirekte Ankündigung, graphische Umschreibung und Zusammenfassung des Buchinhaltes und seiner Haupttendenzen), b) Werbung, Überzeugen und

Legitimation (Verführung, offen oder kryptisch vorgenommene Konditionierung des Lesers für eine angemessene Haltung gegenüber dem Werkinhalt), c) Selbstdarstellung, würdige Präsentation des Autors und/oder des Werkes sowie Andeutung des Anspruchshorizonts gegenüber dem Leser, d) den Erwartungen des potentiellen Lesers entgegenkommen, e) Schutz des Werkes gegenüber eventuellen Angriffen (sog. "Amulett"-Funktion).⁹

Die bisherigen, vor allem literatur- und kultursoziologischen Untersuchungen der Titelkupfer waren auf je eine Büchergattung bzw. auf anschauliche Beispiele der Darstellungen begrenzt. Die Titelkupfer der Werke eines einzelnen Autors wurden noch nicht analysiert. Dieser Versuch ist neben seiner methodologischen Neuheit auch dadurch gerechtfertigt, daß einerseits die Werke des ausgewählten Autors im wesentlichen eine thematische Einheit bilden, die schon in sich den Zusammenhang des Materials sichert. Andererseits ermöglichen die zeitlichen und räumlichen Grenzen, die durch das Erscheinen der Titelkupfer gesetzt werden, die Verfolgung der Text-Bild Relation in einem größeren Raum und in einer längeren Zeit.

Der gewählte Schriftsteller, Johannes Nádasí (1614 - 1679), ist einer der produktivsten und meistgelesenen Jesuitenautoren des 17. Jahrhunderts im ganzen Europa.¹⁰ Den größeren Teil des Schaffens seines Lebens hat er in verschiedenen Ordensfunktionen in Rom, die letzten zehn Jahre in Wien verbracht. Neben einigen ordensgeschichtlichen Arbeiten schrieb er etwa fünfzig verschiedene asketische Werke. Diese sind in mehreren Varianten, teilweise mit ähnlichem Inhalt und Aufbau, in zahlreichen Auflagen, manchmal anonym, vor allem bei den verschiedenen europäischen Marienkongregationen erschienen.¹¹ Die bis auf wenige Ausnahmen ursprünglich im Latein verfaßten Werke wurden mit der Zeit in zahlreichen Nationalsprachen übersetzt, einige von ihnen hat man auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts neu herausgegeben. Im Zentrum der Bücher steht die Entwicklung zur moralischen und seelischen Vollkommenheit, dessen wichtigste Mittel die komprimierte Betrachtungsmethodik und die verschiedenen Textgattungen (Gebet, Betrachtung, Heiligenleben, Mirakel, Erzählung, Geschichte usw.) im Rahmen der Andachtsübungen sind. Ein bedeutender Teil der Werke ist nach dem Kalenderprinzip strukturiert, das den praktischen Gebrauch wesentlich erleichtert. Während Innenillustrationen in den Werken Nádasís fast ganz fehlen, schmückt einen bedeutenden Teil der Auflagen Titelkupfer. Diese ermöglichen eine Untersuchung mit exemplarischem Charakter zum Beziehungsgefüge zwischen Text und Bild und zu seiner funktionalen Bestimmung. Aus den Grenzen der Untersuchung folgt, daß die Folgerungen nur auf eine bestimmte Periode der Geschichte einer einzigen Literaturgattung gültig sind. Trotz dieser Begrenzung sind auch einige allgemeine und übertragbare Ergebnisse für Fragen der Leserforschung, der Kanäle der barockzeitlichen Wissensvermittlung sowie des Bezugssystems von Text und Bild zu erwarten.

Historische Zusammenhänge

Die etwa fünfzig verschiedenen Arbeiten von Johannes Nádasí sind in der Periode zwischen 1637 und 1894 in etwa 270 verschiedenen Auflagen er-

schienen. Wir kennen ungefähr von 160 Auflagen mindestens ein Exemplar nach Autopsie.¹² Bei den so bekannten Auflagen haben wir in 39 Druckwerken Titelpuffer gefunden. Diese Zahl deckt ca. ein Viertel der uns bekannten Auflagen, bzw. ein Drittel der sog. Grundwerke, die nicht immer scharf auseinandergehalten werden können. Daraus ergibt sich, daß die Titelpuffer keine unerlässlichen Bestandteile der azetischen Werke von Nádasi waren. Andererseits muß man auch daran denken, daß die Titelblatt-Illustrationen den am meisten häufigen Teil der Publikationen bilden: Die meisten Stiche sind nur in einem einzigen Exemplar bekannt, und in zahlreichen Publikationen kann man nur den Ort des ehemaligen Titelpuffers finden. Auf die Zufälligkeit der Erhaltung der Bilder wird auch dadurch hingewiesen, daß die 39 mit einer Darstellung versehenen Publikationen in zwanzig verschiedenen Sammlungen von fünf europäischen Ländern aufbewahrt werden. Durch die Prüfung weiterer Auflagen ist die Auffindung neuer Titelpuffer zu hoffen.

Die 39 bebilderten Publikationen decken 16 verschiedene Grundwerke in 36 Auflagen mit insgesamt 40 Titelpuffern.¹³ Die Zahl der Darstellungen in den verschiedenen Auflagen je eines Werkes steht im allgemeinen zu der Zahl der Gesamtauflage der Grundwerke in gleichem Verhältnis. Die Zahl der Titelpuffer eines Werkes zeigt annähernd die Verbreitung des gegebenen Werkes. Die Mehrheit der mit einem Stich versehenen Werke wurde in Latein (32), der kleinere Teil in deutscher (5), tschechischer (1) und ungarischer (1) Sprache herausgegeben. Die Sprache der Bildinschriften ist bis auf wenige Ausnahmen mit der Sprache der Publikationen identisch.¹⁴

Den Ausdruck "Titelpuffer" haben wir ziemlich breit, als Sammelbegriff aufgefaßt, in dem die inhaltlichen, technischen und funktionalen Charakteristika eng miteinander verbunden sind. Neben den Schmucktitelblättern haben wir all jene Darstellungen in die Untersuchung einbezogen, die auf dem Titelblatt oder nach dem Titelblatt, aber noch vor dem Werk (auf der Rückseite des Titelblattes, vor dem ersten nummerierten Blatt) angebracht wurden. Nicht einbezogen wurden die Illustrationen in dem Werk selbst oder am Ende des Werkes,¹⁵ die typographischen Ausschmückungen, die Verlagssignets sowie jene Graphiken, die die ehemaligen Besitzer anstelle des fehlenden Titelpuffers mit Hand gezeichnet haben.¹⁶ Als Schmucktitelblatt nennen wir jene graphische Darstellung am Anfang des Werkes, vor, nach oder statt dem Texttitel, auf der wenigstens ein Element des Texttitelblattes (meistens der gekürzte Titel) vorhanden ist. Auf dem illustrierten Frontispiz wird dagegen kein einziges Element des Texttitels wiederholt, und es wird auf der geraden oder ungeraden Seite vor dem Titelblatt angebracht.

Von den 40 Titelpuffern haben wir 20 zu den Schmucktitelblättern, 12 zu den Frontispizen gezählt. Zwischen den beiden Haupttypen findet man mehrere Übergangsformen. Je drei Darstellungen sind auf dem Texttitelblatt (Titelvignette) bzw. vor der ersten nummerierten Seite zu finden, zwei Bilder wurden auf die Rückseite des Titelblattes gedruckt. Das Format der Illustrationen ist meistens mit dem Format der Publikationen identisch: Die Mehrheit (34) weist ein Oktavformat auf. Das sporadische Auftreten der Vignetten auf

dem Titelblatt bzw. in seiner Nähe weist einerseits auf das stufenweise Zurücktreten der Verwendung im 16. Jahrhundert und am Anfang des 17. Jahrhunderts hin, zu einer Zeit als auf dem Titelblatt der Text vorherrschte.¹⁷ Andererseits zeigt es die allgemeine Praxis der Druckereien, die dieselbe Darstellung oft in verschiedenen Kontexten verwendet haben.

Der größere Teil der Titelpuffer stellt eine selbständige Komposition dar (29). Der kleinere Teil wurde durch Neustich (6) oder Nachstich (2) eines früheren Stiches bzw. durch die wiederholte Verwendung einer früheren Platte (3) hergestellt. Sechs selbständige Kompositionen schmückten die verschiedenen Auflagen des selben Werkes.¹⁸ In den verschiedenen Auflagen desselben Werkes finden wir insgesamt drei,¹⁹ in je zwei Auflagen von drei Werken finden wir je zwei unterschiedliche Kompositionen.²⁰ In je zwei Exemplaren der selben Auflage von zwei Werken sind zwei unterschiedliche Stiche zu finden,²¹ in einem Werk kommen zwei unterschiedliche Kompositionen vor.²² Acht unterschiedliche Titelpuffer wurden in acht verschiedenen Werken angebracht.²³ Daraus ergibt sich, daß man nur einen Teil der Titelpuffer für die gegebene Publikation hergestellt hat. Ein anderer Teil wurde aus einem anderen Zusammenhang übernommen. Die Darstellungen der dritten Gruppe sind wiederverwendete Bilder aus den früheren Auflagen der Werke von Nádasi. Das zeigt zugleich die große Variabilität der Titelpuffer: Im selben Kontext können mehrere unterschiedliche Kompositionen vorkommen, und man findet die selbe oder eine ähnliche Komposition in verschiedenen Kontexten. Während die Schmucktitelblätter ohne Ausnahme für bestimmte Werke bzw. Publikationen hergestellt wurden, beweist der größere Teil der Frontispize zusammen mit den Titelvignetten und den Stichen nach dem Titelblatt die sekundäre Verwendung der Darstellungen.

