

Franz Obermeier

Der argentinische Erstdruck Nierembergs *De la diferencia* in Guarani im Kontext der Bilderzyklen in Lateinamerika im 18. Jahrhundert

Der azulejos-Zyklus der Igreja de São Francisco in Bahia und die Buchillustrationen der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani

Ein bisher nur unzureichend erforschter Bereich der lateinamerikanischen Kunstgeschichte ist der bewusste Einsatz europäischer Bildsprache in zusammenhängenden Ensembles im kirchlichen oder missionarischen Kontext. Als Beispiele aus dem 18. Jahrhundert sollen hier zwei auf den ersten Blick gänzlich anders geartete Bilderzyklen untersucht werden, die azulejos der Igreja de São Francisco in Bahia, sicher einer der besterhaltenen und wichtigsten azulejos-Zyklen der Zeit in Brasilien und aus dem Kontext der Reduktionen Argentinien die Bebilderung der Ausgabe von Juan Nierembergs *De la diferencia entre lo temporal y eterno in Guarani*, gedruckt in den Reduktionen Paraguays 1705. Es wird sich zeigen, dass beide Zyklen trotz ihrer unterschiedlichen physischen Erscheinungsform als bemalte Fliesen bzw. Buchillustrationen nicht nur zeitlich nahe beieinander liegen, sondern auch weitere interessante Parallelen und Kontextualisierungen aufweisen, insbesondere im Einsatz einer mit der europäischen Emblematik und allegorischen Bildsprache ausgedrückten moralischen Bedeutungsebene in einem lateinamerikanischen Kontext, den man eigentlich dort in dieser anspruchsvollen Form nicht erwartet hätte. Hier stellt sich natürlich auch die Frage nach der Bedeutung dieser Bilder und nach dem Publikum, an das sie sich richteten. Handelt es sich dabei nur um die Mönche, also in Bahia die Franziskaner oder war auch an eine besondere Anwendung in der Katechese gedacht, etwa im Fall des Nieremberg-Buchs beim Unterricht der Guarani-Indianer in Paraguay oder analog als Belehrung der Gläubigen in Bahia? Diese Fragestellungen werfen ein wichtiges Licht auf die Bedeutung dieser Bilderzyklen und ihre Funktionalität für die ersten intendierten Rezipienten.

Die Übersetzung von Nieremberg ins Guarani

Der Übersetzer des Werks, José Serrano, wurde am 12.05.1634 in Antequera in Andalusien geboren und trat 1652 zum Noviziat in Sevilla in die S.I. ein. Im Jahre 1658 kam er mit dem Provinzial von Paraguay Simón de Ojeda nach Buenos Aires und schloss dort seine Theologiestudien ab. Die jesuitische Provinz Paraguay war weiter gefasst als der heutige Staat und schloss Argentinien und Teile von Brasilien mit ein.¹ In den Jahren 1675 befand Serrano sich am Hauptsitz der Jesuiten in Córdoba, 1681 in Asunción. Von 1689-1690 unterstützte er den Provinzial Gregorio Orozco in seiner Arbeit. Er war als Rektor der Jesuitenkollegien in Buenos Aires (1695-1699) und Asunción tätig. 1701 und 1702 war er Superior der Missionen von Uruguay. Zusammen mit dem Jesuiten Juan Neumann (+1704) sollte er schließlich die Jesuitenpresse in den Reduktionen aufbauen, für die er von zentraler Bedeutung werden sollte. Er starb in der Reduktion Loreto in Paraguay am 10.05.1713.²

Mit den Jesuiten setzte im La Plata Raum ab 1609 eine Erschließung auch bisher vernachlässigter Gegenden durch feste Missionssiedlungen ein, die so genannten Reduktionen, in denen

¹ Zur Geschichte siehe den Artikel Paraguay im *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, 4 Bde., 2001, hier Bd.3. 3032-3038.

² Vgl. meinen Aufsatz José Serrano in: *Biographisch Bibliographisches Kirchenlexikon*, begr. und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 23, 2004, Spalten, Spalten 1361-1377, auch unter http://www.bautz.de/bbkl/s/s2/serrano_j.shtml.

die indianische Bevölkerung paternalistisch von Jesuiten betreut und in der Religion unterwiesen wurde. Diese Reduktionen waren für die Jesuiten natürlich eine Möglichkeit, die halb-sesshafte Bevölkerung dauerhaft anzusiedeln und damit leichter im Christentum zu unterweisen. Nicht zuletzt hatten sie für die spanische Kolonialherrschaft auch eine erhebliche militärische Bedeutung, da sie das von Spanien beanspruchte Gebiet gegenüber dem wachsenden Einfluss der Portugiesen sicherten, die durch die Züge der aus der Gegend von São Paulo stammenden „bandeirantes“ genannten Sklavenfänger schon bald in Gebiete eindringen, die nach dem Vertrag von Tordesillas (1494) spanischer Herrschaftsbereich waren. Die Jesuiten formten keinen eigenen „Jesuitenstaat“, wie in der entweder polemischen oder apologetischen Diskussion um ihre spätere Vertreibung aus Südamerika 1767 und bei der Bewertung ihrer Arbeit bis heute immer wieder vorgebracht wurde, sie waren der spanischen Rechtssprechung unterworfen und zahlten dem spanischen König die festgesetzten Abgaben, allerdings konnten sie in den Reduktionen das soziale Leben selbständig organisieren und den Einfluss der Spanier weitestgehend ausschalten.

In diesen weitgehend autarken Reduktionen wurden zu Beginn des 18. Jahrhunderts von den Jesuiten dann auch die ersten argentinischen Drucke mit Hilfe eigens ausgebildeter Indianer erstellt. Von diesen Büchern der ersten Jesuitenpresse (kurzzeitig gab es noch eine zweite Druckerpresse 1766 in Córdoba, von der wir nur 4 Drucke kennen) sind nur insgesamt 9 Titel erhalten, weitere bibliographisch erwähnt. Es handelt sich überwiegend um Werke zum Sprachlernen, Predigtvorlagen und einen zeitpolitischen Text.³ Genauer behandelt sei hier das einzige umfassend illustrierte Werk, die *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, 1705 von Nieremberg.⁴

Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), in Madrid geboren, aus einer deutschen Familie stammend, war ein ungemein fruchtbarer jesuitischer Schriftsteller im damaligen Spanien. Seine *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, erstmals Madrid: Francisco de Robles y Juan Antonio Bonet 1640 ist sein bekanntestes asketisches Werk. Nierembergs zahlreiche Werke fanden eine für die damalige Zeit außerordentliche Verbreitung in vielen europäischen Sprachen, sind aber heute vergessen.

Mit Ausnahme der Titelseite, der offiziellen kirchlichen Druckerlaubnisse und der Widmungstexte ist die von den Jesuiten 1705 in Argentinien gedruckte Ausgabe, zugleich der argentinische Erstdruck, in Guarani gedruckt. Der Einsatz der Jesuiten für das Guaraní hat si-

³ Ich behandle die Jesuitenpresse genauer in einem Beitrag Die Jesuitendrucke der Reduktionen des La Plata-Raums, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, Heft 1/2, 2005, S.129-144. Die vollständigen Titel der erhaltenen Bücher in meinem Aufsatz zu Serrano (wie Anmerkung 2). Bei dem zeitpolitischen Text handelt es sich um einen von zwei Briefen von José Antequera y Castro (1690-1731), einem Gouverneur, dessen Polemik mit den Jesuiten diese zu der Veröffentlichung seines Werks und der Replik des Bischofs von Asunción veranlaßte. (CARTA que el Señor Don Joseph de Antequera y Castro, Cavallero del Orden de Alcántara Protector Genl. de Indios en la Real Audiencia y Governador que fue de la Provincia de el Paraguay Escrivio al Illmo. y Rev.mo. Obispo de el Paraguay Doctor D. Fr. Joseph Palos ... (Kolophon:) Typis Missionarium Paraquariæ, Superiorum permissu in Oppido S. Xavierj Anno 1727). Antequera war ein peruanischer Rechtsgelehrter, der von der obersten Rechtsbehörde in diesem Teil Südamerikas, der "audiencia de Charcas", nach Asunción gesandt wurde, um Anschuldigungen gegen den Gouverneur von Paraguay, Diego de los Reyes, zu überprüfen. Antequera schlug sich auf die Seite der Opposition, wurde selbst Gouverneur und nach einem Aufstand gegen die Autorität des Vizekönigs im Namen des Volks, bekannt als der sogenannte Comuneros-Aufstand, 1731 in Lima hingerichtet. Seine Anklagen der Jesuiten wollten diese nicht als solche stehen lassen und veröffentlichten seinen Brief mit einer Replik des Bischofs von Asunción, José Palos.

⁴ Von diesem Druck gibt es heute nur zwei Exemplare, eines im Museo Udaondo, einem bedeutenden kolonial-geschichtlichen Museum mit einer Bibliothek in Luján bei Buenos Aires, und das andere in der Privatsammlung Horácio Porcel in Buenos Aires. Zu letzterer Sammlung vgl. Obermeier, Bedeutende lateinamerikanische Privatsammlungen, in: *Bibliotheksdiens*, 37.2003, Heft 11, S.1391-1412. Internetversion unter: http://bibliotheksdienst.zlb.de/2003/03_11_01.pdf

cher auch dazu beigetragen, dass Guaraní bis heute in Paraguay Verkehrssprache und offiziell anerkannte Landessprache ist. Wir können davon ausgehen, dass die Erstellung der Übersetzung von Serrano jahrelange Vorarbeit erforderte. Aus der zeitgenössischen Dokumentation wissen wir, dass die Übersetzung wohl schon um 1696 fertig gestellt war, zuerst in Rom gedruckt werden sollte, aber dann schließlich in den neu geschaffenen Druckerpressen der Jesuitenreduktionen, die ab 1700 arbeiteten, gedruckt wurde.⁵ Auf diese lange Entstehungszeit deuten auch die Daten der kirchlichen Nihil obstat-Druckvermerke von 1696-1701 hin, das Buch wurde in der verbliebenen Zeit von der erstmaligen Einrichtung der jesuitischen Druckerpresse um 1700 bis 1705, dem Erscheinungsjahr, gedruckt wurde. Der Druckort, wohl Loreto, lag in der Nähe des Río Alto Parana und besaß um 1644 knapp 1500 Einwohner (Furlong 1953, S.334). Es gab Druckereien in den Reduktionen Loreto, Santa María la Mayor und San Javier. Wir wissen auch, dass bei der Vertreibung der Jesuiten in Loreto eine Bibliothek aus insgesamt 315 Büchern existierte, leider ist kein Katalog erhalten (Furlong 1953, S.335). Die Bedeutung des in den Reduktionen erschienenen Drucks liegt abgesehen von dem druckgeschichtlichen Aspekt vor allem in künstlerischer und linguistischer Hinsicht. José Serrano hat mit Hilfe von Indianern und seiner eigenen Sprachkenntnisse dieses Werk sicher auch als Vorlage für religiöse Predigten ins Guaraní übersetzt und von den indianischen Künstlern auch eigene Kupferstichillustrationen⁶ schaffen lassen, angesichts der Situation der Reduktionen weitab von den Kulturzentren ein ungeheurer Aufwand. Diese Illustrationen kopieren zum Teil die Abbildungen einer zeitgenössischen Ausgabe aus Antwerpen 1684 mit Illustrationen von Gaspar Bouttats.⁷ Die Guaraní-Ausgabe enthält aber auch einige Darstellungen der Hölle, deren Vorbilder wir nicht kennen und die unten noch näher behandelt werden sollen. Wir wissen nicht viel über die Künstler, es handelt sich angesichts der Anzahl der Illustrationen (43 ganzseitige Illustrationen und zahlreiche Initialen und Vignetten) und qualitativer Unterschiede sicher um eine Werkstatt; nur eine Arbeit, das Porträt von Tirso Gonzalez (1624-1705), dem damaligen General der Jesuiten, dem das Buch gewidmet ist, ist von Joan Yapari signiert, eine solche Signatur ist eine Ausnahme für die indianischen Künstler der Reduktionen. Der auf dem signierten Porträt der Nieremberg-Ausgabe abgebildete Tirso Gonzalez war General des Jesuitenordens von 1687-1705, also zur Zeit der Erstellung des Buchs und hat sich in seiner Arbeit vor allem gegen den Laxismus gewandt, was seinen Ausdruck auch in der Förderung von Büchern wie Nierembergs asketischer *Diferencia* findet. Es lag also nahe, der Übersetzung auch sein Porträt beizugeben. Die als Vorbild dienende Nieremberg-Ausgabe war von Gaspar Bouttats, Mitglied einer Antwerpener Künstlerfamilie, die zahlreiche Kupferstecher hervorbrachte, illustriert worden. Gaspar Bouttats (ca. 1640-ca. 1695/96) hat vor allem im Bereich der Buchillustrationen gearbeitet, seine Stiche gehen aber nicht über handwerklich geschickte Produkte hinaus, die zahlreiche zeitgenössische künstlerische Einflüsse gefällig verarbeiten. Einige der Stiche in der Ausgabe von 1684 sind „Gasp. Bouttats“ signiert.⁸ Die indianischen Künstler kopierten Bouttats Arbeiten im

⁵ Guillermo Furlong, *Misiones y sus pueblos de Guaraníes*, Buenos Aires 1962, S.572.

⁶ Vollständig abgebildet in: José Toribio Medina: *Historia y bibliografía de la imprenta en la América española*, darin: La Imprenta en el Paraguay (Teil mit eigener Paginierung), La Plata 1892, Neudruck (Reprint series of José Toribio Medina's bibliographical works; 10): Amsterdam 1965, der Reprint enthält leider nur eine schlechte Reproduktion der Bilder der Originalausgabe von 1892. Deutlicher, allerdings in kleinerem Format, sind sie teilweise abgebildet in Guillermo Furlong 1962, S.573-587.

⁷ De la diferencia entre lo temporal y eterno, Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas, y principales misterios Divinos, Nueva impresion, corregida de muchas erratas, y enriquecida con muy lindas Estampas, En Amberes: Por Geronymo Verdussen, Impresor y Mercader de Libros, en el Leon dorado 1684. Illustrationen von Gaspar Bouttats, einige davon signiert.

⁸ Guillermo Furlong, *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700-1850*, misiones del Paraguay, Argentina, Uruguay, Band 1: La imprenta en las reducciones del Paraguay, 1700-1727, la imprenta en Córdoba, 1765-1767, la imprenta en Buenos Aires, 1780-1784, [la imprenta en Montevideo, 1807- 1810], Buenos Aires 1953, 310-417, hier S.332. Ein Werkverzeichnis der Arbeiten von Bouttats (ohne die Nieremberg-

Wesentlichen sehr genau und änderten die Vorgaben des Bildaufbaus nicht. Zusätzlich wurden noch weitere Illustrationen, zahlreiche feine Initialen und Vignetten für den Druck gefertigt. Es entstand ein Meisterwerk der südamerikanischen Druckgeschichte.

Selbst wenn es sich sicher angesichts des materiellen Werts des Buchs um keinen Gebrauchstext handelte, der den Gläubigen zur Verfügung gestellt wurde, hat das Werk sicher eine missionspraktische Bedeutung. Die schon sprachkundigen Prediger des Ordens konnten die Übersetzungen zur Hand nehmen, um ihre eigenen Predigten unter Aufnahme von Gedanken Nierembergs zu gestalten oder Lesungen aus dem Buch veranstalten. Insbesondere die Ikonographie dürfte sicher aber auch in einer mittelalterlichen Tradition der Bilderbibeln und umfangreicher ikonographischer Programme in Kirchen der Belehrung der Indianer gegolten haben, etwa die furcht einflößenden bildlichen Darstellungen der Höllenstrafen.

Von dieser Guaraní-Übersetzung des Buchs von Nieremberg wurden sicher nur wenige Exemplare erstellt etwa im Vergleich zu den ebenfalls in Reduktionen gedruckten Predigtbüchern in Guaraní etwa Nicolas Yapuguays *Sermones y exemplos*, die als Objekte des täglichen Gebrauchs auch auf schlechterem Papier gedruckt wurden, und von denen auch mehrere Exemplare erhalten sind. Letztere dienten sicher der praktischen Übung der Jesuiten in der Predigt, zumal ein sprachlich kompetenter und auch rhetorisch ansprechender Vortrag für die Indianer, die aus einer mündlichen Kultur stammten, sehr wichtig war.

In Kopie der Arbeiten von Bouttats finden sich zahlreiche tradierte Motive der Erbauungsliteratur im Kontext der Nierembergs Buch zugrunde liegenden Konfrontation weltlicher und spiritueller Werte, dies zeigt sich an vielen Höllenszenen, auch das Motiv der Reue am Totenbett taucht wiederholt auf. Für heutige Betrachter im Einzelnen erklärungsbedürftig sind zahlreiche Allegorien, auch eine ausgeprägte Tiersymbolik, die aber der Bildsprache der Barockliteratur entsprachen. Hilfestellung leisten hier kleine Ziffern, die auf Erklärungen des Texts verweisen und zugleich auch indirekt den Einsatz des Bildmaterials in der Katechese als konkret dem Betrachter erklärtes Bildmaterial vor Augen führen. Bei einem rein künstlerischen Produkt, das als Prunkbuch nur auf dem Lesepult oder der Bibliothek lag, hätten diese „Verweise“ keine praktische Bedeutung außerhalb des sehr begrenzten Leserkreises der Patres und der wenigen alphabetisierten Indianer gehabt, denen Zugang zu dem Werk gewährt wurde. Künstlerisch bedeutend sind am Bildmaterial vor allem die Darstellungen von individualisierten Leidenden in der Hölle, die durch ihren drastischen Realismus wohl einmalig in der Zeit sind. In den zahlreichen Drachen und Fabelwesen auf diesen Illustrationen sind sicher auch indianische mythologische Vorstellungen eingeflossen, die im Kontext der Darstellung von Dämonen von Seiten der Kirche immer geduldet wurden.

Die jesuitischen Druckerpressen in den Guaraní-Reduktionen arbeiteten von ca.1700-1727, dem Erscheinungsjahr des letzten Werks, Nicolas Yapuguays *Sermones y Exemplos*. Sämtliche nach dem Nieremberg-Buch erschienenen Werke erreichen nicht die künstlerische Qualität dieses Stücks, an Illustrationen findet sich nur eine einfache Mariendarstellung auf dem Titelblatt der *Explicacion de el catechismo* von Nicolas Yapuguay, 1724, ohne dass erkennbar wäre, warum der Kupferstich, nachdem er ein solch hohes künstlerisches Niveau erreicht hatte, praktisch aufgegeben wurde. Wir wissen, dass es auch später noch Graveure in den Reduktionen gab, deren Produkte dürften sich aber wohl auf einige in der täglichen Missionsarbeit eine Rolle spielende Einblattdrucke beschränken, von denen nur ein Exemplar eines Künstler namens Tilcara, der allerdings den Reduktionen nur hypothetisch zuzuordnen ist,

bekannt ist.⁹ Auch bei den zum Druck ausgewählten Titeln der Reduktionen ist der missionspraktische Aspekt durch Predigtbücher auf Guaraní und Ruiz de Montoyas sprachpraktische Werke¹⁰ eindeutig überwiegend. Diese Gebrauchsbücher brauchten auch keine Illustrationen. Nach dem Erlöschen der ersten argentinischen Druckerpresse in den Reduktionen setzt die argentinische Druckgeschichte neuerlich erst wieder mit der jesuitischen Druckwerkstadt von Córdoba, dem damaligen Hauptsitz der Jesuitenprovinz, ein. Die dortige Druckerei existierte aber nur wenige Jahre. Die drei erhaltenen Drucke stammen aus dem Jahr 1766 (ein weiterer Akzidenzdruck aus Córdoba aus der Zeit ist undatiert).¹¹ Illustrationen finden sich dort keine. Ein weltlicher Buchdruck setzt in Argentinien nach der Vertreibung der Jesuiten erst in Buenos Aires 1780 ein.

Nierembergs Werk kann nur im zeitgenössischen Kontext der damaligen auch in Lateinamerika verbrachten europäischen Kunst gesehen werden. Als Vergleich hierzu sei dann der zeitnah entstandene Azulejos Zyklus im Franziskanerkloster in Bahia herangezogen.

Eine genauere Analyse der Ikonographie des Buchs würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, hier sei auf den Anhang verwiesen.¹² Es sollen deshalb hier nicht die zahlreichen allegorischen Bilder der Nieremberg-Ausgabe analysiert werden, sondern einige Bilder mit der Darstellung der Höllenstrafen fokussiert werden, die nicht auf die Antwerpener Ausgabe zurückgehen. Das typologische Vorbild dieser Darstellungen der Höllenstrafen findet sich in der Tradition der „Vier letzten Dinge“. Es soll deshalb zuerst die Bedeutung dieser heute etwas vergessenen Bildtradition umrissen werden.

Das Thema der „Vier letzten Dinge“ in der Kunst

Die „Vier letzten Dinge“ sind eigentlich ein tradiertes Thema der Eschatologie, dort werden sie als lateinisch „novissima“ (auch novissimi) bezeichnet. Der Ausdruck geht auf Ecclesiasticus 7, 40 zurück, das Thema häufig in der Bibel behandelt (Deuteronomium 32,20, Sirach 7,40). Im *Catechismus Romanus* wird die Meditation über das Thema explizit auch gefordert.¹³ Die ikonographische Tradition der „Vier letzten Dinge“, in manchen Sprachen auch bezeichnet als die „vier stärksten Dinge“, ist in der Kunstgeschichte bisher auf wenig Interesse gestoßen, umfangreiche Motivstudien fehlen.¹⁴ Es gab schon im frühen Christentum Szenen des Jüngsten Gerichts, als Sondergericht für vor dem nah erwarteten Weltende Verstorbene. Im 14. Jahrhundert entwickelte sich nach den Verheerungen der Pest der Typus der

⁹ Abgebildet in Furlong 1953, S.90. Der Stich stammt von 1728.