Aus der Interpretation des Ausdruckes "Titelpuffer" als Sammelbegriff ergibt sich, daß neben den Kupferstichen, die die überwiegende Mehrheit des Bildmaterials ausmachen (36), auch einige Holzschnitte vorkommen (4).²⁴ Holzschnitte findet man ausschließlich in der Gruppe der sog. sekundären Titelblatt-Illustrationen, unter den Titelvignetten und den Darstellungen nach dem Titelblatt. In zwei verschiedenen Exemplaren der selben Auflage eines Werkes findet man zwei Titelvignetten, die in unterschiedlicher Technik hergestellt wurden.²⁵

Die Publikationen mit Titelpuffer sind in der Periode zwischen 1657 und 1759 erschienen. Die ersten Werke von Nádasi wurden also ohne Titelpuffer herausgegeben, und von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an fehlt wieder die Titelblatt-Illustration. Das Erscheinen der Titelpuffer in den Werken fällt annähernd mit dem Bekanntwerden der schriftstellerischen Tätigkeit von Nádasi zusammen. Ihr Verschwinden markiert den Rückgang in der Zahl der Auflagen und zugleich das Ende dieser graphischen Gattung in der Barockzeit. Der Tod von Nádasi bringt keine wesentliche Unterbrechung in der Illustrierung seiner Werke. Während aber in seinem Leben kein einziges Titelpuffer zweimal verwendet wurde, wird nach seinem Tode die Komposi-

tion eines Teils der Blätter wiederholt und die selbe Platte mehrmals verwendet. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts folgt eine längere Pause in der Bebilderung der Titelblätter, von 1725 an erscheinen dann die neuen und die sich wiederholenden Titelkupfer wieder. Diese Veränderung in der Zahl der Titelkupfer steht im Gegensatz z. B. zur Verwendung von Illustrationen in naturkundlichen Publikationen. Bei noch lebenden Autoren wird das schmucklose Titelblatt bevorzugt, Titelkupfer erscheinen nur nach dem Tode, etwa parallel zum Einreihen der Autoren zu den Klassikern.²⁶ Andererseits steht die zeitliche Veränderung der Illustrationsanzahl mit der Zahl der bekannten Auflagen aller Werke von Nádasí in engem Zusammenhang: Die Zahl der Titelkupfer verändert sich im wesentlichen parallel zu der Zahl sämtlicher bekannter Auflagen und hängt davon ab.

Die meisten illustrierten Publikationen wurden in Wien herausgegeben (13). In Köln sind sieben, in Graz und München je drei, in Rom, Prag, Antwerpen, Dillingen und Nagyszombat (Tyrnau) je zwei, in Thorn (Torun), Augsburg und mit dem Druckort Augsburg-Dillingen je ein Werk mit Titelkupfer erschienen. Diese Städte zeigen einerseits die wichtigeren Druckorte der Werke von Nádasí, andererseits weist die Identität des Wohnortes des Autors mit dem Druckort in einigen Fällen auf die mögliche Mitwirkung des Autors bei der Aufmachung der Bücher hin.²⁷ Die zeitliche Verteilung der Druckorte der illustrierten Publikationen hängt zum Teil mit der Aufnahmebereitschaft der örtlichen Druckereien in der bestimmten Zeit gegenüber Titelkupfern zusammen. Andererseits finden wir auf drei verschiedenen Stichen einen unmittelbaren Hinweis auf die Kongregation, die das Buch publiziert.²⁸ Die Inschrift eines weiteren Stiches weist auf den Mäzen der Publikation hin.²⁹ In diesen Fällen ist die Initiative bzw. unterstützende Rolle der Kongregation und des Mäzens im Zustandekommen der Stiche vorzusetzen.

Auf den Stecher finden wir insgesamt bei 13 Titelkupfern einen Hinweis. Auf einem Holzschnitt ist das Monogramm L. C., auf zwei Kupferstichen die Monogramme M. W. bzw. I. D. T. P. zu lesen. Der letztere Stecher wirkte in Nagyszombat. Von den namentlich bekannten Stechern arbeiteten die meisten in Augsburg: der Name von Melchior Haffner, Leonhard Heckenauer, Johann Georg Waldreich, Andreas Matthäus Wolfgang und Philipp Kilian kommt auf je einem Blatt vor. Zu dem Stich Kilians hat der in Prag wirkende Karl Scretta die graphische Vorlage geliefert. Von den Wiener Stechern finden wir die Namen von Johann Martin Lerch, Johann Christoph Winkler und Tobias Sadeler je einmal, das Blatt des letzteren Meisters wurde nach seinem Tod sekundär verwendet. Je ein Titelkupfer verfertigte für die Werke von Nádasí der Grazer Johann Kaspar Mannasser sowie ein Stecher mit dem Namen G. Wäz, der an einem unbekanntem Ort wirkte.

Bei diesen Stechern nimmt in ihrem Lebenswerk die religiöse Thematik und die Herstellung der illustrierten Titelblätter einen wichtigen Platz ein. Die graphischen Kataloge erwähnen bei keinem Stecher die hier bearbeitete Darstellung.³⁰ Die Erschließung der Titelkupfer der Andachtsliteratur würde also

das Oeuvre der auf diesem Gebiet tätigen Stecher wesentlich erweitern. Bei einigen Titelkupfern ist der Wirkungsort des Stechers mit dem Druckort der Publikation identisch. Hier ist die initiative Rolle des Verlages bei der Bestellung der Illustrationen wahrscheinlich.

Text-Bild Verhältnis der Titelkupfer und der Werke

Für das Verhältnis der Titelkupfer und der Werke ist im allgemeinen die gegenseitige Wechselbeziehung von Bild und Text sowie die Bestrebung charakteristisch, den Werkinhalt auf dem Bild zu wiederholen, zu ergänzen oder abzurunden. Aufgrund des Text-Bild Verhältnisses kann man die Titelkupfer in zwei große Gruppen aufteilen. Die Darstellungen der ersten Gruppe sind unabhängig vom Text und aus sich heraus deutbar, während die Bilder der zweiten Gruppe ohne Kenntnis des Textes schwer interpretierbar sind oder unverständlich bleiben.³¹ Die Untersuchung der Beziehungen zwischen Inhalt bzw. Struktur der Werke von Nádasí und den Formen und Funktionen der Titelkupfer ermöglicht eine weitgehend differenziertere Typologisierung.

1. Die erste Möglichkeit der Text-Bild Relation verbindet den Inhalt und die Struktur des Bildes mit dem Inhalt, der Struktur und dem Titel des Werkes in gleicher Weise so eng, daß ohne sie das Bild nur schwer oder gar nicht interpretierbar bleibt. Ein gutes Beispiel dafür ist jenes Schmucktitelblatt, das eines der Sammelwerke von Nádasí, das "Annus hebdomadarum caelestium" (1663) schmückt. Im Buch findet man acht verschiedene, auch selbständig publizierte Werke. Die Komposition stellt das Thema der sieben Planeten als Tagesgötter allegorisch dar. Die im 16. und 17. Jahrhundert besonders beliebten Allegorien der sieben Planeten,³² die auf einem Wolkenkranz in Kreisform angeordnet sind, werden durch das bekannte Motiv des Schlangenhalses miteinander verbunden.³³ Dadurch wird die Darstellung zur Allegorie der Zeit, der Ewigkeit und der Wochentage erweitert.³⁴ Die antiken Götter, die die Planeten personifizieren, halten in der rechten Hand ihr übliches Attribut, in der linken einen Schild. Auf den Schildern ist je ein christliches Symbol abgebildet, die auf die traditionelle Heiligung der Wochentage als Grundlage des Kirchenjahres hinweisen. Die Symbole deuten auf das zentrale Thema der einzelnen Werke von Nádasí in der Publikation hin. Dieses Thema wird in jedem Werk durch eine Reihe von Kurzgeschichten beleuchtet, die auf alle Tage des Jahres verteilt sind. Die spätlateinische Reihenfolge der Planeten, anders als in der klassischen Antike,³⁵ ist ergänzt mit den entsprechenden Wochentagen, den christlichen Symbolen und dem Kurztitel der den Wochentagen zugeordneten Werke: 1. Sonne, dies Solis, Dreifaltigkeit, dies Diminicus: Annus SSS. Trinitatis 2. Mond, dies Lunae, Totenkopf, feria II: Annus morientium et mortuorum 3. Mars, dies Martis, Schutzengel, feria III: Annus angelicus 4. Merkur, dies Mercurii, Anbetung des Jesuskindes, feria IV: Annus pueri Dei Jesus 5. Jupiter, dies Jovis, Altarsakrament, feria V: Annus eucharisticus 6. Venus, dies Veneris, Kruzifix, feria VI: Annus crucifixi 7. Saturnus,

dies Saturni, Maria mit Jesuskind, Sabbatum: Annus Marianus. Auf das letzte, achte Werk der Zusammenstellung (Annus aeternitatis) weist das Motiv des Schlangenringes hin. Die Zuordnung der christlichen Symbole zu den durch die Planeten symbolisierten Wochentage erfolgt durch eine bewußte Konstruierung: In der christlichen Tradition, so z. B. im Gebrauch der barockzeitlichen Kongregationen, ist der Sonntag der Dreifaltigkeit, der Montag den Toten und Sterbenden, der Dienstag den Engeln, der Donnerstag dem Altarsakrament, der Freitag dem leidendem Christus, der Samstag Maria geweiht. In der Komposition wird eine allegorische, eine typologische, eine biblische und eine mythologische Deutung der aus verschiedenen historischen Schichten geschöpften Motive zusammengebaut. Die inhaltlichen und strukturellen Elemente des Blattes entsprechen genau dem Inhalt, dem Titel und der Struktur der Publikation.

Das ikonographische Programm des Blattes stammt aller Wahrscheinlichkeit nach vom Autor selbst. Am Anfang des ersten Werkes im Buch führt Nádasi die allegorische Verbindung der Planeten, der Wochentage und der auf den einzelnen Werken hinweisenden Symbole detailliert aus und zitiert dazu verschiedene Autoritäten.³⁶ Das Vorwort des Druckers an den Leser weist auf das "Emblem" des Schlangenringes hin, der das letzte, achte Werk symbolisiert und zugleich die Tage der Woche miteinander verbindet, "wie auch die Tage unseres Lebens im Kreislauf der Ewigkeit vergehen".³⁷

Die enge Verknüpfung des Inhaltes bzw. der Struktur von Text und Bild können wir auf dem Schmucktitelblatt des "Calendarium novum ad bene moriendum" (1693) beobachten, das bisher nur in sekundärer Verwendung (1682) bekannt ist. Dieses Blatt weist eine wesentlich bescheidenere Qualität und eine einfachere Komposition auf als die vorige Darstellung. In der Bildmitte liegt im ovalen Rahmen ein Sterbender im Bett, über ihm ist ein Kruzifix, rundherum sind die Zeichen des Zodiakus zu sehen. Im Zentrum des Werkes mit Kalenderstruktur steht der Gedanke der Vorbereitung auf den guten Tod. Das zentrale Motiv des Bildes weist auf den Inhalt des Buches, der Zodiakus auf den Aufbau, und dadurch indirekt auf den Gebrauch des Werkes hin.

Ein weiteres Beispiel für diesen Typus ist das mehrmals neu gestochene (1667, 1681, 1685, 1687, 1696, 1725, 1730) bzw. sekundär verwendete (1685 - 1700, 1687 - 1700) Schmucktitelblatt des am meisten aufgelegten Werkes von Nádasi unter dem Titel "Annus caelestis". Das vierteilige, nach Monaten gegliederte Werk beinhaltet für jeden Tag des Jahres im Rahmen eines Bittgebetes je eine Meditation über die Heiligen oder die Feste des Tages, woran je eine wunderbare Geschichte im Zusammenhang mit Maria angeschlossen wird. Auf dem Blatt sieht man die aus brennenden Herzen erbaute Himmlische Stadt Jerusalem, darüber die Dreifaltigkeit. In der Mitte der Stadt steht eine Pyramide aus Herzen. Vor den Toren liegt ein geöffnetes Buch, darunter ein Zitat aus dem Kommentar zum 65 (64). Psalm des Hl. Augustinus bzw. aus der Sentenz 222 (221) des Hl. Prosperus Aquitanus über die von der göttlichen Liebe erbaute Stadt Jerusalem: Hierusalem civitatem facit amor Dei bzw. Von

der göttlichen Lieb wirdt erbaut die H. Statt. Hierusalem. Das Himmlische Jerusalem ist ein beliebtes Thema der barocken Ikonographie: zusammen mit dem Motiv Jesus als guter Hirt erscheint es z. B. auf einem Kupferstich von Hans Bol,³⁸ der zu einer Darstellung von Johannes Sadeler mit demselben Thema als unmittelbare Vorlage diente.³⁹ Die Spezialität des Schmucktitelblattes im Werk Nádasis ist das aus brennenden Herzen erbaute Himmlische Jerusalem. Das Motiv wird durch den Autor in seiner Dedikation an Jesus, Maria und allen Bewohnern des Himmels aus dem Jahre 1666 interpretiert. Die Dedikation erläutert die Verbindung zwischen Werkinhalt bzw. Werkstruktur und der Darstellung und weist zugleich auf die Rolle des Autors an der Entstehung der Bildkonzeption hin.⁴⁰ Demgemäß sind die Mauern des Himmlischen Jerusalem aus den Ziegeln der göttlichen Liebe erbaut, die durch die brennenden Herzen symbolisiert werden. Die zwölf Tore der Stadt (vgl. Offb 21, 12) stellt Nádasi mit den zwölf Monaten im Werk in eine Parallele. Das Buch vor den Toren mit der Inschrift, die mit dem Werktitel identisch ist, weist laut Interpretation des Autors darauf hin, daß man durch es, nämlich durch das Werk Nádasis, in die himmlische Stadt eintreten kann. Die aus brennenden Herzen in der Mitte der Stadt erbaute Pyramide symbolisiert die Bestrebung des Autors, mit seinem Werk zur Vereinigung der gottliebenden Herzen beizutragen. Das Bittgebet am Ende der Dedikation drückt mit dem Hinweis auf die Darstellung die Absicht des Autors aus: Die himmlischen Herzen mögen das Herz des Autors und des Lesers des Buches entflammen, um sich zur Pyramide der Liebe vereinen zu können. Diese Dedikation ist also eine sog. Bildmeditation über das Schmucktitelblatt, die neben der Deutung des Bildes zur Herstellung der unmittelbaren Verbindung zwischen Bild, Text, Autor und Leser dient.

2. Bei der zweiten Möglichkeit des Text-Bild Verhältnisses steht das Titelkupfer nur mit dem Werkinhalt und -titel im vollen Einklang und diese tragen dann zur richtigen Interpretation des Bildes wesentlich bei. Im Werk unter dem Titel "A boldogságos szüz az halállal tusakodók annya" (Die seelige Jungfrau Mutter der Sterbenden - Maria mater agonizantium, 1658), das aus dem Lateinischen ins Ungarische übersetzt wurde, finden wir zwölf Andachtübungen in einer Reihe von Exempeln erläutert. Im unteren Teil des Schmucktitelblattes ist das Motiv des Kampfes um die Seele des Sterbenden zu sehen, darüber steht Maria als Patronin der Sterbenden. Die Verbindung beider Motive wird durch den Titel und den zentralen Gedanken des Werkes, die Vorbereitung auf den Tod, erklärt.

Zum selben Typ gehört das Schmucktitelblatt des Buches unter dem Titel "Hebdomada SS. Ignatii et Xaverii", das zuerst 1669, dann 1750 neu gestochen wurde. Die Figuren des Hl. Ignatius und des Hl. Xaverius werden durch das Motiv der Seelenwaage miteinander verbunden. Das Bibelzitat in einem Spruchband über dem Kopf der Heiligen unterstreicht die Idee der Rettung der Seele im Gegensatz zum Erwerb weltlicher Güter: Quid prodest homini si universum mundum lucretur (Was nützt es einem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt Mt. 16, 26). Das Zitat kann man auf der Rückseite des

Stiches als Motto des Werkes noch einmal im vollen Umfang lesen. Im Zentrum des Buches steht der Gedanke der Rettung der Seele durch die Verehrung beider Heiligen, das Bild vergegenwärtigt genau diese Idee.

Das Werk unter dem Titel "Aurum ignitum" (1673) erschien neben seiner selbständigen Ausgabe auch als sechster Teil des Sammelwerkes "Annus amoris Dei" (1678). Darin sind die Andachtsübungen auf die Tage des Monats verteilt, im Zentrum der Übungen stehen getrennt nummerierte Geschichten und Beispiele. Das Ziel des Werkes ist nach dem Autor die Bekehrung der lauen Gläubigen zur Liebe Gottes, um ihr Herz zum "im Feuer geläuterten Gold" umzuwandeln. Darauf weist der Titel mit dem Zitat aus dem Buch der Offenbarung (3, 18) unmittelbar hin. Auf dem Frontispiz hält der Seraph der göttlichen Liebe brennende Herzen in der Hand, die auf den Werktitel hinweisen. Um den Engel herum sind die drei Möglichkeiten des menschlichen Schicksals nach dem Tode, links das Symbol des Fegefeuers, rechts das der Hölle, oben das des Himmels zu sehen. Die Darstellung führt also die Folgen des im Feuer geläuterten Goldes als Herz, das heißt der göttlichen Liebe bzw. die Folgen des Fehlens dieser Liebe vor Augen.

Der Seraph der göttlichen Liebe ist ein Hauptmotiv des Schmucktitelblattes in der Publikation unter dem Titel "Mons Myrrhae et Colis Thuris", die zwei verschiedene Werke Nádasis in einem Band vereinigt (1675). Beide Werke sind auch als 9. und 10. Teil des Sammelwerkes "Annus amoris Dei" (1678) bzw. selbständig, unabhängig voneinander erschienen. Beide sind in 31 Kapitel eingeteilt. Im Zentrum des ersten Werkes stehen die verschiedenen Bußübungen zur Reinigung der Seele, im Zentrum des zweiten finden wir Bittgebete, die zur Liebe Gottes hinführen sollen. Das Bild stellt den allegorischen Titel (vgl. Hld 4,6) und den Inhalt beider Werke in einer Komposition dar. Zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre, die mit dem Jammertal bzw. mit der Dreifaltigkeit angedeutet sind, sieht man rechts ein brennendes Herz auf einem Weihrauchhügel, das das Opfer der Liebe symbolisiert. In der Mitte steht auf einem Myrrhenberg ein Kreuzifix, das zwischen den zwei Sphären vermittelt. Auf dem Myrrhenberg liegen verschiedene Bußwerkzeuge, die die Arten der Buße symbolisieren. Der auf der linken Seite des Bildes stehende Seraph hält in der einen Hand ein brennendes Herz auf einer Dornenkrone hoch, in der anderen Hand hält er eine nach unten gedrehte Krone: Symbole der Wahl des Weges des Heils durch Liebe und Buße bzw. der Ablehnung der Eitelkeiten der Welt.

Der Titel des Buches "Aeternitas magna cogitatio" (1679), das auch als 1. und 2. Teil des Sammelwerkes "Annus amoris Dei" (1678) erschien, weist auf den Kommentar des Hl. Augustinus zum 8 (6). Vers des Psalms 76 hin. Das Titelkupfer vor dem ersten nummerierten Blatt stellt die zwei Möglichkeiten der Ewigkeit, Himmel (Dreifaltigkeit) und Verdammung (Hölle) gegenüber. Zwischen den zwei Sphären sehen wir ein brennendes Herz, das mit den drei göttlichen Personen durch je einen Strahl verbunden ist. Die Inschrift des Stiches verkündet den Sieg der Liebe und der Furcht des Himmels vor der Verdammnis: Amore Dei, timore Dei / Doce Cor hoc, O Trinitas, / Quid sit

gehennae Aeternitas. / Amor, Timor colestibus (Inflammet illud ignibus. / In der Liebe Gottes, in der Furcht Gottes, / Lehre dies Herz, O Dreifaltigkeit, / Was ist die ewige Verdammnis. / Die Liebe, die Furcht des Himmels. / Verbrennt sie in ihren Feuern).