¹⁰ Zu Montoya vgl. meinen Artikel Antonio Ruiz de Montoya in: *Biographisch Bibliographisches Kirchenlexikon*, begr. und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 23, 2004, Spalten 1231-1247.

¹¹ Vgl. zu den Drucken Furlong 1953, S.419-452.

¹² Die einzige Arbeit hierzu ist bisher Santiago Sebastián, *Lectura iconográfica de la versión guaraní del libro del padre Nieremberg De la diferencia entre lo temporal y eterno*, in: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nr. 48/49, 1992, 309-328. Es wird allein mit der vorbildhaften Ausgabe von Nieremberg aus Antwerpen verglichen.

¹³ Pedro Rodríguez [ursprünglicher erster Hrsg.], *Catechismus Romanus: seu catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad parochos Pii Quinti Pont. Max. iussu editus*, ed. praefuit Petrus Rodríguez, ed. critica, Città del Vaticano 1989, S.93, Zeile 163, S.338, Zeile 1, S.475, Z. 258.

¹⁴ Zu allgemeinen Informationen zum Thema vgl. im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK)*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, begonnen von Otto Schmitt, redigiert von Karl-August Wirth, München 1937 ff, den Artikel „Vier letzte Dinge“, Bd. IV, S.12-22; und den Artikel „Eschatologie“, Bd.V, 1457-1458. Im *Lexikon der christlichen Ikonographie, (LCI)* begr. von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg im Breisgau, 1968-1976, IV, Sp. 460-461 und den Aufsatz Lutz Malke, *Zur Ikonographie der "vier letzten Dinge" vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30, 1976, S. 44-66.

Todesdarstellung z.B. auf den Campi santi im Zusammenhang mit der Legende von den 3 Lebenden, die 3 Toten begegnen oder in den Totentänzen, und damit eine weitere ikonographische Voraussetzung für die Darstellung der Vier letzten Dinge. Es blieb aber anfangs vor allem bei Darstellungen des Todes und Gerichts. Über die durch Miniaturen geschmückten Stundenbücher dringt das Thema in die Buchillustrationen ein und wird dann seit dem 15. Jahrhundert im Kontext der devotio moderna und der Volksfrömmigkeit wieder aufgegriffen. Spätestens im 16. Jahrhundert bildet sich schließlich definitiv der vierteilige Zyklus in einzelnen individualisierten Bildern aus. Gestützt hat diese Ikonographie vor allem die Behandlung des Themas in der spätmittelalterlichen Devotionsliteratur.

Die vier letzten Dinge in der Erbauungsliteratur

Von zentraler Bedeutung für die literarische Tradition der Vier letzten Dinge ist das erbauliche *Cordiale*, das anonym erschienen auf Gerardus von Vliederhoven zurückgeht. Gerhard von Vliederhoven war Priesterbruder im Deutschordenshaus in Utrecht. Vliederhoven ist belegt ab 1360, war von 1375-1380 Leiter der Ordenskommanderie zu Tiel, später ab 1380 derjenigen von Utrecht. Dort ist er vor 1402 gestorben. Er hat seinen lateinischen Erbauungstraktat anonym unter dem Titel *Cordiale de quatuor novissimis* verfasst,¹⁵ in vielen späteren Ausgaben wurden dem Buch oft ähnliche Titel gegeben wie *Tractatus (Liber) quattuor novissimorum*. Der Text dient der moralischen Läuterung der Gläubigen durch die Meditation über Tod und Vergänglichkeit, Gericht, Himmel und Hölle. Den Titel „cordiale“ wählte Vliederhoven selbst nach seiner Aussageintention „ut novissimorum celebris memoria cordialiter et intime humanis cordibus continuo imprimatur“ (Prolog, Handschrift Den Haag, 72 J 20 zitiert nach Dusch 1975, S.2*). Wahrscheinlich noch im 14. Jahrhundert wurde das Buch -allerdings nicht von dem Autor selbst- ins Niederländische übersetzt. Das Buch erlangte, weil es sich um eine leicht lesbare, durch Exempel gut aufgemachte Kompilation aus der Bibel, den Kirchenvätern und Heiligenlegenden handelt, ungemein große Beliebtheit, und wurde sowohl in der lateinischen, als auch in den volkssprachlichen Versionen intensiv in Handschriften und Drucken rezipiert. Der GW (Gesamtkatalog der Wiegendrucke) bringt 73 Einträge, es gibt Übersetzungen ins Niederdeutsche¹⁶, ins Mitteldeutsche, Oberdeutsche und Übertragungen ins Englische, Französische, Spanische und Katalanische. Es existieren ferner zahlreiche Postinkunabeln und eine umfangreiche handschriftliche Überlieferung. Die englische Ausgabe, übersetzt von Anthony Woodville, Earl Rivers (ca. 1472-1483) wurde 1479 von William Caxton (1422-1491), dem englischen Erstdrucker, gedruckt (GW 7536).¹⁷ Caxton hatte zuvor in Brüssel 1476 auch eine französische Ausgabe des Buchs gedruckt. Diese Version unter dem Titel *Quatre dernières choses* wurde von Jean Mielot (gest. 1472), dem Sekretär des burgundischen Herzogs Philippe le Bon 1453 erstellt. Ein zeitgenössisches illustriertes Manuskript dieser französischen Übersetzung mit Miniaturen von Jean le Tavernier (Brüssel Bibliothèque royale, Ms. 11129, Abbildungen in Malke, S.50-53), zeigt recht schön frühe Darstellungen des Themas der Vier letzten Dinge in der Buchmalerei.

Vliederhoven bezieht sich neben den bekannten kirchlichen Autoritäten vor allem auf die Schriften von Bernhard von Clairvaux und andere diesem fälschlich zugeschriebene Werke

¹⁵ Das Werk wurde auch anderen Autoren als Vliederhoven zugeordnet. Dusch, 1975, S.8*-10* widerlegt diese Zuordnungen zu Recht und verweist auf die Nennungen von Vliederhoven in den Kolophonen der niederländischen Übersetzungen.

¹⁶ Dusch 1975, mit dem Text S.1-115 nach dem Cod. Guelf. 1182 Helmst. in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

¹⁷ Ein Nachdruck von Caxton erschien 1495/96. Neuausgabe von Johannes Antonius Mulders, *The Cordyal by Anthony Woodville Earl Rivers*, edited from M 38 Al The Museum Meermannno Westreenianum The Hague; with notes on MSS. early editions authorship and language, Nijmegen 1962, zugleich Leiden, Rijksuniv., Proefschr., 1962.

(Dusch 1975, S.16*), steht also in der Tradition dominikanischer Predigttradition. Die Verbreitung des Werks ist anfangs sicherlich im Kontext der Kreise der Devotio moderna zu sehen und zwar im niederländischen und von ihr beeinflussten deutschen Raum, worauf auch die entsprechenden im Rheinland erstellten Drucke hinweisen.¹⁸ Meditationen über die letzten Dinge gehören zum festen asketischen Programm der devoten Brüder und Schwestern, auch der Windesheimer Chorherren, in deren Bibliothek das Werk nachweislich war (Dusch 1975, S.34*). Eine Ausgabe wurde auch im Fraterhaus in Deventer gedruckt (Dusch, 1975, S.36*). Das Manuskript GB 8^o 70 des Historischen Archivs Köln und ein weiteres in Berlin wurden auch in Deventer geschrieben (Dusch, 1975, S.38*). Dusch hat einen vollständigen Katalog der erhaltenen 222 Handschriften (1975, S.40-68*) sowie ihrer Provenienzen erstellt, die überwiegend dem Einflussbereich der Devotio moderna zuzuordnen sind. Es lässt sich also feststellen, dass das Hauptverbreitungsgebiet des Texts offenkundig im niederländischen und von dort beeinflussten Bereich des Rheinlands und Norddeutschlands lag.

Schon bei dem bedeutenden niederländischen Autor und „Gründungsvater“ der Devotio moderna Geert Grote fanden sich Meditationen über das Thema der Vier letzten Dinge.¹⁹ Die Laienelite und der engere Zirkel der in Konventen lebenden Mitglieder der Devotio moderna brauchte geistliche Literatur in der Volkssprache und auch Bilder zur persönlichen Meditation, da nach Auffassung ihrer Anhänger die geistlichen Orden das Recht auf die alleinige geistliche Betreuung verloren hatten.²⁰

Im eschatologischen Kontext sind die „Vier letzten Dinge“ von großer Bedeutung schon in der spätmittelalterlichen Theologie. Dusch (S.3*) bemerkt zu Recht, dass die Scholastik unter Rückgriff auf die Patristik ein eschatologisches System bis ins Detail ausbaute, Unterschiede bestanden allein in der Behandlung des Themas. Die Novissima konnten sowohl unter systematisch-theologischem als auch unter asketischen und mystischen Vorzeichen behandelt werden. Bei Vliedervoven wird dies nun verbunden: „Das Cordiale nun verbindet eine einigermaßen umfassende und systematische Darstellung der Letzten Dinge mit der Absicht und dem Stil eines asketischen Erbauungsbuchs“ (Dusch, 1975, S.3*). Statt der Mystik überwiegt aber in ihm der Einfluss der franziskanisch-dominikanischen Predigttradition,²¹ wobei die Hauptbedeutung des Werks von Gerhard von Vliedervoven wohl darin zu sehen ist, dass er mit seinem Buch die Tradition der Totentänze, Contemptus-mundi-Schriften und Ars moriendi ein auch in der Volksliteratur wirkendes Genre neu belebte und unter weitgehendem Rückgriff auf die scholastische Tradition einen zumindest bis zum Einsetzen der Reformation stark wirksamen, erbaulichen „Bestseller“ schuf. Das einzige bis heute noch gelesene Werk aus diesem Kontext der devotio moderna ist die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen (um 1380-1471).

Für populäre Erbauungsliteratur ist eine Bebilderung nicht ungewöhnlich, es setzt damit bald eine Illustration einzelner gedruckter Ausgaben des Cordiale ein. Die Miniaturen des oben

¹⁸ Wolfgang Schmitz, *Die Überlieferung deutscher Texte im Kölner Buchdruck des 14. und 15. Jahrhunderts*, Habilitationsschrift Köln 1990, unter <http://www.ub.uni-koeln.de/ediss/archiv/1990/schmitz.pdf>, bes. S.36/37 zum *Cordiale*.

¹⁹ Nach seiner Lebensbeschreibung durch Thomas von Kempen, *Vita Gerardi Magni*, Opera omnia, ed. Phol, Bd. VII, S.46, S.253 (zitiert auch in Dusch, S.34*, Fußnote 1). Zum Thema in der Zeit vgl. Christoffel Martinus Vos, *De leer der vier uitersten, eene bijdrage tot de kennis van het godsdienstig geloof onzer vaderen in de vijftiende eeuw*, Amsterdam (Proefschrift Utrecht) 1866.

²⁰ Zur Bedeutung der devotio moderna für die Buchkultur siehe: Thomas Kock, *Die Buchkultur der Devotio moderna: Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels (Tradition - Reform - Innovation; 2)*, Frankfurt am Main, 1999.

²¹ Richard F. M. Byrn, Gerard van Vliedervoven, Late medieval eschatology, Gerard van Vliedervoven's Cordiale de IV novissimis, in: *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society: Literary and Historical Section; 17,2*, Leeds, S. 55-65.

erwähnten französischen Manuskripts gingen dem modellhaft voraus. Im niederländischen Kontext sind die frühen Illustrationen der Ausgabe des *Cordiale quatuor novissimorum*, Gouda: Gerard Leeu 1482 zu nennen (abgebildet bei Malke 1976, S.55).²² Bezeichnend ist in diesen Kontext auch, dass das Werk in Köln, zentraler Druckort für Werke der Devotio moderna von dem Drucker Johann Koelhoff gedruckt und mit Illustrationen versehen wurde. Es erschien 1487 als *Hertzlich gedechtenijs die veir vijssersten*. Charakteristisch für die Ausrichtung des Koelhoff-Drucks auf ein bestimmtes Marktsegment des Buchhandels ist die Ausstattung des Buchs mit einfachen Holzschnitten, die für Volksbücher typisch sind.²³ Die Holzschnitte zeigen im Stil der Zeit mit umfangreichen Bordüren aus floralem Bändelwerk zuerst den Autor, dann die Vier letzten Dinge selbst, eine Sterbeszene mit einem verfallenen Leichnam im Vordergrund, eine Gerichtsszene mit der Trennung von Gut und Böse, wobei letztere durch den Rachen des Leviathan in die Hölle kommen. Ferner eine ebenfalls tradierte Szene gequälter Verdammter in einem riesigen Höllentrachen und im letzten Bild Christus auf dem Himmelsthron mit einigen Heiligen. Neu ist an diesen Bildern, dass bei der Höllenszene der Leviathanrachen hinzukommt und statt des Himmelsparadieses die Pforte des Paradieses gezeigt wird, zu dem Petrus die Seligen einlässt. Die Szenen mit wenigen einzelnen Figuren entsprechen dem einfachen Stil von Holzschnitten in der Epoche. Eine weitere illustrierte Ausgabe aus dem deutschen Kontext sei noch angeführt, die Illustrationen in einer freien Übertragung des *Cordiale* durch den Augsburger Drucker Anton Sorg als *Buechlin des sterbenden menschen*, um 1480 (Malke 1976, S.54). Sorg war in seinen Büchern, z.B. einer ansprechenden Äsopausgabe auch auf das Marktsegment der illustrierten Volksbücher spezialisiert.

Thema existierte aber schon bald unabhängig von der intensiven Rezeption von Vlieders Werken. Ein erster bedeutender Künstler, der das Thema aufgreift, ist Hieronymus Bosch.²⁴ Die Darstellung der Tondi in den vier Ecken des Bildes "Die sieben Todsünden" (Prado Madrid), gemalt um 1480 von Hieronymus Bosch, verweisen auf diese Tradition. Bei Bosch ist Christus als alles sehender späterer Richter in einem Mitteltondo, in einem ihm umgebenden Rundkreis die 7 Todsünden, an den freibleibenden Ecken sind die Vier letzten Dinge dargestellt. Die Tafel wurde wohl von Philipp II. im Escorial als Tischplatte und Meditationsvorlage verwendet.²⁵ Ein Gemälde von Maarten van Heemskerck in Hampton Court von 1565, das auch von einem Stecher kopiert wurde, greift es wieder auf.²⁶ Es gibt ferner einen Einblattholzschnitt zum Thema mit dem Titel "Spiegel der vernunft" von ca. 1488, München, Graphische Sammlung, (Schreiber Nr. 1861).²⁷ Ein weiterer Einblattdruck (Schreiber 1458, Tafel 16c) aus dem Druck *Ars et modus contemplativae vitae* (Abb. in RDK V, S.1457) ist hier ebenfalls zu nennen. Die Verwendung von vier Tondi bei Bosch mit den vier einzelnen Szenen zeigt schon eine später verallgemeinerte Darstellungsform der Vier letzten

²² Überblick über die niederländischen Illustrationen bei William Martin Conway, *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century* in 3 parts, Cambridge, 1884, Nachdruck Hildesheim 1961, dort SS.195, 323 auch Illustrationen zum Thema in einer *Biblia pauperum*.

²³ Das Material in Albert Schramm, *Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 8, Die Kölner Drucker, Leipzig 1924, S.94-99 und S.5.

²⁴ Abbildungen in Roger H. Marijnissen/Peter Ruyffelaere, *Hieronymus Bosch, das vollständige Werk*, Weinheim: VCH 1988, S.329 und die vier letzten Dinge vergrößert S.345. Vgl. den Aufsatz von Johannes Hartau: Das neue Triptychon von Hieronymus Bosch als Allegorie über den „unnützen Reichtum“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68.2005, Heft 3, S.305-338, wo auch eine Variante des Themas aus dem British Museum behandelt wird

²⁵ Roger H. Marijnissen/Peter Ruyffelaere, *Hieronymus Bosch*, 1988, S.327.

²⁶ Zwei Abbildungen (Tod und Himmel) in Malke 1976, S.56. Thomas Kerrich, Martin Heemskerck, *A Catalogue of the prints, which have been engraved after Martin Heemskerck*, Cambridge 1829, S.64, Hollstein: *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts*, Bd. 8, 1956, S.248, Nr.564-567.

²⁷ Das Münchner Exemplar abgebildet in Roger H. Marijnissen/Peter Ruyffelaere, *Hieronymus Bosch*, 1988, S.57. Das etwas besser erhaltene Exemplar aus dem British Museum in Hartau (2005), S.320.

Dinge in separierten Szenen oder Einblendungen etwa in einem Stich von Hendrick Goltzius, ausgeführt von Theodor Galle 1578, Abbild. in RDK V; 1459/1460. Völlig allein steht in der Zeit ein anonymes Wandbild zusammen mit einer Darstellung von Absaloms Tod im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein von 1509.²⁸

Im niederländischen Kontext findet das Thema sich zum Beispiel in dem Werk von Adrianus Poirters, eigentlich die niederländische Übersetzung eines von dem Jesuiten Guilielmus Stanihurstus (1601-1663) verfassten Traktats *Veteris Hominis Per Expensa Qvatuor Novissima Metamorphosis, Et Novi Genesis*, Antwerpen: Woons 1661, Nachdruck Mikrofilm Leiden: IDC 1995, unter dem Titel *Nieuwe Afbeeldinghe Van De Vier Vystersten*, Antwerpen: Woons 1662, Nachdruck Mikrofilm Leiden: IDC 1994. Die niederländische Übersetzung enthält Kupferstiche von F. Bouttats nach Ph. Fruytiers, die vielleicht den Jesuiten in Paraguay auch bekannt sein konnten, zumal ein Mitglied der Bouttatsfamilie auch die der Nieremberg-Ausgabe in Guarani zugrunde liegende Antwerpener Ausgabe illustriert hatte. Allerdings ist der Text eher ein Beispiel dafür, dass auch Bücher, die den Topos der vier letzten Dinge behandeln, auch immer die tradierte Ikonographie aufgreifen müssen. Es findet sich zwar eine Szene mit dem triumphierenden Tod, die von ferne an eine Nieremberg-Illustration erinnert, auch einige Sterbeszenen. Allerdings ist bei der Nierembergsausgabe auf Guarani das direkte Vorbild der Sterne mit dem Triumph des Todes nicht das Buch von Adrianus Poirters, sondern wie ich festgestellt habe, ein Einzelblatt von Hieronymus Wierix, vor 1619 oder eine auf dieses Blatt zurückgehende Kopie, dem das Blatt im Nierembergbuch bis in die Details der Bäume im Hintergrund folgt.²⁹ Hier schreitet der Tod über die zu seinen Füßen liegenden allegorischen Frauengestalten der concupiscentia carnis, concupiscentia oculorum und superbia hinweg. Allein einige Details wurden geändert, eine breitrandige Bordüre mit Totenköpfen eingefügt und im Vordergrund der Todesgestalt die ikonographisch in ähnlichen Darstellungen des Triumphs des Todes tradierten, vom Tod vernichteten Insignien weltlicher Macht, Tiara, Bischofsmütze, Krone und Kardinalshut, die sicher nach Vorbildern etwas steif in den Vordergrund geblendet wurden. Dieser Beleg zeigt wohl, dass die Nieremberg-Ausgabe auf Guarani auf verschiedene Quellen zurückgeht: zum größten Teil die 10 Bouttats-Illustrationen der Textvorlage der Übersetzung, ein weitere Block die ikonographische Tradition der vier letzten Dinge wie hier aufgezeigt, auch wenn kein direktes Vorbild bisher bekannt ist, und einige Einzelblätter. Offenkundig ist die Vorbildhaftigkeit von Einzelblättern auch für das Porträt des Widmungsempfängers, des Jesuitengenerals und wohl auch die anderen Illustrationen allegorischer Art der Metatexte zu Beginn des Buchs. Bei dem Porträt wurde wohl ein zirkulierender Stich in ovaler Kartusche einfach mit einer Scheinarchitektur kombiniert. Besonders schön sieht man das an den zwei Engeln zu Seiten einer Gloriole mit der Madonna, von denen einer das Wappen der S.I. hält, der andere das völlig unmotiviert Wappen des englischen Königreichs, das sich wohl in einer Stichvorlage fand.³⁰ Ein weiteres Vorblatt zeigt zwei Gestalten, die die Kirche symbolisieren neben einem Piedestal mit dem Insignum der S.I., darüber den Habsburgischen Doppeladler und über allen der Heilige Geist schwebend, der in seinen Strahlen in einem Strahl die Tiara und die Weltkugel über dem Doppeladler beleuchtet, sowie in vier anderen Kardinalshüte. Ein weiteres Vorblatt zeigt die traditionelle Weltsicht, die den Indianern vermittelt werden sollte. Die Planeten formen einen Kreis in der Mitte, darunter von einem Gitternetz bedeckt die Flammen der Hölle. Dieses Gitternetz wird

²⁸ Hugo Wagner, Zwei Wandbilder im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller Stiftung (Festschrift zum 70. Geburtstag von Hanspeter Landolt), 47.1990; Heft 1, S.21-26; 8 Ill. Die Fresken beziehen sich direkt auf biblische Stellen bei Esra, vgl. ihre Analyse in RDK, Bd. IV, S.14.