Ein letztes Beispiel für diesen Typus liefert ein Frontispiz in der Auflage von 1743 des schon erwähnten Werkes "Mons Myrrhae". Unter Gebäudetrümmern steht eine büßende Frau, im Hintergrund die drei Kreuze des Golgotha. Die Inschrift des Blattes - Vadam ad montem myrrhae (Will ich zum Myrrhenberg gehen, Hld 4,6) - weist auf den Titel und den zentralen Gedanken des Werkes, auf die Buße hin. Die Frauengestalt kann zugleich jene ideelle Person darstellen, die die in dem Werk beschriebenen Bußübungen verrichtet.

3. Die dritte Möglichkeit des Text-Bild Verhältnisses zeigen die emblematischen Kompositionen und die Bilder mit emblematischer Struktur. Auf dem Titelkupfer des Buches unter dem Titel "Cor amoris Dei" (1743) steht in einem Garten eine Sonnenblume,⁴¹ über ihr die Sonne. Das Motto der Darstellung - Obsequitur solis nutui (Wendet sich zur Sonne) - weist auf die bekannte Eigenschaft der Blume, das Kommentar- Conformatitas voluntatis humanae cum divina (Angleichung des menschlichen Willens an den göttlichen) - auf das Ziel hin, das durch diese Eigenschaft des Emblems dem Leser gesetzt wird. In dem Vorwort an den Leser wird der Ausdruck "conformatitas" weiter erläutert: Das ist die vollkommenste Grundlage sämtlicher Tugenden, da daraus sich jene Übereinstimmung (concordia) ergibt, die den Weg zur Ewigkeit zeigt.

Auf dem Schmucktitelblatt des Werkes unter dem Titel "Theophilus Marianus" (1744), das zur Verehrung und Liebe Gottes und Mariä anregt, steht in einer stilisierten Landschaft ein Kompaß⁴², der auf einen Stern zeigt. Das Motto: Et colit, et sequitur famulo vestigia gressu (Der Diener verehrt und folgt dem Tritt seiner Fußspur). Auf einer Variante des Blattes ist um den Stern die Inschrift "Maria" zu lesen. Entsprechend der idealtypisch dreiteiligen Struktur des Emblems spielt hier der Werktitel unter dem Kompaß die Rolle des deutenden Kommentars: Theophilus Marianus seu artes colendi Beatissimam Virginem (Gott liebender Diener Mari oder heilige Lehr-Schul).

Die zwei folgenden Blätter im breiteren Zusammenhang der Werke stehen ebenso im Dienst der seelischen Erbauung, das Emblem tritt aber nicht als selbständige Aussageform in Erscheinung. Das in drei Büchern geteilte Werk "De imitatione Dei" (1657) gibt durch eine Reihe von Beispielen und Geschichten zur Nachfolge Gottes Anregung. Auf dem Schmucktitelblatt ist auf einem Postament, das den Werktitel und den Namen des Widmungsadressaten trägt, die Dreifaltigkeit in einem flammendem Herz zu sehen. Die Inschrift - Estote perfecti sicut (Ihr sollt also vollkommen sein, Mt 5,48) - weist auf den Befehl Jesu im Neuen Testament hin. Sie stellt zugleich das Motto des Werkes dar und erscheint auf der Rückseite des Titelblattes noch einmal. Die Komposition betont in Übereinstimmung mit der Zielsetzung des Buches die Liebe und die Nachfolge Gottes. Im Zentrum des in drei Kapitel eingeteilten Buches "Vitae praedestinatoru" (1744) steht Maria als Mutter des guten Rates.

Auf dem Frontispiz hält ein fliegender Engel ein umrahmtes Marienmonogramm in der Hand. Das Monogramm beleuchtet den Sinn beider Inschriften: *Detegit haec maculas immaculata tuas* (Ihre Unbeflecktheit hat deine Sünden enthüllt) bzw. *Hanc suscipe normam* (Trage dies als Norm), die sich auf die sündenenthüllende und wegweisende Rolle Mariae in bestimmten Situationen des Lebens beziehen.

Auf den beiden letzten Bildern fehlt das wichtigste, deutungsfundierende Bildelement des Emblems, die einzelnen Bildelemente stehen aber in einem emblemähnlichen Deutungsverhältnis zum Text. Die bekannten religiösen Symbole werden hier miteinander in einer Weise verknüpft, um die Gesamtaussage der Komposition auch im Bildteil des Blattes umfassend und selbstständig darzustellen. Das didaktische Anliegen und die Bedeutung kommt auch ohne deutende Anknüpfung zum Ausdruck, denn Text und Bild vermitteln unabhängig voneinander die gleiche moralische Zielsetzung. Darum ist es angebracht, bei diesen Blättern trotz gewisser Ähnlichkeit zu dem Emblem von emblematischen Strukturen, Sinnbilderkläuerungen zu sprechen, mit erweitertem Bezug auf eine christliche Lebensgestaltung.⁴³

4. Der vierten Gruppe der Darstellungen haben wir jene Titelpuffer zugeordnet, deren Ikonographie neben dem Werkinhalt auch auf die Kongregation hinweist, die die Publikation herausgibt. Das Frontispiz des Werkes "Anni caelestis dies Mariani" (1677) ist dafür ein gutes Beispiel. Das Blatt erschien zuerst in dieser Publikation bei der Grazer Marianischen Kongregation von der unbefleckten Empfängnis, später wurde es in einem anderen Buch der selben Kongregation noch einmal verwendet ("Calendarium novum ad bene moriendum" 1685). Auf dem unteren Teil des Stiches ist eine Szene aus dem Paradies nach dem Sündenfall zu sehen, darüber der Englische Gruß. Die Verbindung zwischen den zwei Motiven und der Kongregation wird durch die auf Maria hinweisende Inschrift mit je einem Zitat von Johannes Damascenus und von Hl. Ephrem hergestellt: *Patrona immaculata et pura* (Unbefleckte und reine Patronin) bzw. *Advocata in hora mortis* (Beschützerin in der Todesstunde). Das andere Beispiel ist das Schmucktitelblatt in der Wiener Auflage des "Annus caelestis" aus dem Jahre 1687, die als Xenium der Wiener Marianischen Sodalität herausgegeben wurde. Auf dem Blatt weist die Heiligengalerie unter dem Kurztitel des Werkes symbolisch auf den Himmel sowie auf den Titel und Inhalt des Werkes hin. Im Vordergrund kniet innerhalb eines Architekturrahmens ein vornehm gekleideter betender Mann. Diese Gestalt ist wahrscheinlich die idealisierte Figur eines Kongregationsmitgliedes, und zeigt zum Teil die Geschenkfunktion des Buches für die Kongregation, zum Teil die vorgestellte Haltung der Rezipienten des Werkes.

5. Bei der fünften Möglichkeit der Text-Bild Relation stimmt zwar der Bildinhalt mit dem Werkinhalt in großen Zügen überein, trägt aber einen wesentlich breiteren und allgemeineren Charakter. Hierher gehören das Frontispiz und die Darstellung auf der Rückseite des Titelblattes in der Publikation unter dem Titel "Pátek rok" (1660), die eine tschechische Übersetzung des Werkes "Annus crucifixi" darstellt. Im Zentrum des nach den 52 Freitagen geglieder-

ten, aus einer Reihe von Geschichten zusammengefügtens Werkes steht das Leiden Christi. Dementsprechend wird auf dem Frontispiz das Motiv der "arma Christi" mit dem Symbol der Hoffnung verknüpft, auf dem anderen Bild ist die Kreuzigung zu sehen. Hierher gehört auch das Schmucktitelblatt des Buches "Dies et hebdomada S. Josepho sacra" (1672). Das Thema des zweiteiligen, nach Wochentagen, bzw. nach Tageszeiten gegliederten Werkes ist die Verehrung des Hl. Joseph. Auf dem Bild sitzt über einer stilisierten Architektur mit Engelköpfen der Hl. Joseph mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Das Werk "Woche der Tugenden des Hl. Ignatii" (1692) ist eine Übersetzung des ersten Teiles des schon erwähnten Buches "Hebdomada SS. Ignatii et Xaverii" (1669). Im Zentrum steht die Verehrung des Hl. Ignatius. Auf dem Frontispiz sehen wir die Vision des Hl. Ignatius von La Storta, worauf auch die Inschrift - *Ego vobis Romae propitius ero* (Ich werde euch in Rom gnädig sein) - hinweist. Das Buch "Calendarium exhibens methodum bene moriendi" (1759) enthält Beispiele der Heiligen als Vorbereitung auf den guten Tod. Dementsprechend ist auf der Titelvignette ein Sterbender mit Kruzifix und tröstendem Engel dargestellt.