²⁹ *Hollstein 's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, The Wierix family*, comp. by Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, in Zsarbeit mit Marjolein Leesberg, hrsg. von Jan van der Stock, 11 Bde., Rotterdam 2003-2004, hier Bd.VIII, S.194, Nr. 1839. In der Folge zitiert als *The Wierix family*.

³⁰ Zum Wappen vgl. Furlong, 1953, S.321.

auch auf einigen individualisierten Darstellungen der verdammten Seelen auftauchen. Über dem Kreis mit den Planeten erkennt man die strahlende Sonne. Bei diesen Bildern sind sicher tradierte Frontispize oder Darstellungen des Kosmos vorbildhaft, die leicht beschaffbar waren und sich wohl in Büchern der gut bestückten Bibliothek des Druckortes der Reduktion Loreto befanden. Ein drittes Vorblatt zeigt wie bei Altären den Hl. Ignatius und den Heiligen Franz Xaver vor einer Weltkugel und dem Insignium der S.I in eigenem Kreis. Darüber die Taube des Heiligen Geists, der Flammen auf die Weltkugel sendet. Die Ikonographie ist leicht durchschaubar. Der Indienmissionar Franz Xaver steht wie die Weltkugel für den Erfolg und die weltweite Ausdehnung jesuitischer Missionen. Die Flammen des Hl. Geistes aus der Ikonographie des Pfingstwunders sollen auf die göttliche Gnade der Sprachbegabung anspielen, die Voraussetzung missionarischen Wirkens war und in einem Buch wie dem Nieremberg auf Guarani natürlich idealtypisch verwirklicht war. Da das Buch dem Hl. Geist explizit auch gewidmet ist (eine Art zweite spirituelle Widmung, nach der an den Jesuitengeneral), ist sein häufiges Auftauchen an ikonographisch exponierter Stelle in den Vorblättern verständlich.

Vor allem durch das Wirken der niederländischen Jesuiten im 16. und 17. Jahrhundert, bei denen eine Rezeption der Werke der *devotio moderna* vorauszusetzen ist, fand das Thema weite Verbreitung.³¹ Der Hl. Ignatius hat in seinen *Spirituellen Exerzizien* die Meditation gefordert,³² dort aber den Topos der Vier letzten Dinge nicht direkt thematisiert. Sie dürften ohnedies traditionsmäßig in den Bereich der religiösen Praxis und persönlichen Meditation gefallen sein. In Johannes Baptista Romanus, *Institutiones christianae, seu parvus catechismus catholicorum, praecipua christianae pietatis capita complectens*, Antwerpen: Plautin & Galliaus 1589, einer Bearbeitung des Katechismus von Petrus Canisius fanden Stiche zu dem Thema von Hieronimus Wierix Eingang.³³ Von Hieronimus Wierix gibt es auch einen Einblattdruck, der mit Hilfe von Bändern zwischen den Einzelszenen genau den Weg der Seele je nach dem Verhalten des Menschen in den Himmel oder in die Hölle zeigt.³⁴ Ein einzelner Stich von Antonius II. Wierix von 1604 zeigt ebenfalls auf einem Bild alle Vier letzten Dinge zusammengezogen. Auf diesen Bildern findet sich auch der in einigen der Nieremberg-Stiche auftauchende Gitterrost über den Verdammten in der Hölle.³⁵ Letzteres Motiv muss natürlich keine direkte Einwirkung dieses Blattes sein, da es ja auch in anderen Werken mit Höllendarstellungen vorkommt. Auch Nieremberg selbst verwendet das Bild der Hölle als Kerker (Buch IV, Kap9).³⁶ Dazu passen auch die Ketten auf einigen der Bilder einzelner Verdammter im Nieremberg aus den Reduktionen. Angesichts des nachweisbaren Einflusses einer zu der Zeit entstandenen, oben erwähnten Darstellung des Todes von Hieronymus Wierix auf eine Illustration des Nieremberg auf Guarani, ist aber davon auszugehen, dass die Jesuiten wohl mehrere Einzelblätter der Wierix-Familie besaßen und sich von ihnen für das Bildmaterial ihres Nierembergdrucks in den Reduktionen inspirieren ließen. Diese Bilder müssen nicht einmal auf den Besitz flämischer Jesuiten zurückgehen, sondern zirkulierten als leicht transportable Werke sicher zwischen den einzelnen Provinzen und Jesuitenkollegien. Auch bei anderen Mitgliedern der Wierix-Familie findet sich das Motiv der Vier letzten Dinge. Bei Antonius II.

³¹ Vgl. RDK, Bd. 4, S.22.

³² Klára Erdei, *Auf dem Wege zu sich selbst: die Meditation im 16. Jahrhundert*; eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung, (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; 8), Wiesbaden 1990, S.99-111.

³³ Erwähnt in RDK, Bd.4, S.21, nicht in Hollstein.

³⁴ John Baptist Knipping, *Iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, Hillversum 1939/40, engl. Ausgabe: *Iconography of the counter reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop 1974, Bd. 2, S.309, Abb. 220. Bd. 8, Nr. 1810, S.158 (Abb.), und Text S.159.

³⁵ *The Wierix family*, Rotterdam 2003-2004, hier Bd. 8, S.205, Nr. 1846. Sebastián (1992), S.316 verweist aber hier auf die Vorbildfunktion von Sebastián Izquierdos *Exercicio Espirituales de San Ignacio*, mit Bildern von Joan Baptista Sintes, der nachweislich auch einige andere Bilder der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani beeinflusst hat. Es handelt sich sicher schon um einen Topos.

³⁶ Vgl. auch Sebastián, 1992, S.316.

Wierix ist es im Kontext der Herz-Jesu-Verehrung in der Bilderfolge *Cor Iesu amanti sacrum* das Christuskind, das die Vier letzten Dinge an die Wand des Herzzinneren malt.³⁷

In diesem Kontext muss das Thema der Vier letzten Dinge in Wachsarbeiten wohl von Gaetano Giulio Zumbo (um 1656-1701)³⁸ heute im Museo Mario Praz, Palazzo Primoli, Rom, nach verlorenen Wachsarbeiten des neapolitanischen Künstlers Giovanni Bernardo Azzolino (1572-1645), entstanden um 1610, gewürdigt werden. Sie gehen ihrerseits auf eine Stichserie von Raphael Sadeler zurück (Graphische Sammlung München).³⁹ Letztere ist wiederum von Dirck Barendsz inspiriert.⁴⁰ Sadeler kannte auch den oben erwähnten Einblattdruck von Hieronimus Wierix, den er kopiert hat.⁴¹ Die inscriptions der Sadelerschen Arbeiten sind im Übrigen von dem Jesuiten und Schriftsteller Jakob Biderman (1578-1639) erstellt.⁴² Sie sind im Sinne der Erbauungsliteratur und Ikonographie als Aufforderung zur Bußmeditation zu deuten, wobei das Abbild mit dem Urbild konfrontiert wird, und durch den Tod auch eine zeitliche Komponente eingebracht wird, eine Tradition, die wir schon aus mittelalterlichen Campo Santo-Darstellungen kennen. Dabei sollen die extremen Gesten und Grimassen und die den Nieremberg-Illustrationen deutlich parallelen Darstellung zweier Tiere am Rande des in der Hölle leidenden (vgl. die Abbildung in Göttler, 2003, S.133, Text S.135) gleichsam parodistisch dieses Leid als gerechte Strafe darstellen. Sowohl bei den Darstellungen in Wachs, als auch bei den Stichen zeigt die Wahl von Brustbildern einen deutlichen Einfluss von Darstellungen der „animae separatae“ (Göttler, 2003, S.139) aus der künstlerischen Tradition. Zu denken ist auch an einen Einfluss von zwei Bernini-Büsten, die eine Anima dannata und eine Anima beata zeigen (Rom, San Giovanni degli Spagnuoli), die wohl nicht Teil eines Zyklus der Vier letzten Dinge waren, sondern sich in der Zweiergruppe zu einem physiognomischen Kontrast anboten.⁴³ Das von Zumbo gewählte Material Wachs sollte dabei die Immaterialität der dargestellten Seelen und ihres Leidens noch einmal hervorheben. Wachsobjekte waren in dieser Zeit Luxusobjekte, sie spielten in der Volksfrömmigkeit noch bis ins 20. Jahrhundert eine erhebliche Rolle, zumal später auch die Kosten geringer waren als für analoge Objekte aus edlerem Material. Dies ist sicher als gesunkenes Kulturgut dieser frühen Tradition aufzufassen. Die Wahl der Büsten für das Thema lebt auch in anderen Skulpturen fort, etwa in vier Holzskulpturen eines unbekanntes Künstlers südwestdeutscher Provenienz

³⁷ RDK, Bd. 5, Spalte 1462 nach Karl-August Wirth, *Religiöse Herzemblematik*, Biberach an der Riss 1968, S.76. *The Wierix family*, Rotterdam 2003-2004, hier Bd. III, die Serie Nr. 445-462, die besagte Illustration 460/1, Abbildung S.53, Text S.48, entstanden vor 1604.

³⁸ Malke 1976, S.57, Abbildungen der Seele im Purgatorio und der Hölle dort S.58/59.

³⁹ Diese Werke von Sadeler nicht im Werkverzeichnis Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450 – 1700, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Bde. 21;22, kompiliert von Dieuwke de Hoop Scheffer, hrsg. von K. G. Boon, 2 Bde., Amsterdam 1980. Zum Thema: Christine Göttler: Wachs und Interdisziplinarität: Giovanni Bernardino Azzolinos »vier Letzte Dinge« in: *Zwischen den Disziplinen?*, in: *Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, hrsg. von Helmut Puff und Christopher Wild, Göttingen 2003, S.103-148.

⁴⁰ Jay Richard Judson, *Dirck Barendsz: 1534 – 1592*, Amsterdam 1970, darin im Catalogue raisonné Nr. 86-89, S.140-142, Abb. 61-64, vgl. auch Malke 1976, S.49, Fußnote 7. Barendsz bringt zahlreiche Personengruppen auf seinen Bildern und nicht die spätere Fokussierung auf die Gestalt einer Seele.

⁴¹ *The Wierix family*, Rotterdam 2003-2004, hier Bd. 8, Nr 1810, S.159.

⁴² Zu Bidermanns Verhältnis zu Sadeler und zum Einsatz des Bildprogramms im Sinne der Gegenreformation am Hof von Kurfürst Maximilian in Bayern um 1604 und der Förderung individueller Meditation siehe den Aufsatz von Christine Göttler *Rhetorica caelestis: Jacob Bidermann, Jeremias Drexel and the Sadelers at the Court of Maximilian I. in Munich*, 2005 unter: <http://www.hnnews.org/2005/papers/gottler.htm>. Sadeler hat auch das Bildprogramm für Jeremias Drexels (1581-1638) weithin gelesenes Meditationsbuch *De aeternitate consideratione*, erstmals München 1620 geschaffen. Der lutherische Konvertit Drexel wurde Jesuit und war am Hof Kurfürst Maximilians ab 1615 Prediger. Er bezieht sich in seinem Werk auch auf Techniken von Ignatius von Loyolas' *Geistlichen Übungen*. Göttler geht davon aus, dass die Illustrationen der vier letzten Dinge von Raphael Sadeler vor allem beim Klerus und der weltlichen Elite eine weite Verbreitung fanden, während Drexels Buch von Anfang an als erfolgreiches Massenprodukt mit hoher Auflage verbreitet wurde.

⁴³ Abbildungen bei Malke 1976, S.60-61, vgl. für die These der separaten Erstellung auch l.c., S.58.

auf Rocaille-Sockeln, in der Berliner Skulpturengalerie (Inventar Nr. 7020, Abbildung in Malke 1976, S.45-48). Von Balthasar Permoser gibt es ebenfalls eine Büste mit der personifizierten Darstellung der Verdammnis (Malke, 1976, Abb. S.63), die offenkundig von einer der erwähnten Büsten von Bernini beeinflusst wurde.

Ein funktionaler Zusammenhang dieses aus der Meditation und Buchillustrationen bekannten Themas in einem breiteren Gesamtkontext von Bildprogrammen ist beim Einsatz derartiger skulpturaler Werke in Kirchenbauten zu sehen, die zugleich die bekanntesten Darstellungen des Themas der Vier letzten Dinge darstellen. Das Thema findet sich beispielsweise in der Benediktinerabtei Weltenburg bei Kelheim von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam (1745) in Stuck durch Symbole dargestellt, und wohl unter dem Einfluss der auch architektonisch sehr ähnlichen Weltenburger Abteikirche auch auf der Frauenbergkapelle Eichstätt 1738-1739 errichtet und dem Stil nach ein Werk des Eichstätter Hofbaudirektors Gabriel de Gabrieli (1671-1747).⁴⁴ In Weltenburg ist die moralische Funktion im architektonischen Zusammenhang klar sichtbar. Die Figuren, Köpfe und zahlreiche Attribute befinden sich in der Vorhalle und beziehen sich auf das eingefasste Deckengemälde des Jüngsten Gerichts von Franz Erasmus Asam 1745. Der Gläubige wird durch die Symbolik damit gleichsam zur Buße und inneren Sammlung beim Betreten der Kirche aufgerufen, bevor er im eigentlichen Kirchenraum den Mysterien des Glaubens beiwohnen darf (Malke 1976, S.66). In Kirchen der Zeit wurde das Thema dann auch vereinfacht in Gestalt von Putten oder Puttenköpfchen mit verschiedener Physiognomik aufgegriffen, etwa in der Kirche in Rott am Inn, Fürstenzell oder Aldersbach. In ihrer Münchner Nepomuk-Kirche haben die Asams das Thema auch als Dekoration der Beichtstühle aufgegriffen. Die bekanntesten Darstellungen in der Skulptur stammen von Joseph Thaddäus Stammel (1695-1765) aus dem Jahr 1760, heute im größten klösterlichen Bibliothekssaal der Welt in Stift Admont in der Steiermark im Mittelraum des Bibliothekssaales.⁴⁵ Stammel kannte wohl von seinem Romaufenthalt die erwähnten Berninifiguren und hat von ihnen inspiriert ausgehend von der Tradition der Vier letzten Dinge hier vier barock exaltierte Ganzkörperfiguren geschaffen.

Angesichts der Platzierung der Stuckarbeiten in Weltenburg ist anzunehmen, dass analog dazu auch die Skulpturen in Admont ursprünglich nicht für ihren heutigen Aufstellungsort in der Bibliothek, wo üblicherweise ganz andere auf den Buchbestand, die Wissenschaften und Künste bezogene ikonographische Programme vorherrschen, sondern für einen Eingangsbereich einer Kirche geschaffen wurden. Vielleicht wurden sie dann auch wegen ihrer hohen Qualität oder anderen uns unbekanntem Gründen separat im Bibliotheksbereich aufgestellt.

Generell kann man sehen, dass sich das Thema ikonographisch seit der Festlegung im Spätmittelalter wandelt. Während in der Frühzeit zumeist ältere separat existierende ikonographische Traditionen aufgreifend Szenen gezeigt werden, also eine Todesszene, das jüngste Gericht, der Eingang der Verdammten in die Hölle und das Fegefeuer, wird die Darstellung ab dem 17. Jahrhundert immer mehr auf eine personifizierte Seele in jeder Szene begrenzt. Wirth (1967) sieht hierin einen Einfluss der „anima humana“-Darstellungen in Antwerpener Emblembüchern.⁴⁶ Feststellbar ist diese Begrenzung auf eine Figur, im Barock dann oft als Büste, nicht nur bei den Büsten Berninis oder den Wachsarbeiten Zumbos, sondern auch bei den Darstellungen in der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani, statt der Szenen mehrerer Figuren in den frühen Darstellungen. Diese Tendenz zeigt sich schon in den frühen Meditationsbildern

⁴⁴ Hierzu: Claudia Grund, Tod, Gericht, Himmel und Hölle : die "vier letzten Dinge" in der Frauenbergkapelle, in: *Historische Blätter für Stadt und Landkreis Eichstätt*, 43.1995, Heft 6, S. 1-2.

⁴⁵ Die Abbildungen der Stammelschen Skulpturen in Admont finden sich im Internet unter der URL (Abrufdatum 08.06.2005) <http://ezines.onb.ac.at:8080/ejournal/pub/admont/skulptur/dinge/toc.html>.

⁴⁶ *RDK*, Bd.V, 1967, Spalte 1462.

im Ansatz und soll wohl auch in diesem Kontext auf die eigene innere Sammlung des Individuums angesichts der Vier letzten Dinge hinweisen. Die frühen Illustrationen und sicher auch das Bild von Bosch dienten funktional wohl der individuellen Bußmeditation über die Vergänglichkeit des Irdischen, das Jüngste Gericht, Seeligkeit oder Verdammnis. So ist der Übergang in *animae separatae*-Szenen in der Barockkunst nur logisch konsequent, und ermöglicht thematisch vor allem in den Höllenszenen die im Barock so beliebte Darstellung exaltierter Mimik. Bei Bernini dürfte sicher die damit verbundene künstlerische Herausforderung der extremen Physiognomie der Gestalten eine Rolle gespielt haben, bei den Wachsarbeiten Zumbos daneben sicher auch der Aspekt der individuellen Meditation wohlhabender Kunstliebhaber. In Kirchenbauten ist das Thema schließlich stärker in breitere ikonographische Kontexte eingegliedert worden, bleibt aber insgesamt eher periphär.

Warum die Jesuiten Paraguays das Thema der vier letzten Dinge für ihre Nieremberg-Ausgabe aufgegriffen haben, ist anhand der zeitgenössischen Dokumentation nicht belegbar, kann aber aus dem skizzierten kunsthistorischen und jesuitischen Kontext erschlossen werden. Da der Topos auch in jesuitisch inspirierter Ikonographie und *animae separatae*-Darstellungen häufig war, griff man einfach auf eine zeitgenössische Darstellungstradition zurück, die in ihrer Beschränkung auf einzelne Figuren zwar etwas aus dem Bildprogramm der Nieremberg-Ausgabe fällt, aber auch als Illustration des individuellen Schicksals der in den Höllenszenen der Ausgabe gezeigten Verdammten in Nahaufnahme interpretiert werden kann. Für die Missionspraxis waren die drastischen Illustrationen der Hölle genauso gut geeignet wie die sehr stark symbolischen Bilder der vorbildhaften Antwerpener Nieremberg-Ausgabe, die von den Indianern nur mit Hilfe der Erklärungen der Patres verständlich waren. Den Jesuiten dürfte die Wirkung derartiger Furcht erregender Bilder nicht entgangen sein, ein Einsatz derartiger Illustrationen ist im missionarischen Kontext Südamerikas belegt. Die Nieremberg-Bilder bilden damit in ihrer Symbolik gleichsam eine moralische Ermahnung über das richtige irdische Leben und werden dann durch einige zusätzliche Höllenszenen, eine Szene mit dem Leviathanrachen, übrigens auch schon in der alten ikonographischen Tradition der Vier letzten Dinge, noch ergänzt. Die eigentlich fehlenden drei Themen Tod, Gericht und Himmel konnte man ja durch andere Abbildungen des Buchs nach Bouttats als abgedeckt betrachten. Die Tradition der allegorisch dargestellten Morallehre, wie wir sie auch in dem noch zu behandelnden *azulejos*-Zyklus von Bahia unter Rückgriff auf die antike Morallehre vorliegen haben, wird damit in der Nieremberg-Ausgabe nur in einem Teil der Bilder aufgegriffen, eben den Kopien nach Bouttats. Der Bildtopos der „Vier letzten Dinge“ bringt dem betrachtenden Indianer damit nach den Allegorien der Morallehre Nierembergs eine drastische Vergegenwärtigung der ihm angedrohten Sündenstrafen, die durchaus im Sinne ihrer jesuitischen Betreuer war. Dafür wurde eine eigene Serie von mehreren Bildern mit den Höllenqualen einzelner Verurteilter erstellt. In dem Kontext von Nierembergs ohnedies asketisch ausgerichtetem Werk passen sie gut und sind von der künstlerischen Qualität wohl neben dem Stich mit dem Widmungsempfänger, dem Jesuitengeneral Tirso Gonzalez, wohl als die nicht nur eindringlichsten, sondern auch qualitativsten Arbeiten des Buchs zu werten.

Trotz der engen Anlehnung an einige Bouttatsstiche finden sich bei den Arbeiten der Guarani-Indianer immer leichte Verschiebungen und Aufgreifen von nur einzelnen Elementen der Vorlagen zusammen mit einer sehr viel stärkeren Betonung allegorisch-didaktischer Elemente, sicher durch die jesuitischen Unterrichtstraditionen mit bedingt. Zusammen mit den zumindest was das Porträt und die Allegorien der Kirchengestalten betrifft, meisterlichen Arbeiten auf den Vorblättern, der Tradition der Vier letzten Dinge mit starker Fokussierung auf die Gestalten der Verdammten und einige Untiere in der Hölle ist das Werk der Guarani-Indianer damit durchaus als eigenschöpferische Neuinterpretation des tradierten Bildmaterials sicher unter jesuitischer Anleitung zu würdigen. Die Nieremberg-Ausgabe auf Guarani ist

insgesamt in ihrer drucktechnischen und ikonographischen Perfektion als eine der wichtigsten kulturellen Errungenschaften der jesuitischen Reduktionen in Südamerika überhaupt zu werten.