6. Eine weitere Form der Text-Bild Relation zeigen jene Titelpuffer, die nur mittelbar oder nur zum Teil, durch die Inschrift oder durch ein Bildmotiv mit dem Werkinhalt verbunden sind. Die Thematik dieser Werke ist wesentlich breiter als die diesbezüglichen inhaltlichen Elemente der Darstellungen. So hat man z. B. vor dem ersten nummerierten Blatt des Werkes "Pretiosae occupationes morientium" (1657), das die Beispiele und Geschichten über die Verstorbenen des Jesuitenordens in 41 Kapiteln thematisch gruppiert, eine der Darstellungstypen der schmerzhaften Muttergottes gedruckt. Der Stich zeigt laut Inschrift jenes Marienbild, das der Hl. Ignatius seit seiner Bekehrung über seinem Herz trug und das jenem Bild ähnlich ist, das im Jesuitenkolleg von Zaragoza aufbewahrt wird. Das Buch unter dem Titel "Aula coelestis" (1663) stellt als Beispiel die himmlischen Bewohner, die Heiligen, dem Leser vor. Darin ist auf dem Blatt vor der ersten nummerierten Seite Maria als Himmelskönigin abgebildet. Das Werk "Annus dierum memorabilium" (1665) bildet einen Übergang zwischen einer ordensgeschichtlichen und einer rein aszetischen Publikation. Im Zentrum stehen die Tugenden der verstorbenen Mitglieder des Jesuitenordens mit beispielhaftem Leben nach Monaten bzw. Tagen gruppiert. In zwei Exemplaren des Werkes finden wir zwei Titelvignetten in unterschiedlichen Technik, aber mit ähnlicher Komposition: Im Zentrum wird das Jesusmonogramm (und zugleich Symbol des Jesuitenordens) IHS von huldigenden, bzw. musizierenden Engel umgeben. Auf dem letzteren Bild ist noch die Umschrift *Laudabile nomen Domini* (Sei der Name des Herrn gelobt Ps 113 (112), 3) zu lesen. Auf dem Frontispiz der Auflage aus dem Jahre 1692 des schon mehrmals erwähnten Werkes "Anni caelestis dies Mariani" werden die visionären Motive des Verschenkens der Kleider des Hl. Ignatius, der Entstehung der Exerziten und der Namengebung des Ordens in einer Komposition vereint. Hier weist nur die Figur Mariae auf den marianischen Teil des Buches unmittelbar hin.

Auf dem Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes in der Auflage 1696 des Werkes "Maria mater agonizantium" ist die thronende Figur Mariae mit Jesuskind und Zepter in der Hand zu sehen. Ähnlich dazu wird das Frontispiz in der Auflage 1729 des Buches "Jahr der Ewigkeit" nur indirekt, durch die Inschrift mit dem Werkinhalt verbunden. Das Blatt zeigt den gekreuzigten Christus mit der Unterschrift: Da ich komme zu Gericht / O Herr Jesu verdamme mich nicht. Das in der Unterschrift erwähnte Gericht ist zugleich der Beginn der Ewigkeit, die das zentrale Thema des Buches markiert. Das letzte Beispiel für diesen Typ ist das Frontispiz der Auflage 1743 des "Mons Myrrhae": Im Rosenkranz sitzt der Jesuskind mit dem Kreuz, vor ihm liegt das Lamm Gottes. Die Inschrift bilden zwei bekannte Bibelzitate: Ego sum via, veritas, et vita. Venite ad me omnes (Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben, Joh 14,6, Kommt alle zu mir, Mt 11,28). Berührungspunkt des Bildes und des Werkes ist die Aufforderung zur Annahme des Leidens.

Für die beiden letzten Gruppen wurde die Illustration nicht zum gegebenen Text verfertigt, sondern sie gehört zum Grundbestand der Druckerei. Ihre Platten (Druckstöcke) hat man für verschiedene Texte verwendet, möglichst mit Rücksicht auf die thematische Zusammengehörigkeit von Bild und Text.

7. Bei der letzten Möglichkeit einer Text-Bild Relation bezieht sich das Bild nicht auf das gegebene Werk, sondern auf einen völlig anderen Text bzw. auf eine andere Thematik. Dafür finden wir bei der sekundären Verwendung eines Stiches aus dem 17. Jahrhundert ein Beispiel. Das Thema des Bildes vor dem Titelblatt in der Auflage 1730 des "Annus caelestis" ist die Lehrmeisterrolle Mariae: Maria sitzt auf einem Podest, vor ihr stehen die Evangelisten, Apostel, Kirchenlehrer sowie die Gruppen der kirchlichen und weltlichen Gelehrten, Ordensstifter, Mönche usw. und wenden sich als Schüler Maria zu. Die Unterschrift des Blattes ist ein Zitat aus dem Hohelied-Kommentar des Rupertus Tuitensis (Lib. I, 1,6): Maria magistra magistrorum (Maria ist die Meisterin der Meister). Die Darstellung ist das bildliche Pendant dieses Textteils und steht mit dem Werkinhalt in keinem Zusammenhang.

All diese Typen des Text-Bild Verhältnisses zeigen nur die wichtigeren Möglichkeiten in der Relation der asketischen Literatur und der Titelkupfer. Unter den Typen kann man mehrere Übergangsformen finden, und sie sind auch mit anderen Kontaktmöglichkeit herauszugreifen (8). Erwähnen wir das Schmucktitelblatt der Wiener Auflage aus dem Jahre 1743 des "Zodiacus Christianus" von einem bekannten asketischen Schriftsteller des frühen 17. Jahrhunderts, Jeremias Drexel. Auf dem Blatt umrahmen den Texttitel zwölf sog. "signa" (Embleme), wie z. B. brennende Kerze, Totenkopf, Rosenstrauch, Zypresse, die mit den traditionellen Zeichen des Zodiakus nichts zu tun haben. Das Werk ist entsprechend der Zahl der Monate in zwölf Abschnitte unterteilt. Text und Struktur des Werkes halten sich eng an die Bilder, indem die einzelnen Kapitel die Verbindung zwischen den Sinnbildern und den Monaten erbaulich erläutern. Hier ist also das Bild das Primäre und die meditativen Texte im Buch spielen etwa die Rolle des erklärenden Bildkommentars.⁴⁴

Diese Vielfalt der Varianten des Text-Bild Verhältnisses ergibt sich aus den Merkmalen des Zusammenhangs: einerseits verbinden sich mit demselben Werk mehrere unterschiedliche Darstellungen, bzw. kommt dasselbe Bild in unterschiedlichem Zusammenhang in gleicher Weise vor. Andererseits können wir neben der Übereinstimmung von Text und Bild die Bedeutungsänderung durch den Zusammenhang beobachten, wenn z. B. einem allgemeinen Darstellungstyp durch den Kontext eine besondere Bedeutung zukommt (sog. ergänzende Illustrierung), bzw. wenn eine spezielle Darstellung durch den Kontext mit einer allgemeinen Bedeutung versehen wird (sog. selektive Illustrierung). Autor, Werkinhalt, Werkstruktur und allegorischer Titel können die Ikonographie ebenso beeinflussen wie die Kongregation, die das Werk herausgibt, sowie die Embleme, die Mäzene und ein Text, der vom Werk unabhängig ist. Wenn wir den Zusammenhang zwischen den Typen der Text-Bild Relation und den Funktionen der Darstellungen betrachten, gehört der größte Teil der Schmucktitelblätter zu den Typen 1 - 3., die die engste Verbindung zwischen Text und Bild aufweisen. Die Frontispize kommen bis auf den Typ 1 in allen Typen vor, die übrigen, sog. sekundären Titelkupfer findet man in den Typen 2, 5 und 6. Diese Verteilung zeigt, daß die Schmucktitelblätter mit dem Text der Werke am engsten verbunden sind. Die Frontispize weisen mehr Unabhängigkeit auf als diese, während die Verbindung zwischen den sog. sekundären Titelkupfern und den Texten die mittelbarste ist. Diese Zusammenhänge zwischen den Funktionen und den Typen der Text-Bild Relation zeigen zugleich die inhaltliche, formale und funktionale Veränderung der Titelblatt-Illustrationen.

Text-Bild Relation auf den Titelkupfern

Noch vor dem Zusammenspiel zwischen dem Bild und den mit ihm korrespondierenden Textteilen des Werkes gehen im Titelkupfer selbst Text und Bild eine Wechselbeziehung ein.⁴⁵ Die Bildinschriften auf den mit Text versehenen Titelkupfern können wir vom inhaltlichen Gesichtspunkt in zwei große Gruppen teilen. In die erste Gruppe gehören die sog. sachlichen Informationen, die meistens vom Bild getrennt, unter ihm, über ihm oder in ihm (z. B. in einer Kartusche) angebracht sind. Die wichtigsten sachlichen Angaben sind Name, gegebenenfalls Ordenszugehörigkeit des Autors, Haupttitel des Werkes, Erscheinungsort und -jahr, Verlag. Dazu kommen manchmal weitere Informationen über die Kongregation, die das Buch herausgibt (Titel, Wirkungsort), über die Funktion (z. B. Xenium), den Mäzen und die kirchliche oder weltliche Approbation des Buches.

In die zweite Gruppe der Inschriften gehören jene Texte, die bei der Deutung des Bildes behilflich sind. Diese werden zum Teil in das Bild hineinkomponiert (z. B. Schriftband), zum Teil von dem Bild separiert angebracht. Diese Texte sind Bibel- oder Autoritätenszitate (manchmal mit Quellenangabe), kürzere oder längere Beschreibungen, Benennung des Bildthemas (seiner Geschichte und Bedeutung), Texte mit erbaulichem Charakter (Gebet,

Aneiferung), Spruch der dargestellten Person und Zeichenkombination (Monogramm). Von den sachlichen Angaben können die metaphorischen, allegorischen oder gattungsbennenden Haupttitel des Werkes und die Titel der Kongregation auch eine wichtige Rolle bei der Deutung der Komposition spielen. Die deutenden Textteile der emblematischen Titelkupfer sind Lemma und Inscriptio, die Rolle des letzteren wird manchmal durch den Werktitel übernommen. Die beiden Haupttypen kommen abwechselnd vor, die informativen und interpretierenden Texte von unterschiedlicher Länge kann man unabhängig voneinander und auch gemeinsam antreffen.

Die beiden wichtigsten Aufgaben der Schriftteile sind informieren und interpretieren. Darüber hinaus können sie den Bildinhalt unterstreichen und eine Vermittlungsrolle unter den verschiedenen Bildelementen sowie zwischen Bild und Werk spielen. Es kommt auch vor, dass die Gesamtaussage des Blattes in der Bildinschrift formuliert wird. Die interpretierenden Inschriften werden in mehreren Fällen zum Strukturelement der Darstellungen und zeigen ihre didaktische, memorative Funktion.