Gesamtwürdigung der Nieremberg-Ikonographie

Auch wenn sich der Nieremberg auf Guarani hauptsächlich von der Ikonographie der Bouttats-Ausgabe speist, kommt ihm durchaus eine große Originalität in der kreativen Weiterverarbeitung des dortigen ikonographischen Materials zu. Es war bisher immer Gemeinplatz der Forschung, dass die Guarani-Künstler nur fleißige Kopierer waren, aber es kaum zu eigenschöpferischen Leistungen gebracht haben. Bei den meisten der Bilder nach Bouttats wurden aber andere Anordnungen vorgenommen, Kleinszenen vergrößert oder Dekore neu geschaffen, es mussten also vor Ort Vorlagen für die Stecher erstellt werden. Auch wenn die Qualität einzelner Bilder unterschiedlich ist und bei neuen Vorlagen oft auch den geringeren Fähigkeiten einer Werkstatt von Künstlern präventiv Rechnung zu tragen war, ist dies eine eigenschöpferische Leistung vor Ort gewesen. Im Kontext der damaligen Kunstauffassung, die vor allem in der Buchillustration die geschickte Aneignung vorgegebener Bildtraditionen schätzte und keine Originalität als Wertungskriterium verlangte, ist dies durchaus als künstlerische Eigenständigkeit zu interpretieren. Die Jesuiten haben zwar sicher aus dem ihnen zur Verfügung stehenden Material, das in den Einzelanalysen der Bilder im Detail ausgeführt wird, geschöpft, aber dieses zusammen mit den Bouttats-Vorlagen geschickt zu einem eigenen Bildprogramm unter dem großen Gesamtthema der Vier letzten Dinge umgestaltet. Dieses passte inhaltlich auch zur Guarani-Ausgabe und war als tradiertes ikonographisches Thema in zahlreichen Einzelwerken und auch Erbauungsbüchern in Europa schon umgesetzt, aber nirgends mit einer solchen ikonographischen Schwerpunktsetzung wie in dem Guarani-Nieremberg. Es genügte in der Tradition zumeist vier Bilder, die schon so bekannt waren, dass in der Barockarchitektur ein stilisierter Verweis genügte, oder die Umsetzung in Skulpturen den Künstlern noch eine gewisse expressive Möglichkeit bot. Im Guarani-Nieremberg wird schließlich das Thema nicht nur durch die Menge der Bilder sehr viel differenzierter gebracht: der Tod wird nicht nur rein symbolisch als Todesszene oder Darstellung eines Gerippes abgehandelt, sondern in zahlreichen Kleinszenen die ständige Bedrohung durch den Tod in Unglücksfällen und den unberechenbaren Wandel der Fortuna immer wieder eindringlich ins Bewusstsein gerufen. Das den Tod folgende Gericht ist nicht nur auf einem Stich präsent, sondern in zahlreichen Darstellungen durch die stilisierte Dreieinigkeit, oder Gott als Richter auf dem Thron. Beim Himmel genügte eine tradierte Darstellung, hier boten sicher der Kirchenschmuck und die Predigten genügend Thematisierung. Das Thema der Hölle wird schließlich in einer in der Kunstgeschichte nie dagewesenen ikonographischen Fülle mit Hilfe der Darstellungen einzelner Animae dannatae in erschreckender Brutalität und kunstgeschichtlich außergewöhnlicher Originalität gezeigt. Es ist nicht verwunderlich, dass für diese qualitätvollen Arbeiten keine direkten Vorlagen bekannt sind, außer der ikonographischen Tradition an sich, sie wurden wohl zusammen mit den Vorlagen für die doch in Einzelszenen stark geänderten Bouttats-Repliken vor Ort bewusst von den Guarani-Künstlern unter Anleitung der Jesuiten geschaffen. Szenen aus dem sozialen Leben der Zeit in Südamerika sind selten, dies gilt allerdings für die gesamte Kunstgeschichte der Kolonialzeit in Südamerika und muss bei einem stark ikonographisch vorgeprägten Programm auch nicht weiter verwundern. Die Kleidung der meisten Figuren ist die der europäischen Mode der Zeit, oder bei Darstellungen aus der Bibel und der Antike ein abstrahiertes Gewand. Dennoch ist durchaus ein Bedürfnis zu spüren, ein gewisses Lokalkolorit und für die Betrachter Anspielungen auf den eigenen Lebenshintergrund einzubauen. Eine Gruppe von Reisenden zieht mit indianischen Trägern herum, eine andere Gruppe von Reisenden zeigt zeitgenössische gekleidete Spanier und einen Priester. Hirten werden nicht von einem Wolf bedroht, sondern von einem

Jaguar, der auf mehreren Darstellungen auch mit symbolischer Bedeutung auftaucht. Die auch ikonographisch stärker als in den Vorlagen ausgebreitete Schlangenmetaphorik für die Ewigkeit der Verdammung ist sicher als Zugeständnis an dämonologische Vorstellungen der ursprünglichen Indianerkultur zu deuten, die die Jesuiten in diesem Kontext der Höllendarstellungen problemlos akzeptieren konnten. Die Übersetzung von Nieremberts *De la diferencia entre lo temporal y eterno* ist damit neben der noch völlig unerforschten sprachlichen Bedeutung für die Linguistik des Guarani in seiner Gesamtheit ikonographisch ein Meisterwerk der südamerikanischen Kunst- und Druckgeschichte.

Der azulejos-Zyklus in Bahia

Leider ist das dokumentarische Quellenmaterial zu den azulejos im Franziskanerkloster in Bahia gering.⁴⁷ Die ikonographischen Vorbilder sind allerdings erhalten, es handelt sich um das Emblembuch *Theatro moral de la vida humana: en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y La tabla de Cebes, filosofo platónico*, Amberes [Antwerpen]: Hieronymus Verdussen 1607. Die Illustrationen stammen von Otto Cornelisz van Veen (1556-1629), einem bedeutenden Illustrator emblematischer Werke, die Texte von Horaz. Die spanische Version des Buchs wurde unzählige Male wiederaufgelegt, so von H. y C. Verdussen, der Verlegerfamilie der Erstaussage, Antwerpen 1701.⁴⁸ In die spätere spanische Ausgabe floss ein die *Doctrine des mœurs qui représente en cent tableaux, la différence des passions*, Paris 1684 von Marin Le Roy sieur de Gomberville (1600-1674)⁴⁹, einem bedeutenden Autor früher präziser französischer Romane. Das Werk *Enchiridion de Epicteto* von Epiktet ist dem *Theatro* ab der spanischen Ausgabe Brüssel 1669, die ebenfalls zwei Neuauflagen (1672, Teilbände 1669-1673) und die angesprochene Ausgabe von 1701, erfuhr (Landwehr 1970, Nr. 703-705). Epiktets Buch ist in einer spanischen Ausgabe auch in der Bibliothek des Konvents in Bahia vorhanden (Fragoso, o.J, Blatt 1). Es ist auszugehen, dass die Künstler eine zeitnahe spanische Ausgabe, wohl die von 1701 oder 1733, zugrunde gelegt haben.

Der Künstler Otto von Veen stammte aus einer wichtigen Künstlerfamilie. Geboren in Leiden, später in Brüssel tätig, hielt er sich von 1575 bis 1580 in Italien auf und kehrte dann nach längeren Zwischenaufenthalten, u.a. wohl in München 1583, wieder nach Lüttich zurück. Er wirkte wieder in Brüssel und von 1592 bis ca. 1613 in Antwerpen, also in der Zeit, wo dort sein dem azulejos-Zyklus in Bahia auch zugrunde liegendes emblematisches Werk entstand. Von 1596 bis 1600 war Rubens sein Schüler. Später ging er wieder nach Brüssel, wo er auch starb. Neben zahlreichen Ölbildern sind seine gefälligen Vorlagen für Stiche in der Zeit sehr geschätzt worden.⁵⁰ Er ließ unter anderem die Stecher Quirin Boch, Cornelis Gall (der Ältere)

⁴⁷ An Arbeiten zu den Azulejos sei zitiert: Fray Pedro Sinzig: *Maravilhas da religião e da arte na igreja e no convento de São Francisco da Bahia* in: *Revista do Instituto histórico e geográfico brasileiro* 1933, Kapitel VI: "O Claustro", S.169-221 und der für touristische Zwecke erstellte, schön bebilderte Führer: *Acervo Igreja de São Francisco, claustro conventual, azulejos*, Bahia o.J. mit Vorwort von Fray Hugo Fragoso. Allerdings ist dort Abbildung 3 falsch (Wiederholung einer anderen Abbildung).

⁴⁸ Eine Neuauflage erschien bei der Witwe der Verleger mit dem Druckervermerk: *La Viuda de Henrico Verdussen*, Antwerpen 1733. Geronimo Verdussen hat im Übrigen auch die dem Nieremberg-Buch in Guarani zugrunde liegende Ausgabe der *Diferencia entre lo temporal y eterno* von 1684 gedruckt.

⁴⁹ Neuauflage von Walter Brauer, *La doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques*, Nach der franz. Orig.-Ausg. von Pierre Daret, Paris 1646, (*Moralia Horatiana*; Bd. 2), Einf. und Bildkommentar von Walter Brauer, Wiesbaden 1963. Leider fehlen die Illustrationen in der Ausgabe. Gomberville hat zu jeder Illustration einen erklärenden Text geschrieben, eine Widmung an Mazarin und einige weitere qualitätsvolle Bilder von Pierre Daret de Cazeneuve (1604-1670) hinzufügen lassen. Das Buch schrieb er zur Erziehung des Dauphin, des späteren Louis XIV. Bei den Stichen nach dem nicht genannten Veen hat Gomberville einige Umstellungen in der Anordnung vorgenommen. (vgl. Kommentar Brauer, Ausgabe 1963, S.75-77.)

⁵⁰ Zum Künstler vgl. Thieme-Becker, *Allg. Künstlerlexikon*, Bd.34, 1926, S.176-177.

und Pieter de Jode (der Ältere) für sich arbeiten. Das auf Gedichten von Horaz basierende Emblembuch erschien erstmals Antwerpen bei Verdussen 1607. Neben dem Werk zu Horaz hat er noch andere emblematische Werke veröffentlicht, die wie das Horaz-Werk viele Auflagen erfuhren.⁵¹ Eine etwas spätere Ausgabe seines Horazbuchs (Antwerpen: Lisaert 1612) liegt heute auch im Faksimile vor.⁵² Das Buch wurde schon gleich für einen europaweiten Markt konzipiert, da es neben den den Emblemen von Veen jeweils zugrunde liegenden Horazversen antike Parallelstellen enthält und weitere Bild beschreibende Gedichte in mehreren Sprachen. Die Ausgabe Antwerpen: Verdussen 1607 enthielt neben den lateinischen Teilen holländische Verse, sowie französische und italienische. Die holländischen Verse sind wohl von Gerbrand Adriaenszoon Bredero, 1585-1618, (vgl. Landwehr 1970, Nr. 678). In der Ausgabe Antwerpen: Lisaert 1612 kommt auch Spanisch, zu dem üblichen Holländisch, Französisch und Italienisch hinzu, sicher ein günstiger Faktor für die Rezeption im iberoamerikanischen Bereich.⁵³

Durch die in geringen Abwandlungen schon über hundert Jahre verwendete emblematische Tradition konnte bei den Azulejos in Bahia für die gebildeten Betrachtenden von einem Wiedererkennungseffekt ausgegangen werden, da einige wohl eine Buchausgabe der Horazschen Embleme mit den auf Veen zurückgehenden Illustrationen kannten.

Die azulejos in Bahia orientieren sich sehr eng an den Vorbildern der Buchillustrationen, die Hauptfigurengruppen werden mit gleicher Gestik und Körperhaltung übernommen, allenfalls der Hintergrund und stellenweise die Personenanzahl und kleinere Details sind etwas vereinfacht. Inhaltlich sind nur kleinere Eingriffe festzustellen. Was bei Veen die Illustration des Sinnspruchs „festina lente“, Eile mit Weile, war, wird in den azulejos auf eine andere Aussage umgemünzt. Illustriert wird eine antike Episode, wo ein römischer Feldherr einem starken und einem schwachen Pferd den Schwanz ausreißen lässt was illustrieren soll, dass mit Fleiß auch Unmögliches möglich sei. Diese schon bei Veen nicht recht auf die Titelüberschrift „Festina lente“ (Ausgabe 1612, S.68) passende Episode wird auf dem Azulejos-Zyklus (Nr. 27) auf den Sinnspruch: „Concordia populi Insuperabilis“ nach Horaz, Buch I, Satire 10 angewandt, wobei die Ikonographie der Pferdepisode einfach beibehalten wird, da sie sich ja auch für das Thema des „an einem Strang ziehen“ eignet.

Der Auftrag für die Erstellung der azulejos erfolgte wohl zwischen 1743 und 1746 unter dem Guardian des Franziskanerklosters in Bahia Antônio das Chagas, unter seinem Nachfolger Boaventura de São José (1746-1748) wurden sie im Erdgeschoss des Kreuzgangs ange-

⁵¹ Vgl. zu dem Horazwerk und den zahlreichen Übersetzungen John Landwehr, *Emblem books in the Low Countries: 1554 - 1949; a bibliography*, (Bibliotheca emblematica; 3), Utrecht 1970, dort Nr. 678-692, im Anschluss seine anderen Werke Nr. 693-702, von denen die *Amorum Emblemata*, Antwerpen 1608 und die *Emblemata sive Symbola*, A Principibus, vitis Ecclesiasticis, ac Militaribus, aliisque usurpanda, Brüssel 1624 erwähnt werden sollen. Die deutsche Ausgabe der *Amorum Emblemata*, Nürnberg: Weigel 1710 mit Illustrationen von Weigel nach dem Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter: <http://diglib.hab.de/drucke/uh-103/start.htm>.

⁵² Die Ausgabe *Othonis Væni Emblemata Horatiana, Imaginibus In Æs Incisis Atque Latino, Germanico, Gallico Et Belgico Carmine Illustrata*, Amstelaedami: Wetstein 1684 liegt online nach dem Exemplar der HAB Wolfenbüttel vor <http://diglib.hab.de/drucke/qun-607-1/start.htm>. Erschlossen mit Abbildungen auch im Projekt Mnemosyne: <http://www.mnemosyne.org/emblems/>. Eine gedruckte spätere Ausgabe wiederaufgelegt als: Otto van Veen [Otto Vaenius], *Horatii Emblemata*, Introd. notes by Stephen Orgel, [Repr. of the ed.] Anwerpen: Lisaert 1612, (The philosophy of images; 10), New York u.a. 1979

⁵³ Die französischen Verse stammen von Leo de Meyere und Claudius de Cordemoy, die italienischen von Petrus Benedetti aus Genua, die spanischen von Didacus de Barreda und Ludovicus Velasco. Die holländischen Verse sind nicht mit denen der Ausgabe von 1607 identisch (vgl. Landwehr 820), In der späteren Auflage seines Werks John Landwehr, *Emblem and fable books printed in the Low Countries: 1542-1813; a bibliography*, 3., rev. and augm. ed., Utrecht 1988 vermutet der Autor, dass sie von Vaenius selber stammen (das Buch dort Nr.679).

bracht.⁵⁴ Im Treppenhaus und im ersten Stock finden sich noch weitere azulejos mit Landschaftsthemen, Meeresdarstellungen, Allegorien der Monate, Darstellungen römischer Krieger als Wachen und Personifikationen der 5 Sinne (hierzu Sinzig, 1933, 219-221). Die Vorlagen dieser traditionellen Themen stammen nicht von Veen. Insgesamt handelt es sich noch einmal um 92 azulejos verschiedenen Formats. Von den insgesamt 103 Emblemen von Otto van Veen aus dem *Theatro* wurden für den hier im Zentrum der Analyse stehenden Zyklus im Erdgeschoss nur 37 ausgewählt, ohne dass dokumentarisch die Gründe für diese Auswahl belegbar wären. Ikonographisch ist allerdings davon auszugehen, dass die Auswahl nach einem funktionellen Kriterium zur Erstellung eines Bilderzyklus im architektonisch vorgegebenen Kontext eines Kreuzgangs erfolgte. Der Künstler der azulejos von Bahia ist nicht bekannt, es handelt sich aber mit Sicherheit um in Portugal produzierte, Fragoso hat im Führer [unpag. S.5] die Vermutung geäußert, dass es sich um Bartolomeu Antunes handelt, der 1737 seine azulejos in der Hauptkapelle derselben Kirche signiert hat. In dieser Zeit zwischen 1725-1755 zeigte sich in Brasilien ein großes Interesse an azulejos-Arbeiten, von denen die meisten anonym aus portugiesischen Werkstätten stammten. Eine mündliche Tradition im Kloster sieht in ihnen ein Geschenk des Königs Don João V. von Portugal (Fragoso, l.c.), was auch im Sinne franziskanischer Bescheidenheit zu deuten ist, die aus eigenen Mitteln wohl keine derart prächtige Ausstattung für ihren Kreuzgang erworben hätten. Der bedeutende franziskanische Historiker António Jaboatão (1695-1779), Verfasser des für das Wirken der Franziskaner in Brasilien zentralen Geschichtswerks⁵⁵, der auch in diesem Kloster wirkte und bestattet wurde, berichtet, dass der Kreuzgang erst nach der als wichtiger betrachteten Ausstattung der Kirche ausgeschmückt wurde. Er erwähnt die Provenienz der azulejos aus der „nova fabrica“, einer namentlich nicht bestimmten Künstlern zuzuordnenden „neuen Fabrik“ wohl in Lissabon. Jaboatão beschreibt auch deutlich die Funktion des Kreuzgangs zwischen der Welt und dem Kloster: „[das Ensemble] forma com tudo isto, e pelo espaço uma alegre, e vistosa perspectiva aos que vem de fora e entram pela portaria, e ainda aos que dentro vivem e podem também com o seu onesto e recolhido passeio divertir algumas vezes as paixões caseiras (Jaboatão, Ausgabe 1858, Bd. 2, Kapitel Nr.202, zitiert nach Sinzig, 1933, S.169/170, modernisierte Graphie). “Das Ensemble gibt mit alldem durch die freundliche und ins Auge fallende Raumperspektive sowohl den Besuchern von außen, die durch die Pforte kommen, als auch den innen Lebenden die Möglichkeit eines gesitteten und der Sammlung dienenden Spaziergangs, der auch von einigen Emotionen der Hausgemeinschaft ablenken soll.“ [Übersetzung des Verfassers]. Anonyme azulejos sind für die Epoche nichts Ungewöhnliches, zumal sich die sie erstellenden Künstler als Handwerker sahen und auch die meisten portugiesischen azulejos in Brasilien aus der Zeit von 1725-1755 keinem Künstler zuzuordnen sind (vgl. auch Fragoso, unpag. S.4/5).

Die einzelnen Flügel des Kreuzgangs sind mit azulejos eines bestimmten Themenbereichs ausgestattet. Der erste Flügel an der Seite zur Kirche und dem sich dahinter befindlichen Altar zeigt, dass alle Weisheit auf Gott zurückgeht, Schlüssel für die christliche Lektüre antiker Weisheits- und Morallehrern wie auch der zugrunde gelegten von Horaz. Der zweite Flügel in Richtung des Friedhofs der Brüder widmet sich der Lehre vom richtigen Leben als einzige moralisch sichere Verhaltensweise angesichts der Endlichkeit menschlichen Lebens. Der dritte Flügel an den Konventsbauten, wo die Brüder lebten, illustriert die Freundschaft, die Sorge um das Seelenheil und andere moralische Werte, die im klösterlichen Zusammenhang

⁵⁴ *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia*, Rio de Janeiro 1978, S.19-20.

⁵⁵ Antonio de Santa Maria Jaboatam, *Novo orbe serafico Brasilico: ou Chronica dos frades menores da provincia do Brasil*, Lissabon 1761. Eine Neuauflage in 4 Teilen, mit dem erstmals erschienenen „zweiten Teil“ wurde vom Instituto Historico e Geografico Brasileiro Rio de Janeiro, 1858-1862 herausgegeben (Teile 1, 2 und die neuen Teile 2,1 und 2,2. Ein Nachdruck dieser Ausgabe in Faksimile erschien in 2 Bänden, Recife 1980.

auch verwirklicht sein sollen, der vierte Flügel, der sich zum Sprechzimmer und damit zur äußeren Welt öffnet, ist symbolisch den Verlockungen und Verfehlungen dieser Welt gewidmet und kritisiert insbesondere das Streben nach dem Geld, illustriert damit indirekt wieder das franziskanische Armutsgelübde im Vergleich zu den Irrungen der Menschen. Die Symbolträchtigkeit dieser Anordnung war wohl auch durch Erklärungen für die Zeitgenossen leicht einsichtig und lässt den Kreuzgang damit zu einen Bedeutung tragenden spirituellen Raum werden, in dem durch die Bebilderung die Bestrebungen der Klosterbrüder und aller sie betrachtenden Menschen in eine moralisch christliche Richtung gelenkt werden sollen.