Umfang, Anteil und Anordnung der Textteile ist auf den Titelkupfer unterschiedlich. Neben wenigen Darstellungen ohne Inschrift (die meisten sog. sekundären Titelkupfer) ist jene Form die einfachste, auf der die Inschrift außerhalb der Komposition angebracht ist. Bei der dritten Möglichkeit kann die Inschrift Teil der Komposition werden oder teilweise außerhalb der Komposition plaziert werden. Eine weitere Möglichkeit für die Trennung des Textteils ist die Kartusche oder der Rahmen, die gelegentlich durch Inschriften in und außerhalb der Komposition ergänzt werden. Schließlich kann ein Schriftband innerhalb der Komposition durch Texte in der Kartusche, in und außerhalb der Komposition ergänzt werden. Die zeitliche Verteilung der verschiedenen Formen zeigt die Umgestaltung in der Struktur des klassischen Schmucktitelblattes: Im 17. Jahrhundert verschiebt sich das Verhältnis von Text und bildlicher Darstellung zugunsten des Bildes.⁴⁶ Parallel damit löst sich die Einheit von Bild und Text auf, der Text wird stufenweise selbständig. Im 18. Jahrhundert nimmt der Textanteil weiter ab, er wird an den Rand der Darstellung gedrängt und verschwindet schließlich ganz. Die Rolle des Schmucktitelblattes wird stufenweise durch das Frontispiz, durch die Titelvignette meistens ohne Inschrift und durch die übrigen sog. sekundären Titelkupfer übernommen.

Eine beliebte Möglichkeit für die bildliche Komposition der Schmucktitelblätter ist der sog. antithetische Aufbau, die strukturelle Gegenüberstellung der Motive mit gegensätzlichem Inhalt. Darüber hinaus kommt auch die konzentrische und die zentrale Struktur vor. Die Anordnung der Textteile betont meistens die Bildstruktur, das kompositionelle Verhältnis von Text und Bild dient zur Überzeugung, zur Entscheidung. Eine Komposition erinnert an die beliebte Form der Schmucktitelblätter der Renaissancezeit: die architektonische Gliederung des Titelblattes - darin die wichtigsten sachlichen Informationen - dient als "Eingang" des Werkes.

Den Kreis der verwendeten Bildmotive bestimmen der Werkinhalt, die ikonographischen Kenntnisse der Stecher, die didaktische Absicht, die Anregung zur Andacht und das vorausgesetzte Anspruchsniveau des potentiellen Lesers gemeinsam. Der überwiegende Teil der Bildmotive ist fester Bestandteil der christlichen Ikonographie. Darüber hinaus kommen auch Allegorien der humanistisch vermittelten antiken Mythologie, Elemente des barocken Emblemschatzes⁴⁷ und bekannte Symbole vor. Die großen thematischen Gruppen der Elemente der christlichen Ikonographie sind die Heiligen mit Maria, die Dreifaltigkeit, das Herz, die Sakramente, die Themen der kirchlichen Lehre (z. B. Sündenfall, Sühngedanke), die vier letzten Dinge (Tod, Gericht, Himmel, Hölle), das moralische Leben, die Engel und das Leiden Christi. Die Kompositionen wurden der Illustrationspraxis der Erbauungsliteratur entsprechend oft aus Motiven ganz unterschiedlicher ikonographischer Bereiche zusammengestellt.⁴⁸ Typisch mittelalterliche Motive sind z. B. die *ars moriendi*-Szenen (Kampf zwischen Engel und Teufel um die Seele des Verstorbenen, Tröstung des Sterbenden durch Engel), während von den neueren Motiven vor allem das typisch gegenreformatorische Motiv der Jesuitenheiligen (Ignatius, Franz Xaver) bzw. der durch die Jesuiten besonders verbreiteten Heiligen (Joseph) und Andachtsformen (Hl. Herz) vorkommt. Für die Verbindung der Motive verschiedenen Ursprungs liefert die gemeinsame Darstellung des mittelalterlichen Motivs der Seelenwaage mit zwei Heiligen der Gegenreformation weiterhin die Verbindung der Tagesgötter der antiken Mythologie mit den Elementen der christlichen Symbolik ein Beispiel. Die Vermittlung des mittelalterlichen, stellenweise antiken Motivschatzes in die nachreformatorische Zeit sowie seine didaktische Verbindung mit neuen ikonographischen Elementen ist ein wesentliches Merkmal der Illustrationstechnik der barockzeitlichen Erbauungsliteratur.

Zusammenfassung

Die Titelkupfer der asketischen Werke von Johannes Nádasí boten eine Möglichkeit für die Untersuchung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie der Wandlungen eines speziellen Text-Bild-Verhältnisses auf unterschiedlichem ästhetischen Niveau und in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen. Die primäre Bedingung ist die Verfügbarkeit der Texte: Auf den Titelkupfern wird das Primat des Textes dem Bild gegenüber mit der relativen Autonomie des Bildes verbunden.⁴⁹ Die Texte wurzeln in der Tradition der katechetischen Literatur der Jesuiten, die mit der Vermittlung des spätmittelalterlichen Bildgebrauchs im Rahmen der jesuitischen Emblemtheorie eng zusammenhängt.⁵⁰ Beide bauen auf den didaktischen Wert des Bildes und des Wortes: In ihrem Zentrum steht die bildhaft-anschauliche Vorstellung von Tugend und Laster im Interesse der seelischen, moralischen Vervollkommnung. Dementsprechend ist das primäre Ziel der Illustrationen die überzeugende Darstellung verschiedener Glaubensinhalte. Von den nötigen Bedingungen seitens der Adressaten der Publikationen

ist die Absolvierung der Lateinschule erwähnenswert, die neben einem Grundwissen und einem allgemeinen Erwartungshorizont auch elementare Kenntnisse zum Verständnis der Bildersprache vermittelte. Neben den lateinkundigen bürgerlichen, adeligen, kleinadeligen Schichten erscheinen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts auch jene Sozialgruppen unter den Adressaten der Publikationen, die in ihrer Muttersprache lesen konnten. Neben der die Ikonographie bestimmende Rolle des Autors, des Werkes, des Stechers und des Verlages ist auch die Auswirkung der marianischen Kongregationen der Jesuiten als primäres Publikum auf die Ikonographie erfaßbar.

Die Titelpuffer zeigen die Variabilität der Funktionen der verbalen und bildlichen Elemente in einer typischen Text-Bild Relation. Die Stecher haben die allegorische Formulierung, die allgemein bekannten christlichen Symbole sowie die Embleme und die emblematische Struktur bevorzugt. Für die Bildzählung haben wir kein Beispiel gefunden, obwohl die Publikationen zahlreiche narrative Texte beinhalten. Dies weist zugleich darauf hin, daß sich die Titelpuffer nicht in erster Linie auf einzelne Textteile oder Gattungen, sondern auf die Gesamtheit, auf die Gesamtaussage der Werke beziehen. Mehrere Beispiele haben wir dafür, daß die sog. Rahmentexte bei der Interpretation der mythologischen, moralischen und religiösen Allegorien dem Leser helfen. Bedeutungsdefizite bzw. -überschüsse eines Teils der Illustrationen im Verhältnis zu den Werken sowie die mangelhafte Verbindung zwischen Titelpuffer und Werkinhalt sind meistens darauf zurückzuführen, daß diese Bilder mehr der Darstellung eines Verlagsprogramms oder einer allgemeinen religiösen Idee als eines einzelnen Werkes dienen.⁵¹

Die allegorischen Titelpuffer besorgen die Verbindung zwischen dem Werk und dem Leser als Wechselspiel unterschiedlicher Kommunikationsvorgänge. Ebenda ist die inhaltliche Mehrwertigkeit der Titelpuffer gegenwärtig, die zur Vermittlung der Bildbotschaft auf unterschiedlichem Niveau an verschiedenen Adressaten dient. Bei den Titelblatt-Illustrationen desselben Werkes haben wir für den Funktions- und Adressatenwechsel der Blätter mehrere Beispiele gefunden.⁵² Parallel zum Erscheinen der Werke in den Volkssprachen leben dieselben Kompositionen, die symbolischen Bedeutungsträger weiter, zugleich treten auch neue, einfacher konzipierte Blätter und allgemein verständliche Motive auf. Der Verweiszusammenhang zwischen Bildteil und Textteil der Illustrationen liefert oft das Programm für den Gebrauch der Werke. Die Wandlungen im ikonographischen Programm, in Inhalt und Form der Darstellungen, kennzeichnen die Veränderungen in der graphischen Gattung der Titelpuffer, die von dem komplexen Beziehungsgefüge von Text und Bild durch die stufenweise Trennung von Text und Bild bis zum partiellen oder totalen Außerachtlassen des Werkinhaltes reichen.

Die Analyse hat nur einige Möglichkeiten der Text-Bild Relation am Beispiel eines namhaften aszetischen Barockautors berührt. Ein Vergleich mit weiteren Möglichkeiten der Text-Bild Kombination in den Nachbargattungen der Andachtsliteratur (z. B. erbauliche illustrierte Flugblätter, Bruderschafts- und Mirakelbücher,⁵⁴ Flugschriften) und der zeitgenössischen Graphik (z. B. Thesenblätter, Wallfahrtsbildchen)⁵⁵ wäre wünschenswert. Ebenso notwendig

ist die selbständige Untersuchung des Illustrationsmaterials eines Stechers, eines Verlages bzw. der erbaulichen Publikationen anderer Konfessionen, weiterhin die der Auffassung über das Verhältnis Text-Bild der verschiedenen Konfessionen und der Wechselwirkung dieser Auffassungen. Die Analyse der Auswirkungen der erbaulichen Bücherproduktion und des Illustrationsmaterials auf die Frömmigkeit ist eine Zukunftsaufgabe der Forschung.

ANMERKUNGEN

- 1 Hans Joachim Raupp (Hg.), Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. (Katalog) Köln 1981, 21. - Die Untersuchung wurde durch die Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn, unterstützt. Für die sprachliche Betreuung der deutschen Fassung danken wir Karl Kolb, Wiesbaden, und der Redaktion.
- 2 Wolfgang Harms, Programmatisches auf Titelblättern naturkundlicher Werke der Barockzeit. in: Frühmittelalterliche Studien 12 (1978), 326 - 355.
- Ders., Zwischen Werk und Leser. Naturkundliche illustrierte Titelblätter des 16. Jahrhunderts als Ort der Vermittlung von Autor- und Lesererwartungen. in: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hg. L. Grenzmann - L. Stackmann. Stuttgart 1984, 427 - 461.
- 3 Bernd Roeck, Titelpuffer reichspublizistischer Werke der Barockzeit als historische Quellen. in: Archiv für Kulturgeschichte 65 (1983), 329 - 369.
- 4 Wolfgang Harms, Daniel Wilhelm Trillers Auffassung von der Fabel im Titelblatt und in Rahmentexten seiner "Neuen Aesopischen Fabeln" von 1740. in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. Chr. Meier - U. Ruberg. Wiesbaden 1980, 732 - 749.
- 5 Werner Welzig, Allegorese im Dienste einer Titelrhetorik. Beobachtungen zum Titelpuffer einer barocken Predigtsammlung. in: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Hg. W. Haug. Stuttgart 1979, 419 - 428.
- Ders., Katalog gedruckter deutschsprachiger katholischer Predigtsammlungen. I - II. Wien 1984 - 1987.
- Ders., Lobrede. Katalog deutschsprachiger Heiligenpredigten in Einzeldrucken aus den Beständen der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. Wien 1989.
- In den beiden letzten Werken sind auch die Titelpuffer der katalogisierten Publikationen verzeichnet.
- Vgl. Géza Galavics, Későreneszánsz és korabarokk. in: Művészettörténet - tudománytörténet. Hg. N. Aradi. Budapest 1973, 41 - 90. hier: 49 - 53., Kurt Küppers, Das Himmlisch Palm-Gaertlein des Wilhelm Nakatenus SJ (1617 - 1682). Regensburg 1981, 65 - 68.
- 6 Raupp (wie Anm. 1) 10 - 12.
- 7 Harms, Programmatisches (wie Anm. 2) 327.
- 8 Dietrich Donat, Zu Buchtiteln und Titelblättern der Barockzeit. in: Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. Hg. D. Gerhardt - W. Weintraub - H. - J. zum Winkel. München 1966, 163 - 173. hier: 169 - 170.
- 9 Harms, Programmatisches (wie Anm. 2) 326 - 328.
- 10 Die Untersuchung stellt ein Kapitel aus der monographischen Bearbeitung des Werkes von Johannes Nádasí dar.
- 11 Vgl. Éva Knapp, Irodalomkinálát és művelődési program a barokk kori társulati kiadványokban Magyarországon. in: Irodalomtörténeti Közlemények (1990) (im Druck), Gábor Tüskés - Éva Knapp, Literaturangebot und Bildungsprogramm in den Publikationen der barockzeitlichen Bruderschaften. in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (1991) (im Druck).
- 12 Gábor Tüskés, A magyarországi elbeszélő áhitati irodalom európai kapcsolatai a barokk korban. Nádasí János (1614 - 1679). (Kézirat) Budapest 1990. Bibliographie der Werke von Johannes Nádasí.
- 13 Die Werke von Nádasí werden im Haupttext und in den Anmerkungen mit Kurztitel und Erscheinungsjahr zitiert. Die vollständige Aufzählung der benutzten Werke Nádasí befindet sich in dem Anhang.

- 14 A boldogságos szüz 1658, Pátek rok 1660, Woche der Tugenden 1692 sind die drei Ausnahmen mit Titelkupfern mit lateinsprachiger Inschrift.
- 15 So z. B. *Annus caelestis Jesu* 1648, 1659.
- 16 So z. B. *Annus caelestis Jesu* 1687. Das Exemplar: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK III. 3432a.
- 17 E. von Rath, Zur Entwicklung des Kupferstichtitels. in: *Buch und Schrift*. Leipzig 1929, 51 - 56., Raupp (wie Anm. 1) 97 - 98.
- 18 *Annus caelestis Jesu* 1667, 1677, 1687, 1730, *Calendarium novum* 1693., *Anni caelestis dies* 1692.
- 19 *Maria mater agonizantium* 1696, A boldogságos szüz 1658, *Calendarium exhibens* 1759.
- 20 *Mons Myrrhae et Collis Thuris* 1675, *Mons Myrrhae* 1743; *Hebdomada SS. Ignatii et Xaverii* 1668, *Woche der Tugenden* 1692; *Aeternitas magna cogitatio* 1679, *Jahr der Ewigkeit* 1729.
- 21 *Annus dierum memorabilium* 1665. Das Exemplar: *Bibliotheca Instituti Historici Societatis Jesu*, Roma, 14. I. und *Egyetemi Könyvtár*, Budapest, RMK III. 416., *Mons Myrrhae* 1743. Das Exemplar: *Egyetemi Könyvtár*, Budapest, Ad 584. und *Pannonhalmi Bencés Főapátság Könyvtára*, Pannonhalma, S. J. 11.
- 22 Pátek rok 1660.
- 23 *Pretiosae occupationes morientium* 1657, *De imitatione Dei* 1657, *Annus hebdomadarum caelestium* 1663, *Aula caelestis* 1663, *Dies et hebdomada S. Josepho* 1672, *Aurum ignitum* 1673, *Cor amoris Dei* 1743, *Vitae praedestinatorum* 1698.
- 24 *Maria mater agonizantium* 1696 (Rückseite des Titelblattes), Pátek rok 1660 (Rückseite des Titelblattes), *Aula caelestis* 1663 (vor dem ersten nummerierten Blatt), *Annus dierum memorabilium* 1665 (Titelvignette). Das Exemplar: *Bibliotheca Instituti Historici Societatis Jesu*, Roma 14, I.
- 25 *Annus dierum memorabilium* 1665. Vgl. Anm. 21.
- 26 Harms, *Programmatisches* (wie Anm. 2) 342.
- 27 Vgl. Harms, *Zwischen Werk und Leser* (wie Anm. 2) 436.
- 28 *Anni caelestis dies Mariani* 1677, *Annus caelestis Jesu* 1687, *Aeternitas magna cogitatio* 1679.
- 29 *De imitatione Dei* 1657.
- 30 F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts ca 1400 - 1700*. I - Amsterdam 1954-, Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde, Leipzig 1907 - 1950., Dénes Pataky, *A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig*. Budapest 1951
- 31 Raupp (wie anm. 1) 98.
- 32 Vgl. z. B. Hollstein, *German XX*, 183 - 187., Gregor Martin Lechner (Hg.), *Das barocke Thesenblatt. Entstehung - Verbreitung - Wirkung*. Der Göttweiger Bestand. (Katalog) Stift Göttweig/Niederösterreich 1985, 46 - 50. nr. 25.
- 33 Vgl. Arhur Henkel - Albrecht Schöne (Hg.), *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967, 652 - 659.
- 34 *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1971, 1972, III, 443 - 444., IV, 535.
- 35 Hans Lamer, *Wörterbuch der Antike*. Stuttgart 1963, 628 - 629.
- 36 *Annus hebdomadarum caelestium* 1663, 1 - 2.
- 37 *Ebda a"*.
- 38 Juan Ainaud de Lasarte - Aurora Casanovas, *Catálogo de la Colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial*. I - II. Barcelona 1966. hier: I, Bol, 14., II. Lamina 7.
- 39 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450 - 1700*. I - Amsterdam 1949- hier: XXI, Sadeler I, 275.
- 40 *Annus caelestis Jesu* 1681, A3a - A4b.
- 41 Vgl. Henkel - Schöne (wie Anm. 33) 311 - 313.
- 42 Vgl. Henkel - Schöne (wie Anm. 33) 1472.
- 43 Gregor Martin Lechner (Hg.), *Emblemata. zur barocken Symbolsprache*. 26. Ausstellung des Graphischen Kabinetts und der Stiftsbibliothek. (Katalog) Stift Göttweig/Niederösterreich 1977, 8 - 9..
- Eva-Maria Bangerter-Schmid, *Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570 - 1670*. Frankfurt/M. - Bern - New York 1986, 164.
- 44 Jeremias Drexel, *Zodiacus Christianus locupletatus seu signa XII. divina praedestinationis totidem symbolis explicata ...* Viennae 1743.
- 45 Vgl. Harms, *Programmatisches* (wie Anm. 2) 420.
- 46 Raupp (wie Anm. 1) 98.

- 47 Vgl. Richard G. Dimler, *A bibliographical survey of Jesuit emblem authors in German-speaking territories. Topography and themes*. in: *Archivum Historicum Societatis Jesu* 45 (1976) 129 - 138., Heribert Breidenbach, *Der Emblematiker Jeremias Drexel S. J. (1581 bis 1638)*. Mit einer Einführung in die Jesuitenemblematik und einer Bibliographie der Jesuitenemblembücher. Diss. Phil. University of Illinois. Urbana 1970.
- 48 Vgl. Raupp (wie Anm. 1) 144.
- 49 Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.) *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, 8.
- 50 Wolfgang Brückner, *Bildkatechese und Seelentraining. Geistliche Hände in der religiösen Unterweisungspraxis seit dem Spätmittelalter*. in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1978, 35 - 70. hier: 65. Vgl. Barbara Bauer, *Jesuitische "ars rhetorica" im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt/M. - Bern - New York 1986, 461 - 545.
- 51 Vgl. Wolfgang Harms, *Text und Bild - Bild und Text. Ankündigung eines Symposions*. in: *Bayerische Blätter für Volkskunde* 14 (1987) 47 - 49.
- 52 Vgl. Welzig, *Allegorese* (wie Anm. 5), 423., Harms, *Zwischen Werk und Leser* (wie Anm. 2) 431.
- 53 Gábor Tüskés - Éva Knapp, *Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlicher Bruderschaften*. in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), 353 - 372. hier: 370 - 372.
- 54 Gábor Tüskés - Éva Knapp, *Die Illustrationsserien barockzeitlicher Mirakelbücher*. in: E. Kunt (Hg.), *Bild-Kunde - Volks-Kunde. Die III. Internationale Tagung des Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/UNESCO Miskolc* (Ungarn) 5 - 10. April 1988. Miskolc 1990, 253 - 274. hier: 256 - 257.
- 55 Zoltán Szilárdfy - Gábor Tüskés - Éva Knapp, *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi bucsujáráhelyekről*. Budapest 1987, 33 - 56.