Der Flügel zur Kirche hin arbeitet sehr stark mit allegorischen Figuren: Das Schweigen wird als Tugend von Harpokrates, dem Gott des Schweigens, symbolisiert, der seinen Zeigefinger vor dem Mund legt, die folgenden Bilder sind gleichsam Definitionen der Virtus (Tugend): sie ist unerschütterlich (2), besteht in der Flucht vor dem Laster (3), in der Aktion (4), liegt in der goldenen Mitte (5). Natur mäßigt sie (6), Disziplin ist für sie erforderlich (7). Die Philosophie (sicher im religiösen Sinne zu deuten als Weisheit oder Heilslehre) ist Lehrerin des Lebens (8), dem Alter gebührt Gutes (9). Im Flügel am Friedhof überwiegt natürlich die Thematisierung der unablässig fliehenden Zeit (10), die auch die Menschen ändert (11) und schließlich zum Tod führt (12), wobei hier auf die bekannte Ikonographie des Damoklesschwerds zurückgegriffen wird, das über einem Reichen beim Festmahl schwebt, ein beliebtes Motiv, das analog auch in einer Abbildung des Nieremberg-Buchs auf Guarani, in den Reduktionen gedruckt 1705 (Buch 2, Lámina 20) zitiert wird. Beim Tod muss alles zurückgelassen werden (13), der Tod endet mit allen irdischen Dingen (14), selbst mit dem Neid (15). Der Mensch soll recht leben (16), d.h. es ist das Ziel aller Philosophie und Weisheit, an den Tod zu denken (17). Der Tod ist sicher (18) und nivelliert alle sozialen Unterschiede (19). Es folgt der Konventflügel. Der Mensch kann sich durch Lernen perfektionieren (20), frisch gewagt ist halb gewonnen (21), der Mittelweg ist der sicherste (22), in jeder Lebenslage soll man philosophieren (mit Diogenes in der Tonne, 23), zuerst solle man sich um die Angelegenheiten der Seele kümmern (24). Selbst jede irdische Gewalt ist einer höheren untergeordnet (25), in der wahren Freundschaft überwiegen auf der dargestellten Freundschaftswaage die positiven Eigenschaften die Laster (26), die Einigkeit des Volkes ist unbesiegbar (27), der Neid ist ein großes Laster (28), jeder solle mit seinem Los zufrieden sein (29). Es folgt auf dem Flügel zum Kapitelsaal und zur Welt die Darstellung der wünschenswerten Tugenden, der Ackerbau (30), die Bedürfnislosigkeit (31). Schließlich die Laster, die die Welt dominieren: Geld regiert die Welt (32), Geldgier kennt keine Zügel (33), Geld beherrscht alles (34), aber der Besitz des Geldes ist nicht von Dauer (35). Dagegen stehen wieder die Tugenden, der Ruhm, der die Frucht der Mühe ist (36), aber selbst dieser Ruhm kann nicht ungeteilt genossen werden: die Tugend sei immer Ziel des Neides (37). Die kurze thematische Zusammenfassung zeigt deutlich den Bezug der Bildlichkeit zum einen auf die räumlich Ausrichtung der Wände, an denen die azulejos angebracht sind, als auch ihren Charakter als Zyklus, wo sich die aufeinander folgenden Bilder gegenseitig beleuchten, ja für den im Kreuzgang wandelnden eine moralisierende Reflexion ermöglichen, in deren Zentrum die virtus steht und ihre Bedrohungen, sowie die Sterblichkeit des Menschen als Gegensatz zum Streben nach vergänglichen und im christlichen Sinne nichtigen irdischen Gütern. Die im christlichen Kontext gelesene antike Philosophie bedarf damit keiner expliziten Anleihen an christlichen Themen, um vollkommen in den religiösen Kontext zu passen.

Die Gesamtaussage des Bilderzyklus in Bahia entspricht also der Bildlichkeit auch der erwähnten Nieremberg-Ausgabe auf Guarani von 1705, wo sowohl der Gegensatz temporal – eterno, weltliche und ewige Güter, zentral ist, als auch der damit gekoppelte religiöse Aspekt. Dem direkten Einsatz des Nieremberg-Buchs in der Katechese der Guarani-Indianer ist es zu verdanken, dass dem Buch auch die Konsequenzen irdischen Fehlverhaltens durch die drasti-

schen und nicht auf die vorbildhafte Antwerpener Buchausgabe zurückgehenden Bilder der Höllenqualen integriert hat.

Zusammenfassung

Die Analyse hat gezeigt, dass die Bilderzyklen durchaus verschiedene Funktionen hatten. Weil uns die hochgradig symbolische Bildsprache der Zeit ohne eine erklärende Metaebene nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist, dürfen wir daraus nicht automatisch schließen, dass dies für die Betrachter der Zeit auch der Fall war. Zudem verwenden sowohl der Zyklus im Buch als auch der azulejos-Zyklus immer auch die Kombination von Text und Bild, die sich gegenseitig ergänzen, was allerdings nur für die sehr wenigen lesekundigen Gebildeten der Zeit von Relevanz war, gleich ob es sich um die Führungsebene der Guarani-Indianer in Paraguay oder um Gäste oder Mönche im Kloster in Bahia handelte. Beide Bilderzyklen zeigen sehr deutlich die Stellung der Kunst im religiösen Kontext der Zeit, die Prachtentfaltung ist bei dem materiellen Wert der Objekte sicher gegeben, ihr moralischer Sinn erschließt sich in den meisten Fällen erst mit Hilfe der Erklärungen von kompetenter kirchlicher Seite, also unterstützt durch die gebildeten Mönche bzw. die jesuitischen Leiter der Reduktionen, die das Nieremberg-Buch bei besonderen Gelegenheiten ihren Schützlingen zum Ansehen bereitstellen konnten, genauso wie der Kreuzgang in Bahia sicher auch für ausgewählte Gäste aus der sozialen Führungsschicht, Mitglieder anderer Orden oder Schüler zugänglich war.

Die Funktion dieses bewussten Einsatzes der Kunst erschöpft sich aber nicht in dieser nach außen gewandten Ebene. Die Werke haben immer eine interne Funktion, indem sie in Bahia durch die Symbolik der Bildsprache gleichsam den Ort des Klosters definieren als einen zumindest virtuell vor den gezeigten moralischen Verfehlungen wie dem Streben nach materiellen Gütern geschützten internen Raum des Klosters selbst. Analog dürfte das Nieremberg-Buch mit seiner verschwenderischen Bebilderung als Prachtausgabe sowohl der Selbstaffirmation der jesuitischen Reduktionen im Kontext der prachtvollen Kirchenarchitektur gegolten haben, zugleich aber inhaltlich durch die kompromisslose Aszetik Nierembergs eine moralische Haltung vorgegeben haben. Auch das Buch definiert damit gleichsam einen physischen Raum in dem sich das Heilsgeschehen zwischen den Bedrohungen der weltlichen Werte und den Verlust ewiger Seeligkeit, ausgedrückt durch die drastischen Höllendarstellungen, abspielt. Die Indianer sollen inspiriert von den Abbildungen ihre natürlich durch die Religion vorgegebenen Entscheidungen richtig treffen. Zeitbezogene kirchenpolitische Aspekte ergänzen sich also mit allgemein moralischen Ansprüchen und einer praktischen Anwendung in der Selbstaffirmation der eigenen Werte und der Katechese, was analog sicher auch für den Bilderzyklus in Bahia gilt, der nicht umsonst den Klosterbrüdern an der der Welt zugewandten Seite deren Laster und Verfehlungen als moralische Warnung noch einmal in Erinnerung ruft.

Beide Werke stellen an die Betrachter hohe Ansprüche, als auch an die Vermittler, die sie den Laien erklären mussten. Bei den Emblemen war zwar ein gewisser Wiedererkennungseffekt gegeben, dieser betraf aber wohl nur gebildete Betrachter, die wohl keiner Vermittlung bedurften. Der bewusste Einsatz des Bildes als Mittel religiös-moralischer Unterweisung steht letztendlich natürlich im Kontext des vom Konzil von Trient gewünschten Bildereinsatzes im religiösen Kontext. Auffallend ist in beiden Fällen, dass außerhalb des im engeren Sinne kirchlichen Bildprogramms die am Rande der Kirche liegenden, bzw. im Fall des Buchs räumlich nicht gebundene, aber im religiösen Kontext liegende Materialität einen freieren Einsatz der Bildsprache erlaubten. Die kirchliche Ikonographie war gleichsam durch die Heiligenfiguren, den Altarschmuck und die Bilder der Kirche selbst, sowie die Predigten und

Gebete ausreichend abgedeckt, es blieb also sowohl im Kreuzgang in Bahia, als auch in den Illustrationen des Nieremberg-Buchs die Möglichkeit auf das moralisch-humanistische Erbe bewusst zurückzugreifen. Dies zeigt sich an der Bebilderung der Gedanken von Horaz in Bahia, als auch an den mit Ausnahme der Höllendarstellungen auch rein moralisch zu lesenden Illustrationen der Nieremberg-Ausgabe. Das Erbe der Antike und die emblematische Bildsprache gehen natürlich inhaltlich immer konform mit der christlichen Lehre, öffnen diese aber in Hinblick auf eine moralisierende Komponente, die auf einen allgemeingültigen, bereits in der Antike oder der neuzeitlichen Emblematik und Symbolik herrschenden Ideen- und Bildfundus zurückgreifen können, ohne dass dies der christlichen Botschaft Abbruch täte. Beide Bildzyklen zählen sicher zu den bedeutendsten Beispielen für ein bewusstes ikonographisches Programm im Südamerika der Epoche.

F. Obermeier

Illustrationen der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani

Vorblätter

Titelblatt: Nur Text

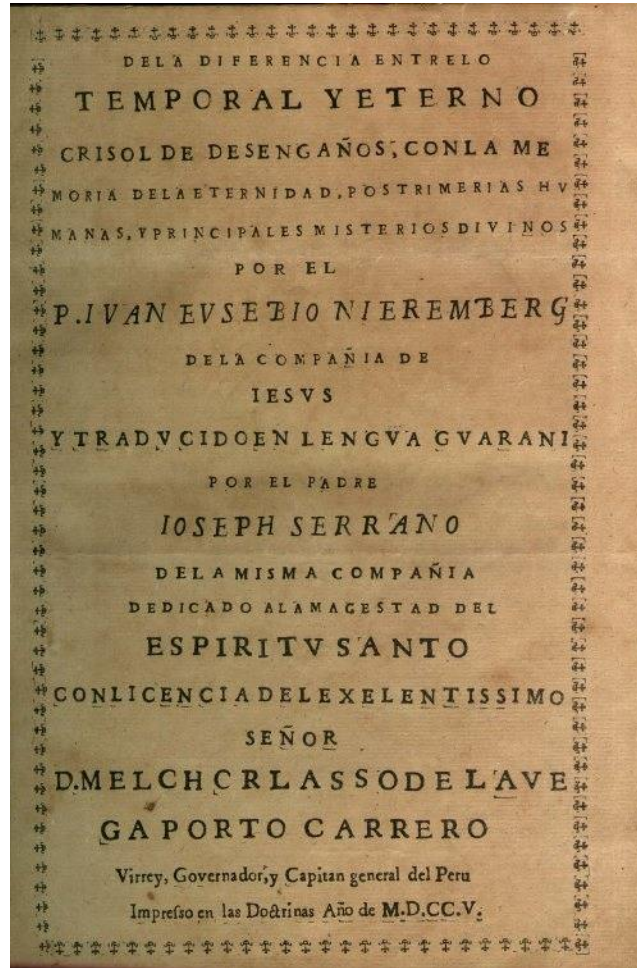
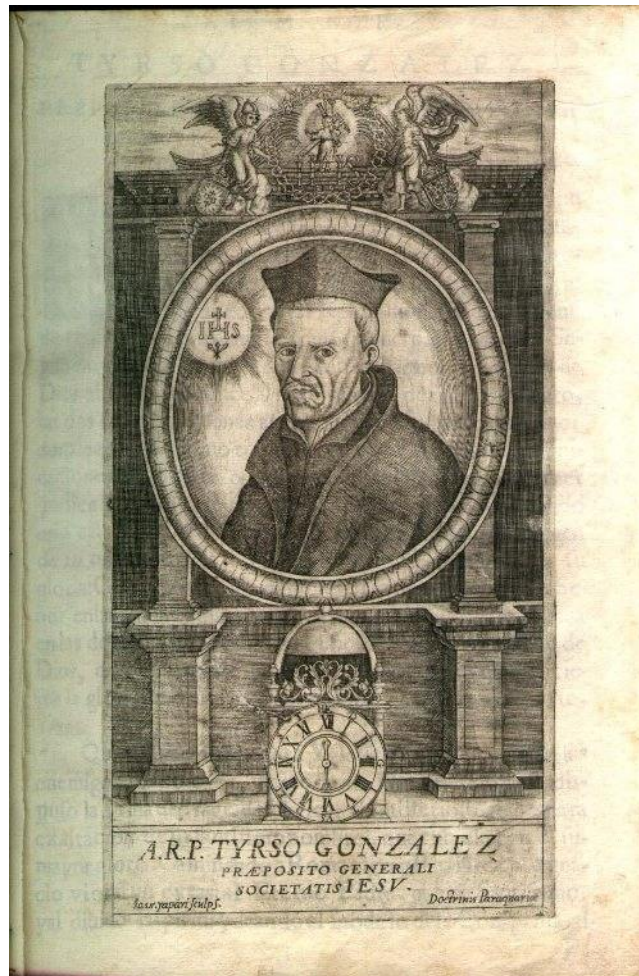


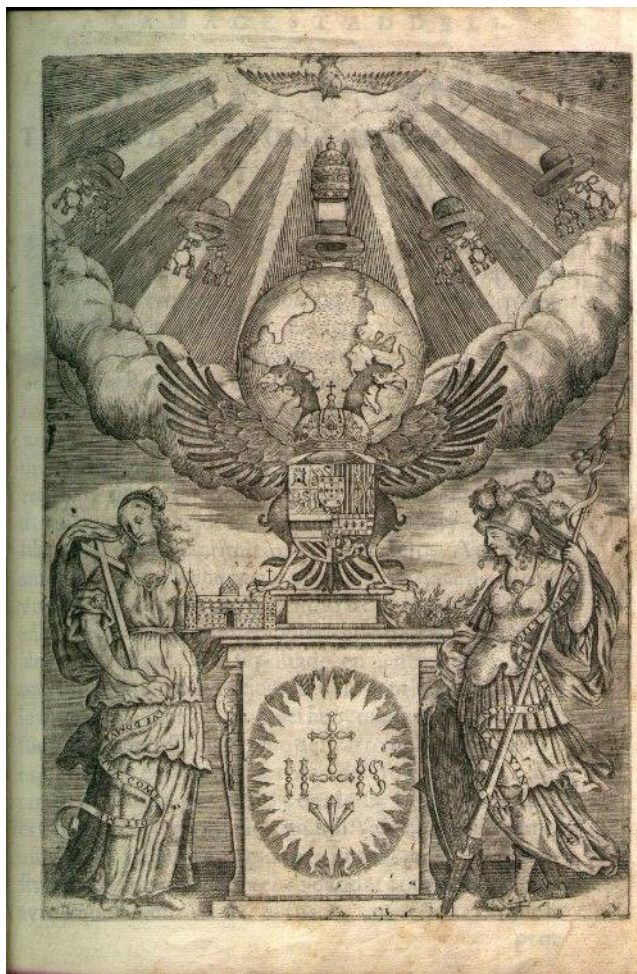
Lámina IX

Porträt des Widmungsempfängers Tirso Gonzalez in einer Scheinarchitektur.



Bei dem Porträt wurde wohl ein zirkulierender Stich in ovaler Kartusche einfach mit einer Scheinarchitektur kombiniert. Besonders schön sieht man das an den zwei Engeln zu Seiten einer Gloriole mit Christus und seinen Marterwerkzeugen, den Arma Christi. Einer der Engel hält das Wappen der S.I., der andere das völlig unmotiviert Wappen des englischen Königreichs, das sich wohl in einer Stichvorlage fand. Als einziges Blatt des Buchs signiert von Yoan Yapari, einem der wenigen namentlich bekannten Künstler der Reduktionen.

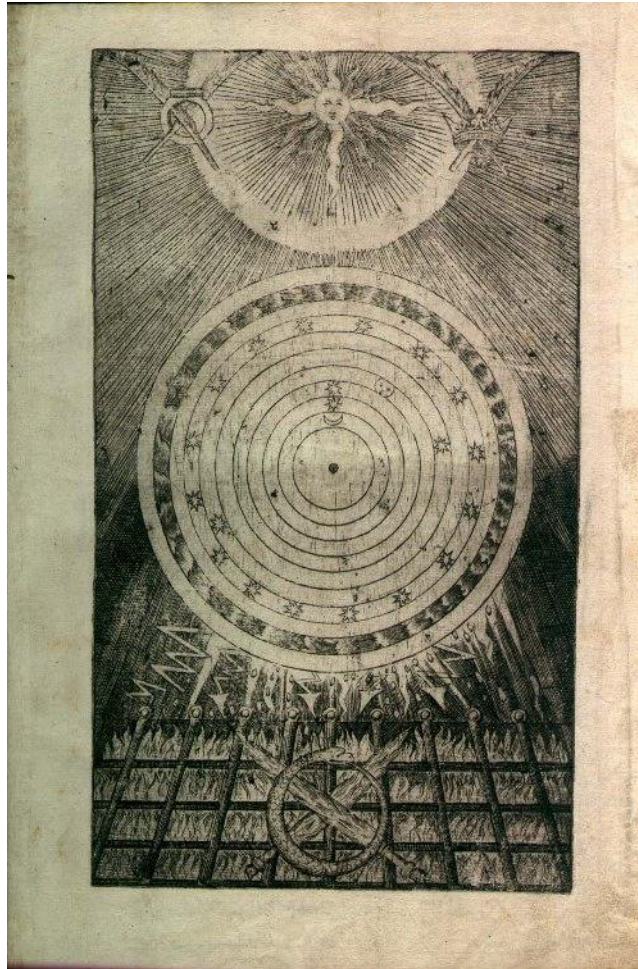
Lámina IV



Widmungsblatt an den Hl. Geist.

zwei Gestalten, die die Kirche und die Fortitudo symbolisieren neben einem Piedestal mit dem Insignum der S.I., darüber der habsburgische Doppeladler und über allen der Heilige Geist schwebend, der in seinen Strahlen die Weltkugel über dem Doppeladler beleuchtet. In den Strahlen Tiara und vier Kardinalshüte, ikonographische göttliche Legitimation der kirchlichen Machtstrukturen. Die Inschriften der Bänder: *Celus domus tuae comedit me*. Und bei der Fortitudo: *Labor et fortitudo omnia vincunt*.

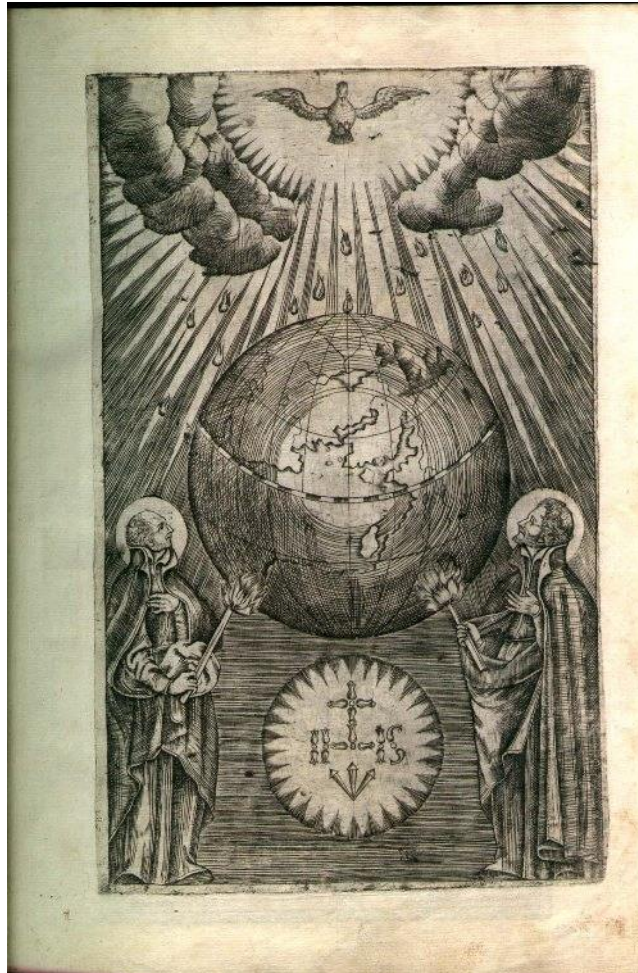
Lámina I



Die christliche Weltsicht

Ein weiteres Vorblatt zeigt die traditionelle Weltsicht, die den Indianern vermittelt werden sollte. Die Planeten formen einen Kreis in der Mitte, darunter von einem Gitternetz bedeckt die Flammen der Hölle. Dieses Gitternetz aus der tradierten Bildlichkeit der Hölle als Kerker wird auch auf einigen individualisierten Darstellungen der verdammten Seelen und im Text Nierembergs auftauchen. Über dem Kreis mit den Planeten erkennt man die strahlende Sonne. Bei diesen Bildern sind sicher tradierte Frontispize oder Darstellungen des Kosmos vorbildhaft, die leicht beschaffbar waren und sich wohl in Büchern der gut bestückten Bibliothek des Druckortes der Reduktion Loreto befanden.