Anhang

Bibliographie der benützten Werke von Johannes Nádas

Die Werke sind in alphabetischer Reihenfolge der Titel, innerhalb deren chronologisch angeordnet.

Aeternitas magna cogitatio, quam ... e schola divini amoris depromptam, in duos divini amoris menses distribuit. Viennae 1679.

Anni caelestis dies Mariani cum aspirationibus ad Deiparam Virginem e proprijs cujusque diei gestis concinnati. Graecii 1677.

Anni caelestis dies Mariani ... Monachii 1692.

Annus amoris Dei, in menses duodecim distributus. Viennae 1678.

Annus caelestis Jesu regis, et Mariae reginae sanctorum omnium. Viennae 1648.

Annus caelestis Jesu ... Bononiae 1659.

Annus caelestis Jesu ... Coloniae 1667.

Annus caelestis Jesu ... Coloniae 1681.

Annus caelestis Jesu ... Coloniae 1687.

Annus caelestis Jesu ... Viennae 1687.

Annus caelestis Jesu ... Thorn 1696.

Annus caelestis Jesu ... Coloniae 1700.

Annus caelestis Jesu ... Coloniae 1725.

Annus caelestis Jesu ... Viennae 1730.

Annus dierum memorabilium Societatis Jesu. Antverpiae 1665.

Annus hebdomadarum caelestium, sive occupationes caelestes piis aliquot opusculus pro singulis hebdomadae per totum annum diebus distributae. Pragae 1663.

Aula caelestis, seu praxis colendi omnes sanctos. Viennae 1663.

Aurum ignitum sive XXXI. exercitationes divini amoris pro seria conversione cordium tepidorum.

Viennae 1673.

A boldogságos szűz az halállal tusakodók anyja ... (Übersetzt von Tamás Jászberényi)

Nagyszombat 1658.

Calendarium exhibens methodum practicam bene moriendi, exemplis sanctorum in singulos anni

dies illustratum. Tyrnaviae 1759.

Calendarium novum ad bene moriendum perquam utile. Graecii 1685.

Calendarium novum ad bene moriendum perquam utile. Monachii 1693.

Cor amoris Dei, sive amor magister cordium cum Dei corde concordium. Viennae 1743.

De imitatione Dei Libri III. Romae 1657.

Dies et hebdomada S. Josepho sacra. Coloniae 1672.

Hebdomada SS. Ignatii et Xaverii cultui et imitationi sacra. Coloniae 1668.

Hebdomada SS. Ignatii et Xaverii ... Augustae Vindelicorum 1750.

Himmlisches (sic) Jahr ... Dillingen 1700.

Himmlisches Jahr ... Augspurg und Dillingen 1730.

Jahr der Ewigkeit in zwey und fünfftzig Wochen und so viel Lehr-Stuck aussgetheilet ... Wienn

1729.

Maria mater agonizantium. Graecii 1696.

Mons Myrrhae et Collis Thuris. Ad quem suos ducit amor Dei mortificationis et orationis magister.

Viennae 1675.

Mons Myrrhae, ad quem suos dicit amor Dei, mortificationis magister. Viennae 1743.

Pátek rok vkřtžowaneho Boha Gežisse, na každý pátečný den přes celý rok ... W Staro-Pražské 1660.

Pretiosae occupationes morientium... Romae 1657.

Theophilus Marianus sive artes ac exercitationes XXXI. in mensem unum digestae, ad amorem

Deiparae amore Dei, et ad amorem Dei amore Deiparae inflammandum Viennae 1744.

Vitae praedestinatorum signum magnum S. Maria Mater boni consilli. Viennae 1744.

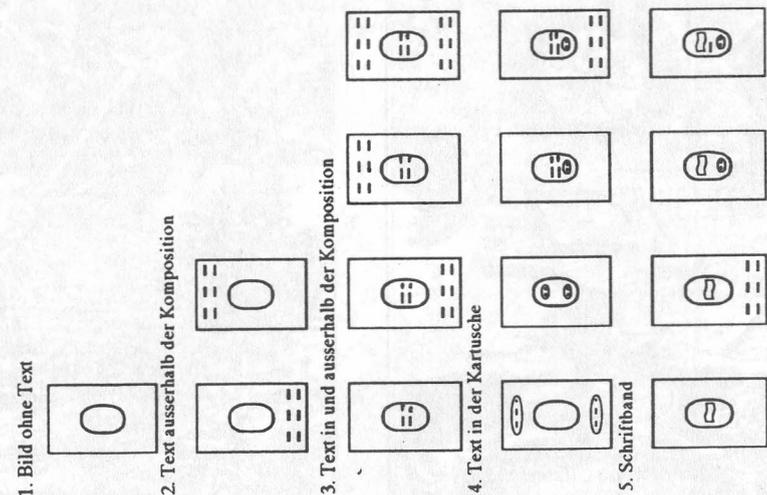
Woche der Tugenden desz H. Ignatii Stifters der Societaet Jesu. Zur Verehrung und Nachfolg

desselben. München 1692.

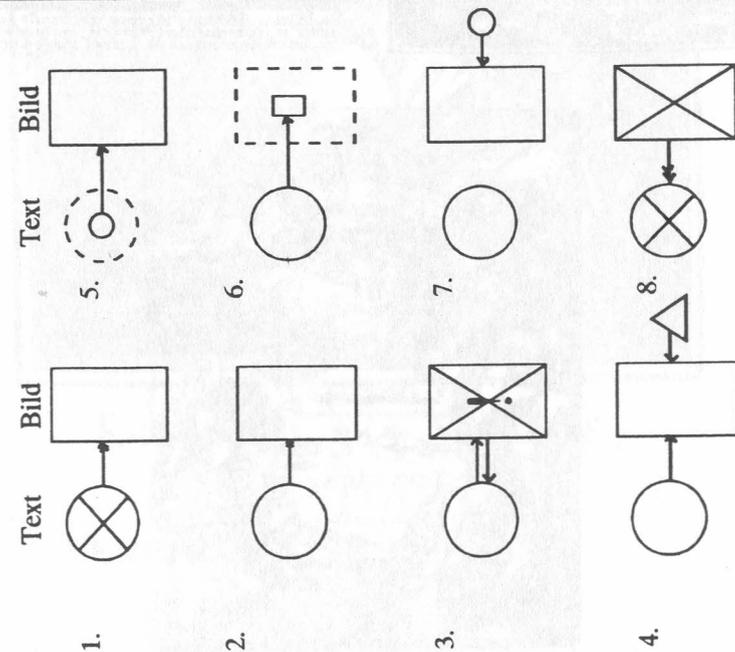
Abbildungen

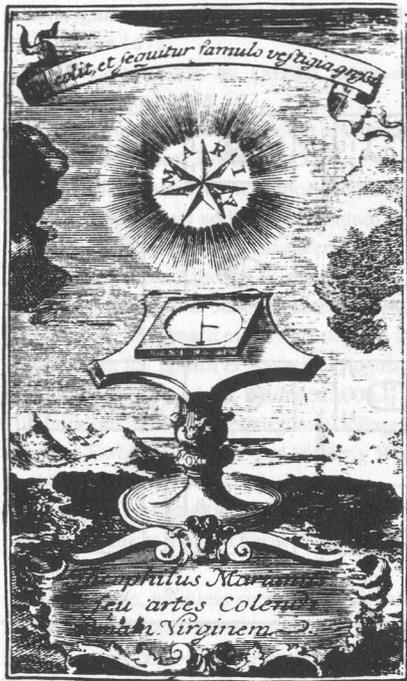
1. Kompass und Stern Mariae. Schmucktitelblatt, Kupferstich, 108 × 63 mm, 1744
2. Paradiesszene mit Tod und englischem Gruss. Frontispiz, Johann Kaspar Mannasser, Kupferstich, 110 × 60 mm, 1677
3. Die sieben Planeten als Tagesgötter mit christlichen Symbolen. Schmucktitelblatt, Karl Scretta und Philipp Kilian, Kupferstich, 172 × 135 mm, 1663
4. Jesuskind mit Kreuz im Rosenkranz. Frontispiz, Kupferstich, 116 × 62 mm, 1743

Typen der Text-Bild Relation auf den Titeltupfern



Möglichkeiten im Text-Bild Verhältnis der Titeltupfer und der Werke



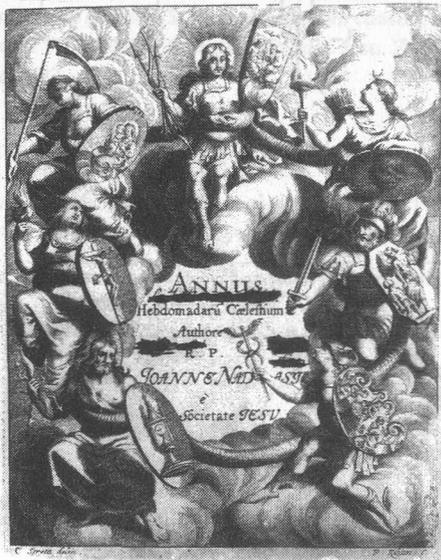


11/

Patrona Immaculata, & pura s. & Advocata in hora mortis s. & s. p. 12/



so dalitas de Pare Virginis ab Angelo salu
tate et sine macula originali Concepta in
Aucali et Academico Soc. IESV Collegio Grati
anna 1712



13/



14/

ÈGO SUM VIA, VERITAS,
ET VITA
VENITE AD ME OMNES