Lámina VIII



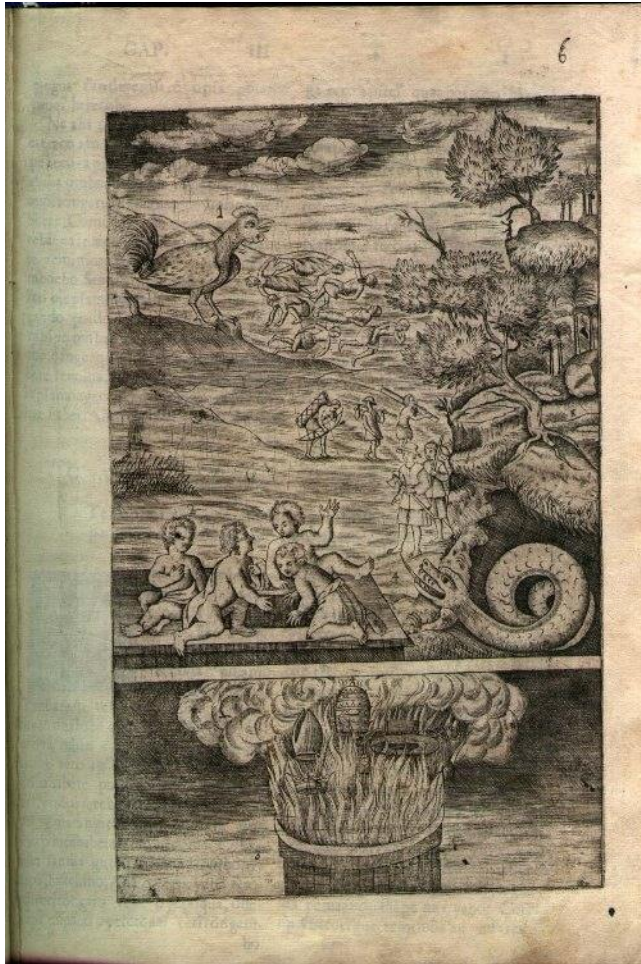
Der Hl. Geist als Spender linguistischer Fähigkeiten

Ein drittes Vorblatt zeigt wie bei Altären den Hl. Ignatius und den Heiligen Franz Xaver mit Fackeln als Kulturbringer vor einer Weltkugel und dem Insignium der S.I in eigenem Kreis. Darüber die Taube des Heiligen Geists, der Flammenzungen auf die Weltkugel sendet. Die Ikonographie ist leicht durchschaubar. Der Indienmissionar Franz Xaver steht wie die Weltkugel für den Erfolg und die weltweite Ausdehnung jesuitischer Missionen. Die Flammen des Hl. Geistes aus der Ikonographie des Pfingstwunders, in den Fackeln und bei den Strahlen aufgegriffen, sollen auf die göttliche Gnade der Sprachbegabung anspielen, die Voraussetzung missionarischen Wirkens war und in einem Buch wie dem Nieremberg auf Guarani natürlich idealtypisch verwirklicht war. Da das Buch dem Hl. Geist explizit auch gewidmet ist (eine Art zweite spirituelle Widmung, nach der an den Jesuitengeneral), ist sein häufiges Auftauchen an ikonographisch exponierter Stelle in den Vorblättern verständlich.

Illustrationen zum Textteil

Buch I, Lámina 6

Zwei Felder

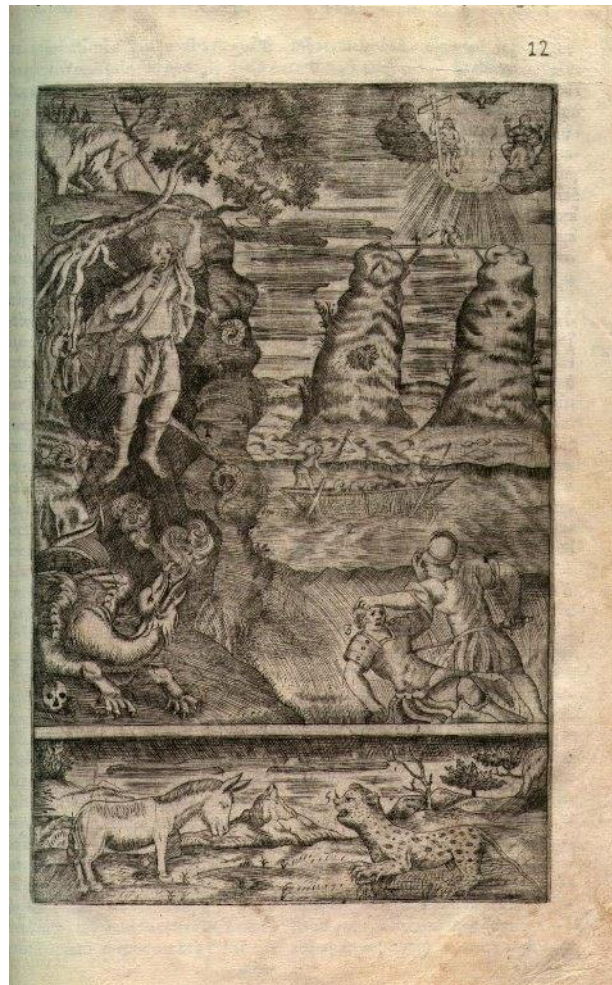


Mit dem Tier, das wie ein kräherender Hahn aussieht, ist ein Basilisk gemeint, ein Sagenwesen, das die Menschen durch den Blick töten könne. Die am Boden liegenden Männer und Frauen scheinen seine Opfer zu sein. Nieremberg schreibt (1957, S.6): Unos [filosofos] la [la eternidad] la pintaban en forma de un basilisco que es la serpiente más para temer de todas, y que con sola su vista sombra porque no ha de haber cosa que más nos ha de espantar que la eternidad de los tormentos en que puede caer uno. Der Basilisk steht in der Symbolik Nierembergs für die Ewigkeit und die in ihr drohende Verdammung. Im Vordergrund eine Gruppe von Kindern, die von Nieremberg in der Folge erwähnt werden. Sie spielen am Eingang eines dunklen Abgrunds, der sowohl für die Hölle, als auch die Ewigkeit steht (vgl. Nieremberg Buch I, Kap.2, 1957, S.6). und auch die zu ihnen schleichende riesige Schlange, wohl stehend für den Leviathanmund der Hölle, nicht bemerken. Die Kinder sind Symbol der Menschen

„no eran otra cosa aquellos niños que jugaban a la entrada de tan horrenda y lóbrega sima sino los hombres mientras viven en esta vida, cuyas ocupaciones son de niños y estando cercanos a la muerte y eternidad que después de ella se sigue, no les causa pavor ni cuidado para dejar sus entretenimientos y vanas ocupaciones de la Tierra (S.6/7).“ Die Schlange kann aber auch einer im Mittelgrund abgebildeten Gruppe von Spaniern auflauern, die mit indianischen Trägern achtlos durch die Landschaft ziehen. Eine der wenigen kulturhistorischen Szenen aus dem sozialen Kontext der Zeit in dem Buch. In Südamerika wurden Indianer üblicherweise als Träger von Lasten eingesetzt. Die die Bildlichkeit durchziehende Schlangenmetaphorik wurde wohl auch deswegen so eindringlich oft dargestellt, weil sie in das Imaginarium der Guarani-Indianer passte, die die tägliche Gefahr durch Schlangen kannten und in ihren eigenen Legenden verarbeitet hatten. Im Kontext der Dämonologie war die Verwendung dieser indigenen Vorstellungen von jesuitischer Seite durchaus gewünscht.

Unten:

Im Höllenfeuer verbrennen Symbole christlicher Hochmut, auch Krone und Tiara.



Nach Bouttats S.21. Die linke Szene mit dem Mann über der Grube beibehalten, ebenso einige Einzelszenen.

Zwei Felder

Obiges Bild nach einer Fabel des Hl. Johannes von Damaskus (Nieremberg, Buch I, Kap.4, 1957, S.11-12)

JOHANNES von Damaskus, Mönch und Theologe, * 650 in Damaskus, + um 750 im Kloster Mar Saba bei Jerusalem. Text der Legende auf spanisch auch bei Sebastián 1975, S.311.

Ein junger Mann flieht vor einem abgebildeten Einhorn. Er droht in eine Grube zu stürzen, wo ein Drache lauert. Er kann sich an einem Baum festklammern, der von einer weißen und einer schwarzen Ratte in seinen Wurzeln angenagt wird, zudem bedrohen ihn vier Schlangen an der Seite der Grube. Sobald er aber einige Tropfen Honig auf sich fallen sieht, und diese ver-speist, vergisst er diese Gefahren. Symbol für die menschliche Vergessenheit höherer Werte. Im Hintergrund am Himmel die Vision der Dreieinigkeit.

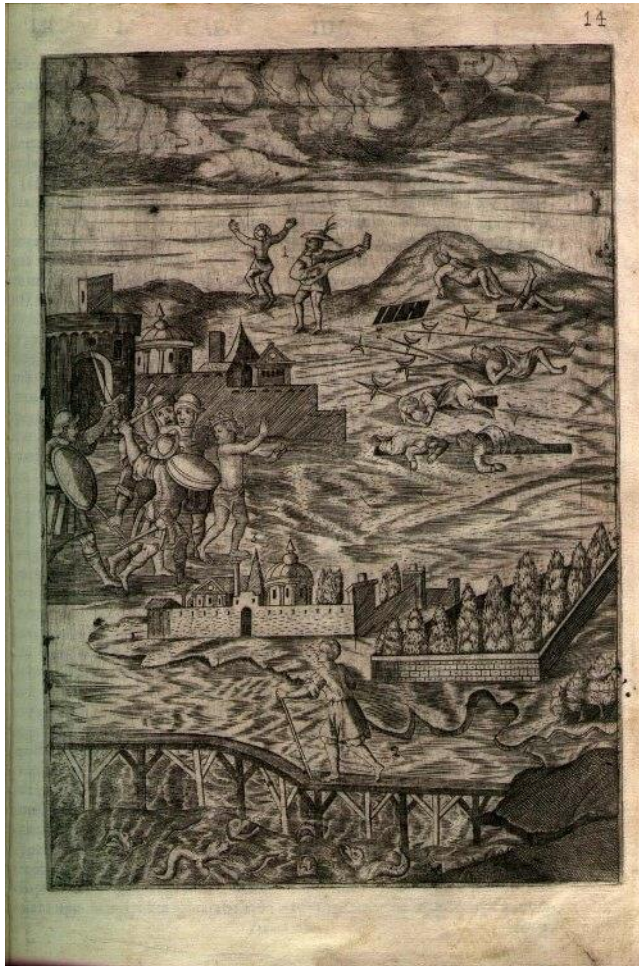
Nieremberg (Buch 1, Kap.4) bringt eine allegorische Interpretation:

Einhorn	= Tod
Die Grube	= Welt
Die weiße und schwarze Ratte	= Tag und Nacht, die Zeit
Honig	= Freuden des Lebens
4 Schlangen	= 4 Elemente
Drache	= die Ewigkeit der Hölle

An der Seite einige Änderungen zum Vorbild von Bouttats, das seinerseits auf eine Allegorie des menschlichen Lebens, um 1620 von Boetius Adams Bolswert (Bolswerth) (1580-1633) zurückgeht (Sebastián, 1975, S.311). Statt der fröhlichen Kinder des Originals findet sich hier eine Szene, wie ein Krieger einen anderen im Zweikampf tötet (nach der Bouttats Abbildung S.3, ebenfalls kopiert und dort weggelassen. Im Original wohl die Illustration, wie der König Joram von einem Schwert an Schultern und Herz durchbohrt stirbt, und von Vögeln und Hunden verzehrt wird, Nieremberg, Buch 2, Kap. 1, Nr.1, ein analoges Schicksal zu dem seines Vaters König Acab, der wie er von Hunden verzehrt wurde, die Szene wird auf dem Nieremberg-Stich bei Bouttats und seiner Kopie in der Guarani-Fassung ebenfalls gezeigt). In der vorliegenden Buch I, Lámina 12 statt der Brücke ein Schiff auf hoher See abgebildet, tradiertes Symbol für die Wechselfälle des Lebens. Beibehalten eine kleine Szene im Hintergrund: ein Mensch, der auf einer Hängebrücke zwischen zwei hohen Bergen schreitet. Das von dem Vorbild Bouttats an der Seite aufgegriffene Brückenmotiv wird hier weggelassen und in einem anderen Bild der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani aufgegriffen (vgl. folgende Ill.). Die Vertreibung des Königs als Kleinszene im Hintergrund bei Bouttats ebenfalls auf der Illustration Buch I, Lámina 14 in größerem Format wieder aufgegriffen. Dies gilt auch für den dahinter geblendeten architektonischen Hintergrund und die Soldaten in Gräbern. Zu weiteren Legenden von Johannes von Damaskus siehe die Beschreibung der Abbildung Buch I, Lámina 14 mit der Geschichte von einem nackt vertriebenen König.

Unteres Feld

Ein Esel konfrontiert mit einem Jaguar. Mansuetudo gegen fortitudo.

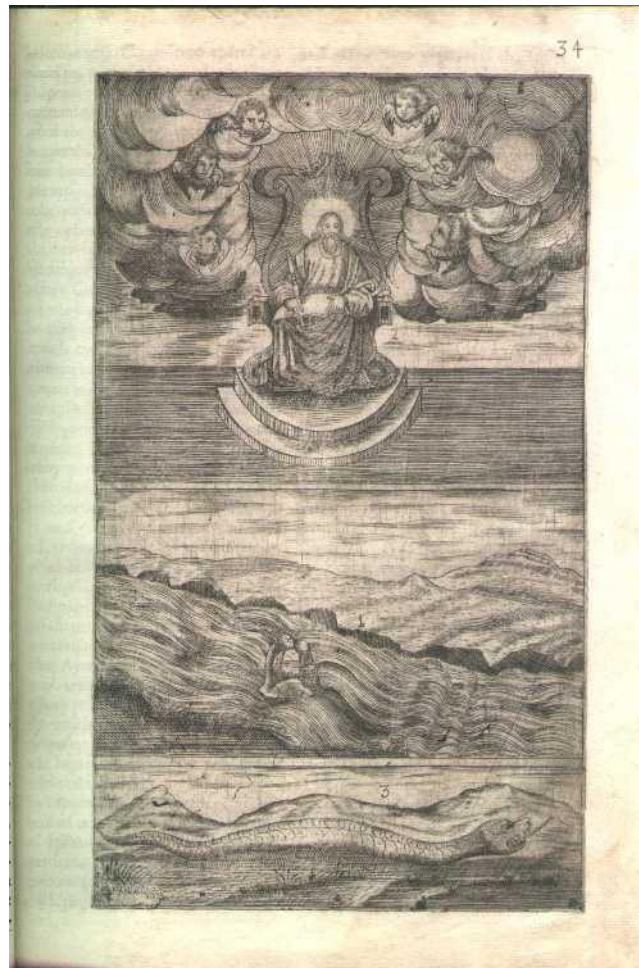


Hintergrund: Tote Soldaten am Rande von offenen Gräbern oder mit einem Teil ihres Körpers in ihnen. Die Episode in Nieremberg (Buch 1, Kap.4, 1957, S.12): Si uno entrase en un campo que estuviera todo lleno de asechanzas y trampas secretas, que en ponindo el pie sobre una había de caer sobre alabardas y picas o en la boca de un dragón, y viese a sus mismos ojos que otros hombres que con él habían entrado iban cayendo en ellas y desapareciendo, y él se estuviese danzando y corriendo en aquel campo sin recelo de nada, ¿quien dijera que aquel hombre no estaba loco?

Im Mittelgrund: Eine Gruppe von Kämpfern vertreibt einen nackten gekrönten König. Es handelt sich um eine wie im bereits beschriebenen Bild Buch I, Lámina 12 um eine von Johannes von Damaskus stammende Parabel. Ein Volk hat die Sitte, einen Fremden zum König zu wählen und ihn nach einigen Jahren nackt und ohne jegliche Mittel und Nahrung zu vertreiben und auf eine Insel zu

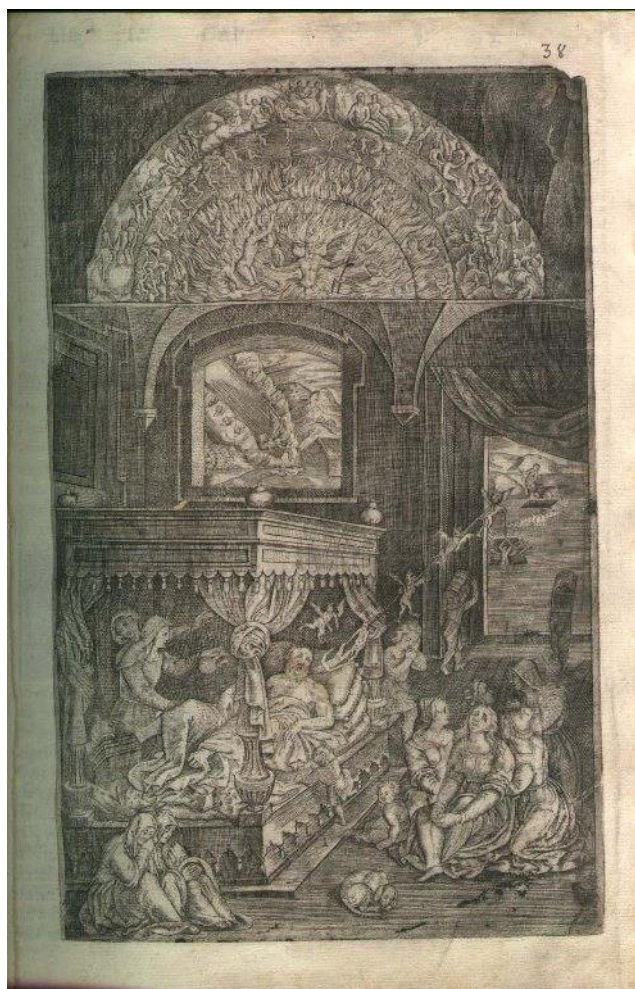
verbannen, wo er vor Hunger umkommt. Ein Fremder, dem diese Sitte bekannt ist, lässt heimlich die Reichtümer der Stadt auf diese Insel bringen, wo er nach seiner Verbannung (der von seinen Kleidern befreite mit der Krone Verjagte auf dem Bild) überlebt. Symbol für die Schätze im Himmelreich, die der Mensch sich beizeiten bereiten soll (Nieremberg, Buch 1, Kap. 4, 1957, S.13/14).

Unten im Vordergrund: ein Mann überquert eine Brücke über einem Meer von Monstern. An den Seiten eine prächtige Stadt und Gärten. Eigentlich ein Rekurs auf ein Motiv in der Boutatsabbildung zum vorherigen Bild Buch I, Lámina 12 übernommen, wo das Motiv der Brücke ausgelassen wurde. Der Nierembergtext (Buch 1, Kap.4, 1957, S.13) erklärt das Bild. So wie es unbesonnen wäre, eine gefährliche Brücke zu überqueren und dabei das Auge auf die Schönheiten der umliegenden Gärten zu richten, so ist es sträflich, die ewigen Werte für das Irdische zu vernachlässigen.



In drei Teile aufgeteilt.

Gott auf dem Thron umgeben von Engeln und Wolken. Nach einem Jesaia-Zitat (Jesaias 6) auf das Nieremberg in Buch I, Kap. 9, 1957, S.28 anspielt. Gott auf dem Thron repräsentiert die Ewigkeit und das Gericht. In der Mitte der Mensch angesichts der Katastrophen des Lebens symbolisiert durch einen Felsen in einem tobenden Fluss. Unten eine riesige Schlange als Symbol der Hölle oder die Ewigkeit, nach einer im Buch wiederholt auftauchenden Metapher. Hier allerdings als Schlange und nicht als aufgerissener Höllenrachen abgebildet. Nieremberg führt das Bild an der Stelle aus: Otros pintaban la eternidad en forma de culebra o serpiente, para denotar esta misma condición de carecer de mudanza y permanecer en su vigor y estado, porque no tiene este animal pies, que son las extremidades de los animales: así la eternidad carece de extremidad y fin. (1957, S.28).

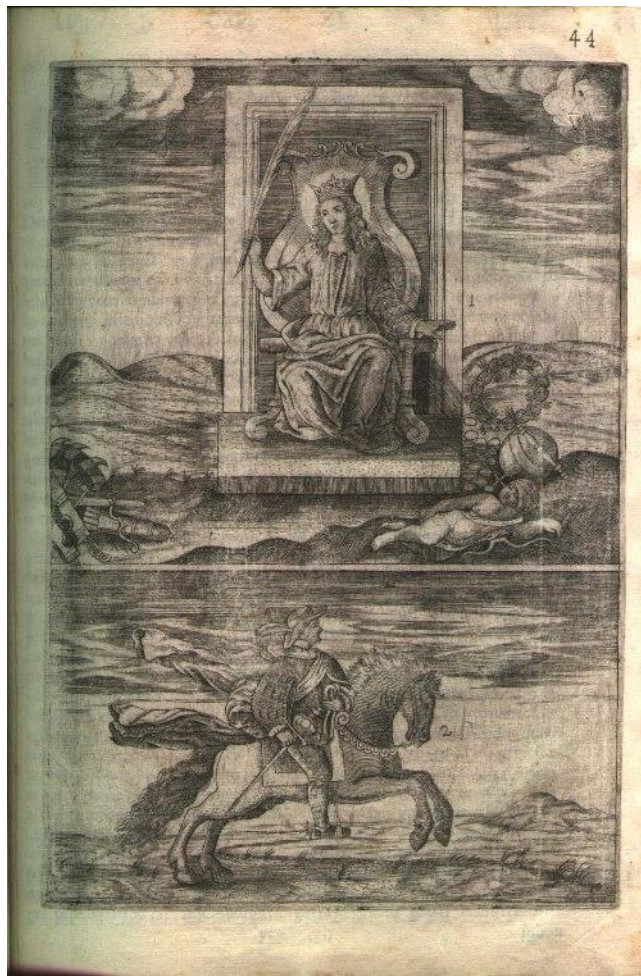


2 Felder, thematisch aufeinander bezogen.

Der Tod des Reichen Epulon (Lucas Kap. 16, 19-31), Vorbildhaft hier Nadal, *Image-nes de la historia evangelica*, mit Illustrationen von Johannes Wierix, hier Stich Nr. 74 und 75. (Jeronimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines*, span. als *Imágenes de la historia evangelica*, Antverpiae 1596, Nachdruck (Biblioteca iconografica, Ser. flamenca; 1), Barcelona: El Albir 1975.

Die Illustration behandelt eine berühmte biblische Parabel über den Tod des reichen Epulon und des armen Lazarus, der als Bettler an seiner Tür lebt. Das Thema ist ikonographisch öfter behandelt in mittelalterlichen Säulenkapitellen und in Ölbildern. Der reiche Epulon [der Name aus der Tradition] auf dem Totenbett, die Seele entweicht als kleine Figur, die Teufel balgen sich um sie. Seine ganze Familie, insbesondere seine im Vordergrund gezeigte Frau, trauert um ihn. Diebe tragen schon die Reichtümer weg, die nicht von Bestand

sind. Im Türausschnitt zwei Kleinszenen: der Erde wird sein irdisches Grab im Hintergrund gegraben, in der Hölle bereiten die Dämonen das Grab seiner Seele. Im Fensterausschnitt: der arme Lazarus stirbt, seine Seele wird in den Limbus der Väter aufgenommen. In der Hölle wendet Epulon sich an den Stammvater Abraham und bittet ihn, Lazarus zu schicken, der sein Leiden lindern soll. Abraham verweigert dies, genauso wie die Bitte seine Brüder auf Erden zu warnen, da in der Schrift alles gesagt sei. Die beiden vorbildhaften Stiche bei Nadal enthalten erklärende Leisten, die bei der Kopie fehlen. Beide Illustrationen bei Nadal sind von Wierix signiert. Darüber nach der Illustration 75 im zitierten Werk Nadals in Tympanonform die Abbildung des Limbus, des Purgatoriums und der Hölle. Die Nieremberg-Ausgabe auf Guarani hat diese beiden thematisch zusammengehörigen Bilder zusammengezogen und die auf dem Nadal Bild 75 in einen Trichter geblendete Hölle, hier wie auch das vorherige Blatt seitenverkehrt kopiert, einfach auf das Feld über der Sterbeszene geblendet. Im äußersten Kreis der Hölle sind die nahe beieinander sitzenden Gestalten des Stammvaters Abraham und Lazarus erkennbar, darunter der Kreis mit den unschuldigen, ungetauften Kindern, das Purgatorium und schließlich die Hölle mit dem Teufel im Zentrum und der sich ihnen zuwendenden, etwas größeren Figur des Epulon, wohl um die Konversation der beiden zu versinnbildlichen. Die Erklärungen jeweils im Beitekt der Nadalillustrationen, das Thema war den Zeitgenossen wohl ohnedies vertraut. Das Thema von Sterbenden auf dem Totenbett auch auf weiteren von Bouttats kopierten Illustrationen des Buchs.

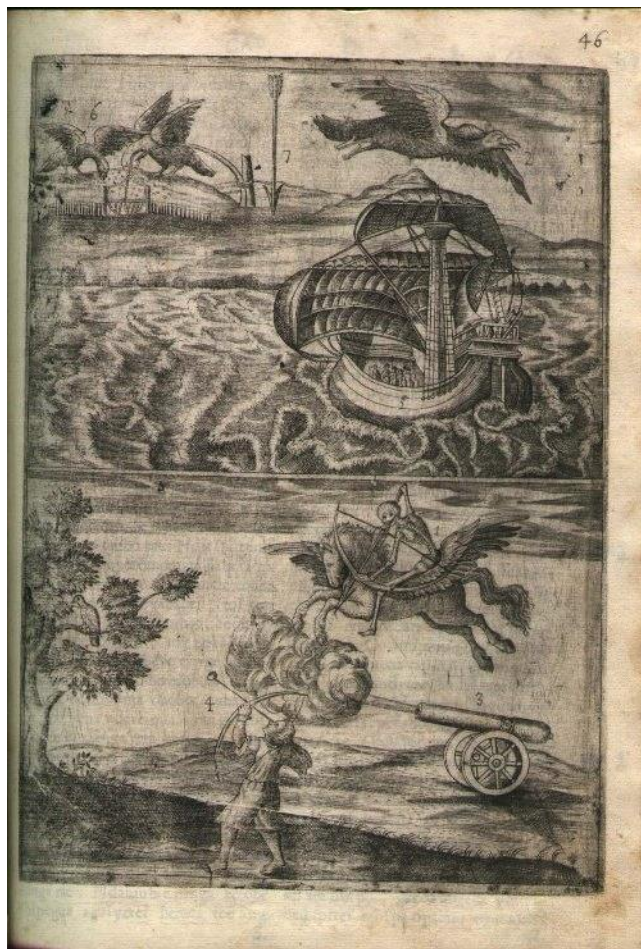


Zwei Felder

Die Frauengestalt auf dem Thron mit dem Palmenzweig ist die Weisheit, sabiduria, die Palme steht in der christlichen Ikonographie für Verschiedenes, sie kann Siegespalme, Märtyrerpalme sein oder verweist hier wohl auf die Ewigkeit. Mit der Linken macht sie eine abschätzige Geste zu den ihr zu Füßen liegenden Gütern der Welt: dort liegen Szepter, Weltkugel als Symbol für die Macht, der besiegte Cupido, seine Köcher und Pfeile und das Rad der Fortuna. Die Ikonographie nach einem Bild in den Sprüchen Salomons 3, von Nieremberg in Buch I, Kap X, 1957, S.35 paraphrasiert: In der rechten Hand, wo sie die Ewigkeit halte, sei die Weisheit stark, in der linken mit den Gütern der Welt schwach. Die Symbolik bedeutet, dass die wahren Werte, die der Mensch erringen soll, die Verachtung irdischer Werte und der Glaube seien. Vorbild der besiegten Symbole für die irdischen Güter ist laut Sebastián S.312 eine Abbildung in der von

Sebastiano Izquierdo herausgegebenen *Praxis exercitiorum spiritualium P.N.S. Ignatii*, Romae: Buagni 1695 oder später.

Unteres Feld: ein Reiter als Symbol für die unablässig verrinnende Zeit. Nach einem Bild bei Nieremberg Buch I, Kap.11 (1957, S.38) basierend auf Albertus Magnus: „Finalmente es de tan poco ser y substancia el tiempo y, por consiguiente, nuestra vida, que no tiene ser permanente, como dice Alberto Magno, sino sucesivo y arrebatado sin poder detenerse en su carrera, con la cual va precipitado a dar en la eternidad, y como si fuera un caballo desbocado, atropella con todo y lo arruina sin poder pararse, y a la manera que no se puede gozar de la vista de un bizarro caballero llendo de joyas y galas si fuese sempre corriendo a rienda suelta hasta estrellarse en la muerte y hacerse padazos con su fin.



Zwei Felder
Verschiedene Versinnbildlichungen für die verlaufende Zeit und die Sterblichkeit des Menschen nach Nieremberg, Buch I, Kap. XI, 1957, S.35ff.

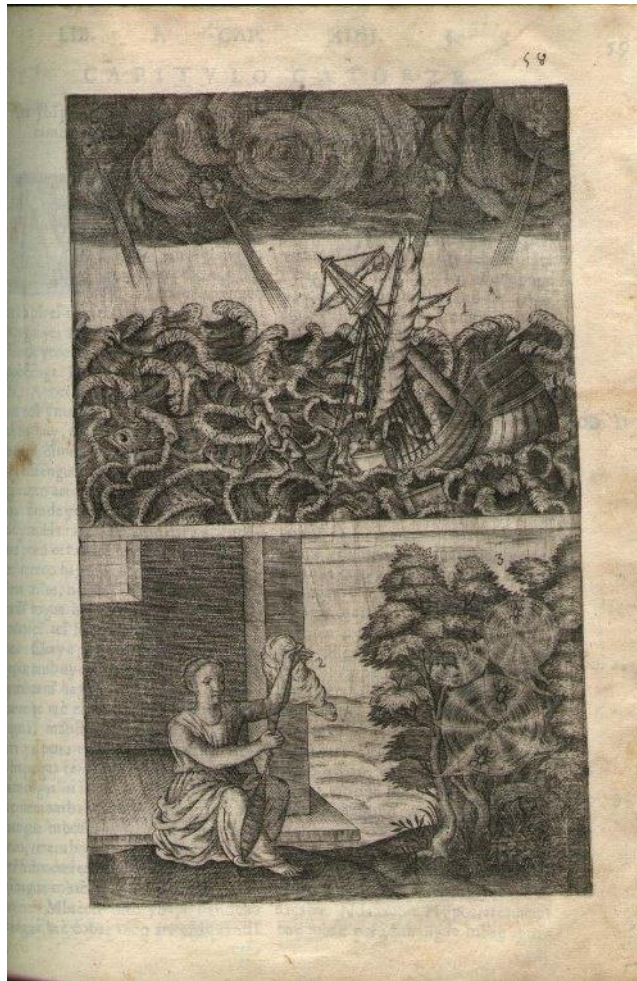
Der Tod sei schneller als die abgebildeten Vögel:

Sabete que no viene la muerte detrás de ti con zapatos de plombo; alas trae, y volando viene a buscarte con tanta celeridad, que no se puede imaginar mayor. No solo excede a las aves del aire, pero ni hay pieza de artillería disparada que con más furia se mueva que ella corre por toparte, y no te dejará de alcanzar (1957, S.36).

Ein überdimensionierter symbolischer Pfeil steht für die Geschwindigkeit der Zeit. In der Ecke zwei Vögel, die Körner picken und gleich von einer aufgespannten Falle gefangen werden. So

wie die Vögel Opfer der Fallen würden, so bedroht die Zeit die Menschen mit ihrem Ende: No sabe el hombre el día de su fin“ y así como a los peces cuando más seguros están los prenden en el anzuelo, y a los pájaros en el lazo, así asalta la muerte a los hombres en el tiempo malo, cuando ellos menos piensan (Buch 1, Kap. 12, 1957, S.41).

In diesem zweiten Feld der auf einem geflügelten Pferd reitende Tod, der einen jungen Mann mit seinem Pfeil tötet. Daneben im Sinne des erwähnten Bilds eine abfeuernde Kanone. Der junge Mann versucht, einen Pfeil abzuschießen, aber dieser Pfeil ist durch den Tod bereits auf ihn selbst gerichtet und wird ihn gleich töten: Ya está suelto el arco, contra ti está disparada la saeta, y viene a dar en ti; (1957, S.36). Wohl Illustration der Tatsache, dass der Tod auf jeden Fall sicher sei, auch wenn niemand weiß, wie und wann (symbolisiert durch Pfeil, Kanone) er den Menschen erreicht.

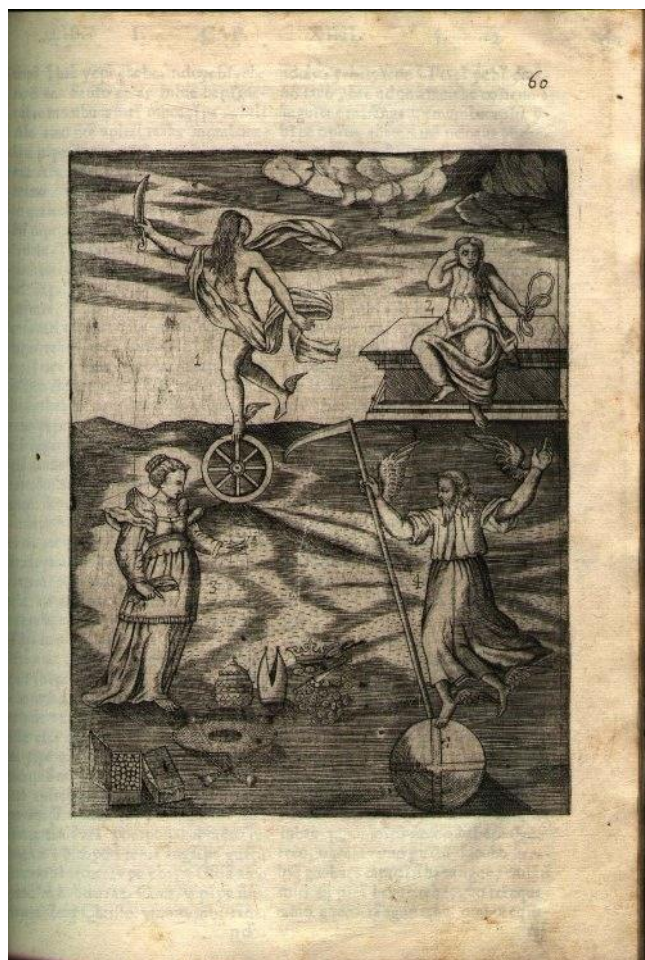


Zwei Felder

Oben Schiffbruch auf hoher See, darunter eine Parze, die den Lebensfaden spinnt. Daneben auf Büschen Spinnennetze, wo die Opfer hängen bleiben. Der Tod ist überall und sein Zeitpunkt nicht absehbar.

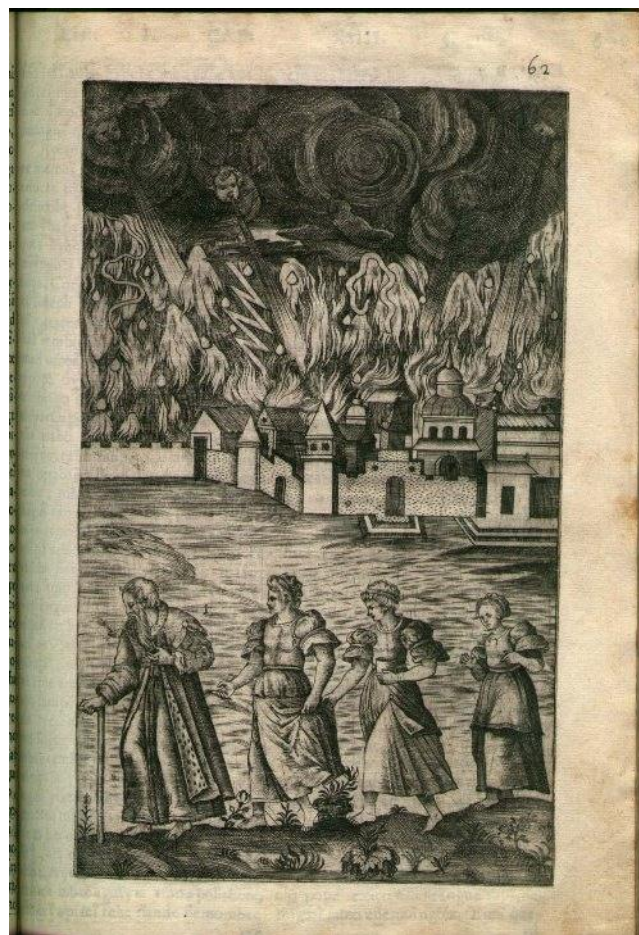
Nach einer Reflexion von Marc Aurel in Nieremberg, Buch 1, Kap.12, 1957, S.38: El tiempo es una ola arrebatada, porque así como una recia ola hunde con gran velocidad la nave y no deja gozar al navegante de las riquezas que lleva, así hace el tiempo con su arrebatamiento y furia, que lo arruina y anega todo.

Der Vergleich mit den Spinnen nach den Psalm 80 in Nieremberg Buch II, Kap.13, Nr.2, 1957, S.45: nuestros años meditarán como las arañas ... [Eine Spinnwebe sei] de tan poca consistencia, que en un momento se deshace, y tan de poco provecho, que no sirve sino para cazar moscas. La vida del hombre toda está llenda de vanos trabajos y fatigas [...]

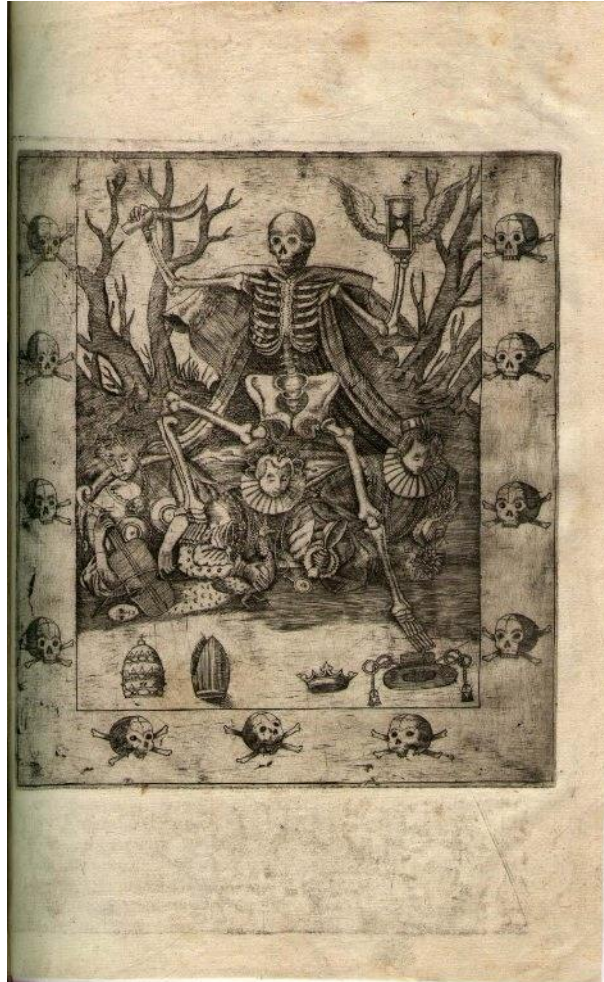


Allegorische Gestalten füllen die Szene: ein Mann auf einer Weltkugel mit Sichel, eine elegante Frauengestalt, ein Mann auf dem Rad. Eine Frau sitzt im Hintergrund melancholisch auf einer Art Altar, in der Hand ein Seil, vielleicht den abgerissenen Lebensfaden. Die Metaphorik erklärt durch Nieremberg, Buch 1, Kap. 14, 1957, S.46/47. Die Allegorien sind verschiedene tradierte Darstellungsarten der Ocasión: Nach einem Epigramm von Decimus Magnus Ausonius (*Epigrams*, hrsg. N.M. Kay, London: Duckworth, 2001, Nr.XXXIII) schreibt Nieremberg: Conociendo los antiguos la importancia de la ocasión, la fingieron diosa para declarar los grandes bienes que trae a los que se aprovechan de ella, cuya imagen adoraban en esta misteriosa figura. Poníanla sobre una rueda que estaba continuamente moviéndose alrededor, y con alas en los pies, para denotar la velocidad con que se pasa. No se le veía el rostro, porque le tenía cubierto con el

cabello largo, que por la parte anterior tenía muy poblado y tendido, porque es difícil de conocer cuando viene; pero cuando está presente tiene de dónde asirse, mas por la parte posterior de la cabeza estaba rasa y calva, porque en volviendo las espaldas, no tiene de dónde la puedan detener (1957, S.46). Die Frauengestalt im Hintergrund ist Metanea, die penitencia, also die Reue für die versäumte Gelegenheit. Die gänzlich unbekannteste Figur ist in tradierter Ikonographie völlig unüblich und nur im Bezug auf die Ausoniusstelle, auf der die detaillierte Beschreibung der ocasión als Figur auf dem Rad beruht, verständlich. In der Hand hält sie wohl einen abgerissenen Lebensfaden. Auch die beiden Gestalten im Vordergrund stellen die ocasión dar zusammen mit der Zeit: Otros figuraron la misma ocasión teniendo las manos ocupadas de grandes dones y bienes, por los muchos que trae consigo; pero acompañada del tiempo muy veloz en hábito de peregrino, que no sólo con dos, pero con cuatro alas la guiaba, por la prisa con que se pasa, [...], 1957, S.46. Die Symbole weltlicher Macht wieder auf andere Bilder des Buchs verweisend.

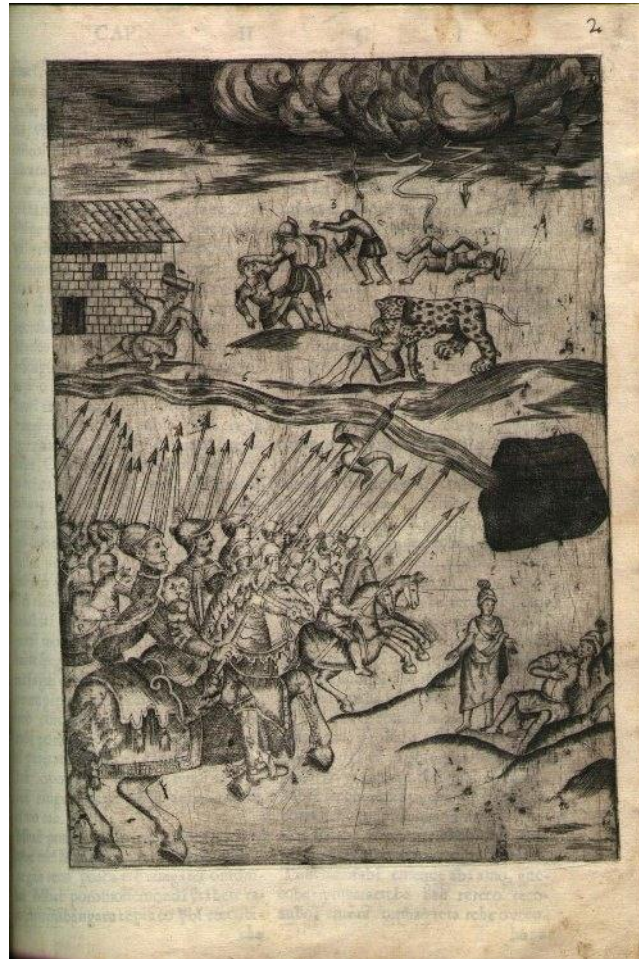


Ein älterer Mann und drei Frauen, im Hintergrund eine durch Feuer zerstörte Stadt. Die Stadt ist das wegen der Sünden seiner Bewohner von Gott durch Feuer zerstörte Sodom, die Fliehenden Lot und seine Töchter. Sebastián sieht in den Gestalten von dem alten Mann bis zur jungen Frau eine Anspielung auf die Lebensalter des Menschen. Nieremberg zielte im Kontext des Buchs wohl eher auf die verpasste Gelegenheit der Schwiegersöhne derselben, sich mit ihren Frauen und Lot zu retten. In Buch 1, Kap14, Nr.2, (1957, S.48) schreibt er: Pues los yernos de Lot, cuando vieron que pudiendo escaparse del fuego, habiéndoles rogado mucho que se fuesen con él, no quisieron hacerlo, riéndose de sus consejos, cuando después vieron que llovía fuego del cielo sobre ellos y se abrasaba toda la ciudad ¿qué pesar tendrían de no haberse aprovechado de aquella ocasión tan buena que se les entró por sus casas?



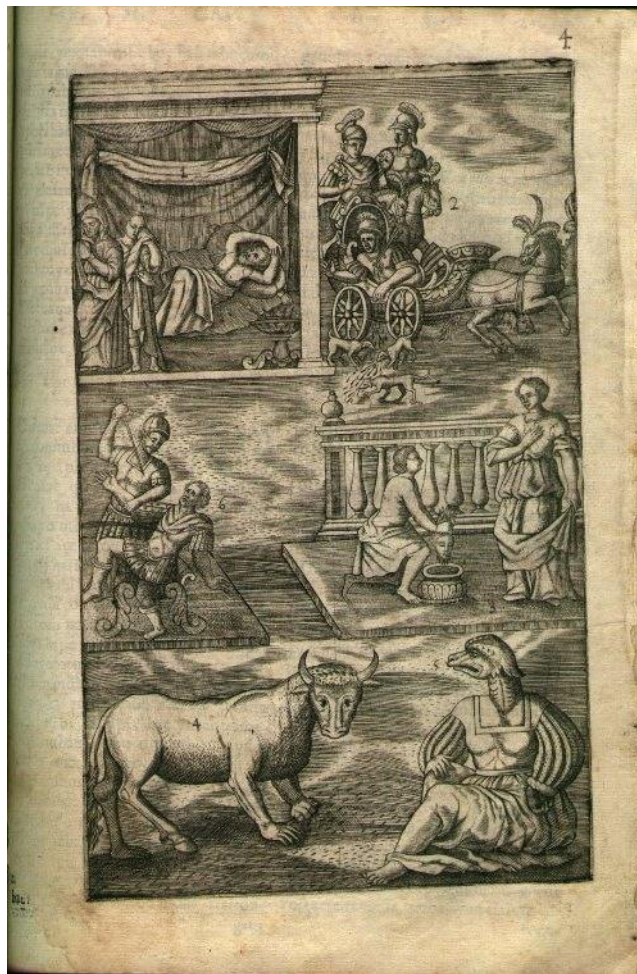
Triumph des Todes über drei Erscheinungsformen der irdischen concupiscentia.

Vorbild: ein Einzelblatt von Hieronymus Wierix, vor 1619 oder eine auf dieses Blatt zurückgehende Kopie, dem das Blatt im Nierembergbuch bis in die Details der Bäume im Hintergrund folgt (Abbildung des Vorbilds in *Hollstein* Bd.VIII, S.194, Nr. 1839). Bei Wierix schreitet der Tod mit der Sanduhr über die zu seinen Füßen liegenden allegorischen Frauengestalten der concupiscentia carnalis, concupiscentia oculorum und superbia hinweg. Allein einige Details wurden geändert, eine breitrandige Bordüre mit Totenköpfen eingefügt und im Vordergrund der Todesgestalt die ikonographisch in ähnlichen Darstellungen des Triumphs des Todes tradierten, vom Tod vernichteten Insignien weltlicher Macht, Tiara, Bischofsmütze, Krone und Kardinalshut, die sicher nach bereits erwähnten Vorbildern etwas steif in den Vordergrund geblendet wurden. Ähnliche Symbolik über den Triumph des Todes über irdische Symbole (Amor, etc) auch in anderen Abbildungen der Nieremberg-Ausgabe. Das Bild schließt die Serie des ersten Buchs mit der nochmaligen das Bild füllenden Thematisierung abschreckend ab und führt gleichsam das erste Thema der Vier letzten Dinge an, das in den folgenden Illustrationen des zweiten Buchs mit den vielen verschiedenen Todesarten gebracht wird.



Todesarten

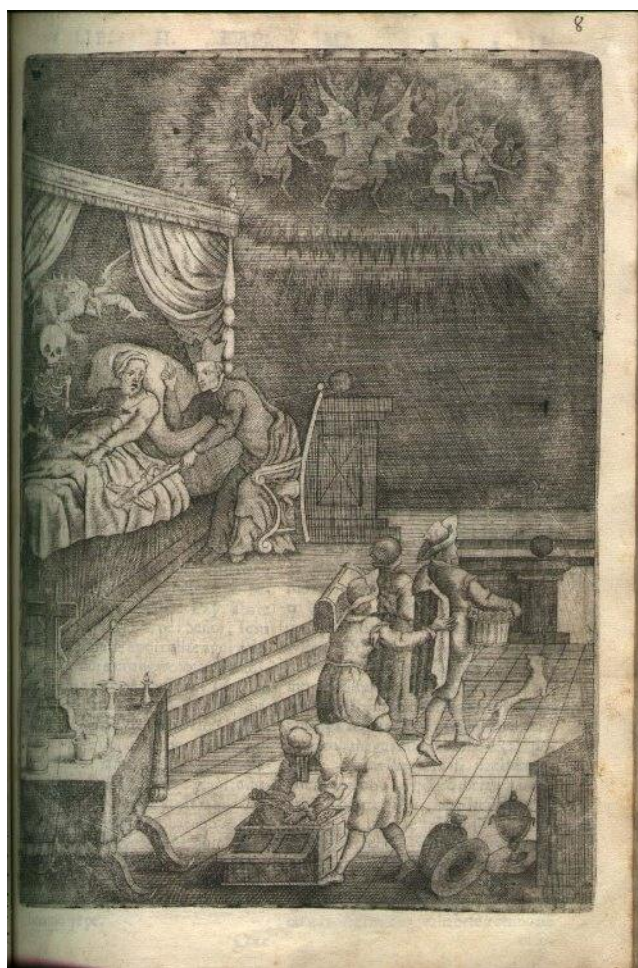
Im Kampf in einer Schlacht im Vordergrund. Im Hintergrund in Kleinszenen weitere Todesarten: mit dem Schwert ermordet, durch einen Dachziegel erschlagen, von Tieren zerrissen (ein Jaguar im Hintergrund), vom Blitz erschlagen, ermordet oder vom Alter gebeugt. Sehr einfacher Stich eines wenig begabten Künstlers der Werkstatt. Das Leben wird durch einen Fluss symbolisiert, der in einer schwarzen Grube, im Tod, endet.



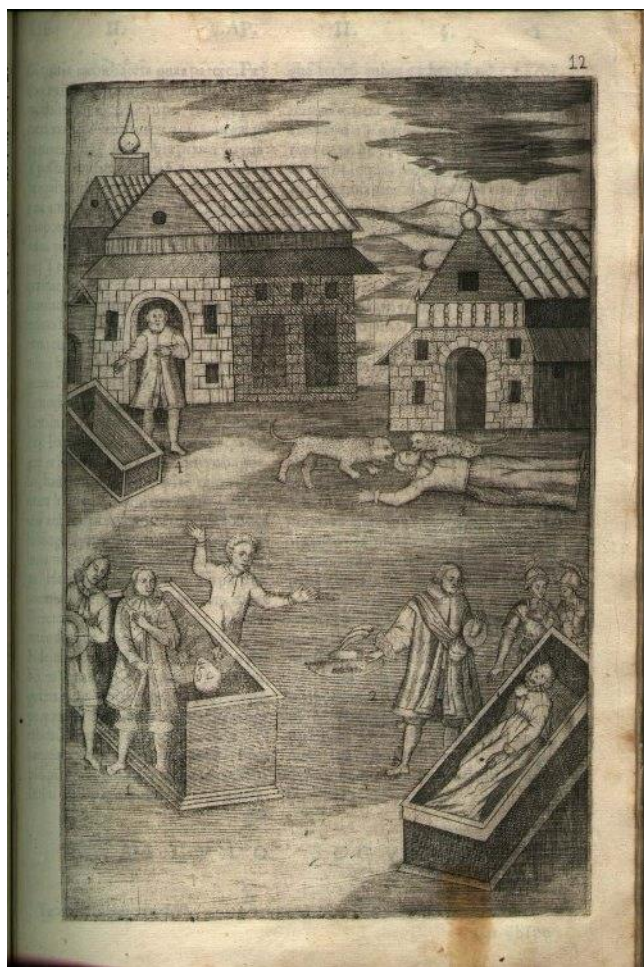
Nach Bouttats, S.3, die Kleinszenen dort anders angeordnet, eine Szene über den Tod im Zweikampf ausgelassen und auf Buch I, Lámina 12 aufgegriffen. Die Architekturkulissen größtenteils weggelassen. Neu hinzugefügt die zwei Monstren im Vordergrund.

Beispiele für Todesarten der Großen. König Antiochus, ehemals elegant und reich, erkrankt an Ekel erregenden Krankheiten, er leidet starke Schmerzen und sein Körper wird von Maden zerfressen. Daneben auf einem Streitwagen der König Jorán, dessen von einem Schwert durchbohrter Körper den Hunden im Vordergrund vorgeworfen werden wird. Im Mittelgrund der abgeschlagene Kopf von Johannes dem Täufer, der Salome präsentiert wird, daneben eine Szene mit der Erdolchung von Cäsar. Die Exempla aus Nieremberg, Buch 2, Kap.1.

Im Vordergrund zwei Monstren: ein Stier mit einer Menschenhand und Löwenpfote, einem Stierfuß und einem Menschenfuß, daneben ein wie eine Frau gekleidetes Monstrum mit einem Drachengesicht. Die Symbolik erschließt sich durch eine Stelle bei Nieremberg (Buch 2, Kap.1, Nr.1): Das Leben sei so monströs wie diese Wesen. Niemand würde sich mit einer Frau mit einem Drachengesicht verheiraten, selbst wenn sie noch so viel Mitgift besäße. Aber dennoch würde sich der Mensch mit dem Leben verheiraten, das einen schönen Körper, aber ein schreckliches Ende mit sich bringen würde. „Pues ¿Para qué nos casamos con esta vida, aunque parezca que nos trae muchos bienes? Pues no es menor monstruo; porque aunque tenga hermoso cuerpo, su fin es horrible y lastimoso.” (Ausgabe 1957, S.54).



Nach Bouttats S.122 [Paginierung schlecht lesbar] mit geringen Weglassungen von Kleinszenen, die in anderen Ill. aufgegriffen wurden. Die Hauptszene spiegelverkehrt kopiert. Ein Sterbender auf dem Totenbett mit geistlichem Beistand. Daneben schon der Tod als Gerippe. Seine Erben teilen schon den Besitz unter sich auf. Die im Hintergrund auftauchenden Dämonen laut Sebastián nach der Illustration bei Nadal, *Evangelicae historiae imagines*, Nr. 110.



Die Begegnung mit verwesenden Leichnamen

Nach einer Szene im Hintergrund von Bouttats S.122, diese bei der Replik dieser Illustration nicht aufgegriffen. Die Kopie besonders deutlich bei der Szene der Öffnung eines Sarges mit verwesender Leiche im Sarg. Die Architekturkulisse im Hintergrund leicht geändert. Keine offen einsehbaren Häuser mit aufgebahnten Toten, sondern verschlossene Häuser und hinzugefügt eine Tote von Hunden gezerrt. Wohl als Sujet bewusst für einen weniger begabten Künstler gewählt.

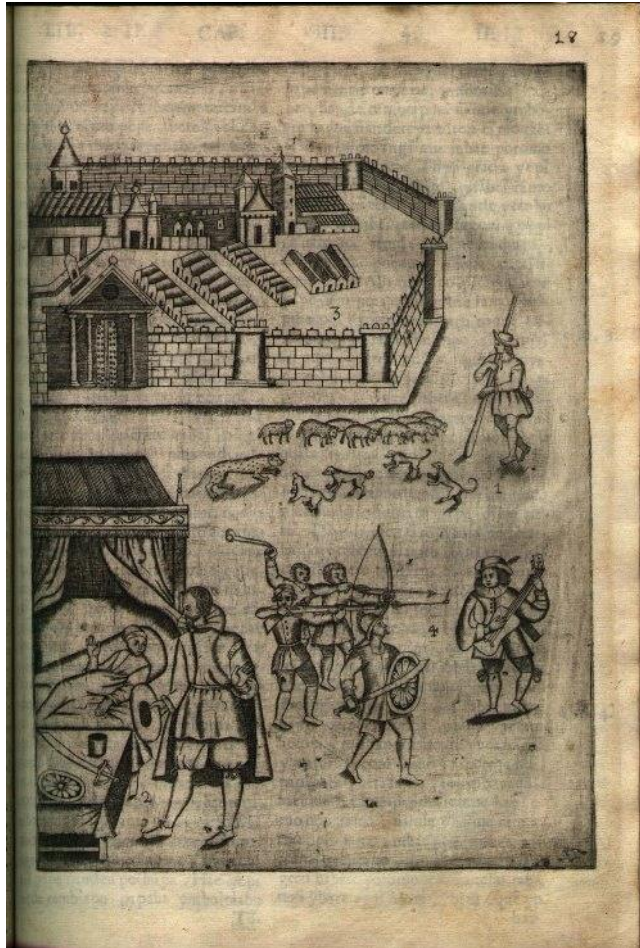
Inhaltlich ein typisches Memento-Mori Motiv, das Lebende und Tote konfrontiert: die Toten in ihren Särgen, dahinter eine Tote, die von Tieren verschlungen wird. Elegant gekleidete Herren betrachten verwesende Leichen, in der Tradition des „transi“ aus mittelalterlichen Skulpturen dargestellt im Sarkophag und erkennen die Nichtigkeit menschlichen Lebens. Frühe bedeutende Fresken mit dem

Thema finden sich in den bekannten Campo Santo Darstellungen etwa in Pisa. Der Anblick der verwesenden Leichname soll natürlich zur Umkehr rufen. Nach Pedrus Damianus schreibt Nieremberg: Si el enemigo astuto te pone delante la hermosura deleznable de la carne, vaya luego tu pensamiento a mirar los sepulcros de los muertos, y atienda qué se podrá hallar allí suave al tacto y deleitable a la vista (1957, S.60).

Nieremberg (Buch 2, Kap. 1. Nr.3, 1957, S.58/59) bringt einige Exempel, zuerst die Schilderung einer Sargöffnung des Grabs eines wichtigen Grafen, wobei dessen verwesende Leiche gefunden wird. Sodann eine Episode aus dem Leben des kanonisierten Francisco de Borja (1510-1572), des dritten Jesuitengenerals. Aus adeliger Familie stammend mit dem Titel des marqués de Lombay, lässt er den Sarg der verstorbenen Königin Isabella, Frau von Karl V., den er zu überführen hat, öffnen. Ihr Körper ist schon stark verweset. Diese Begegnung (zusammen mit dem hier nicht erwähnten Tod seiner Frau) führte ihn dazu, dass er nie wieder einem sterblichen Herrn dienen wollte und schließlich in den Jesuitenorden eintrat. Die dritte Episode im Hintergrund zeigt, wie die Königin Jezabel, im Leben schön und anmutig, nach ihrem Tod von den Hunden zerfetzt wird. Jezabel war nach dem *Buch der Könige* die heidnische Gattin des israelischen Herrschers Acab (Ahab). Sie verleitete diesen zum Abfall vom Glauben und verfolgte die Propheten, Elias sagte ihr schließlich voraus, dass sie nach dem Tod von Hunden zerrissen würde, was für sie und ihren Mann auch eintritt. Die Schlussfolgerung der Episoden ist für Nieremberg, dass der Mensch wie auch Platon sagt, sich immer mit

dem Tod beschäftigen soll: la sabiduría era la meditación de la muerte“ (1957, S.60). Dies wird in der letzten Szene gezeigt, wo ein Mann auf einen offenen Sarg neben ihm verweist.

Buch II, Lámina 18



Todesarten

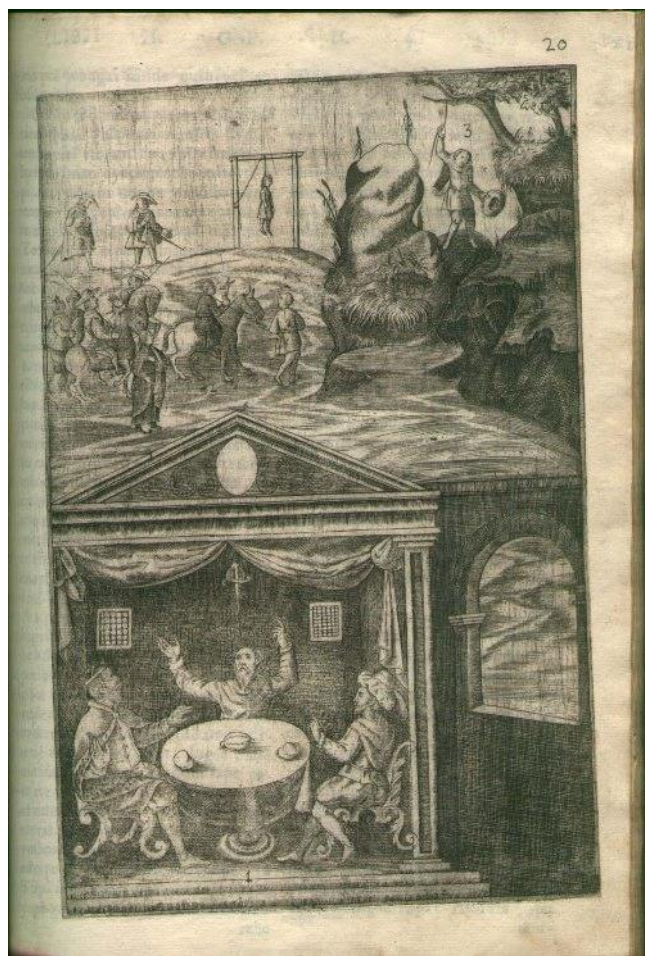
Im Sterbebett mit einem Mann an der Seite, daneben ein Musiker, der von Bewaffneten überfallen wird, und ein Hirte, dessen Herde ein Jaguar angreift, dahinter eine stilisierte Stadt.

Die Szene am Sterbebett illustriert ein Exempel aus Nieremberg Buch 2, Kap.2, Nr.1, 1957, S.63: ein Soldat, der im Sterben liegt, wird von seinem Herrn besucht. Er bittet diesen, den er treu gedient hat, ihn vom Tode zu erretten. Da sein Herr dies nicht vermag, erkennt er, dass er ihm, der so wenig Macht habe, umsonst gedient hat. Man solle deshalb im Leben schon Gott dienen. Er stirbt nachdem er die Umstehenden mit diesen Überlegungen erbaut hat.

Der Tod ist unvermeidbar in allen Schichten und an allen Orten. Man müsse dennoch wachsam sein, der Hirte müsse die Schafe behüten und die Städte haben

Mauern auch in Friedenszeiten. Nieremberg (Buch 2, Kap.2, Nr.2, 1957, S.64) schreibt: *Miremos cómo se guardan las cosas temporales, aun cuando no corran riesgo. A las ovejas guardan siempre los pastores prevenidos con perros veladores, aunque no crean que haya de venir el lobo; sólo porque puede venir. Las ciudades muradas se guardan con fuertes presidios aun en tiempo de paz, cuando no se teme enemigo, sólo porque en algún tiempo vino o podía venir. Gegen den Tod gebe es allerdings keinen solchen Schutz.*

Der elegant gekleidete junge Musiker, der von Bewaffneten überfallen wird symbolisiert keine konkrete Episode, sondern die Gefahr, in irdischen Vergnügungen unvorbereitet und in Sünde zu sterben (*mucho mayor peligro corre quien está en pecado mortal*, 1957, S.64).

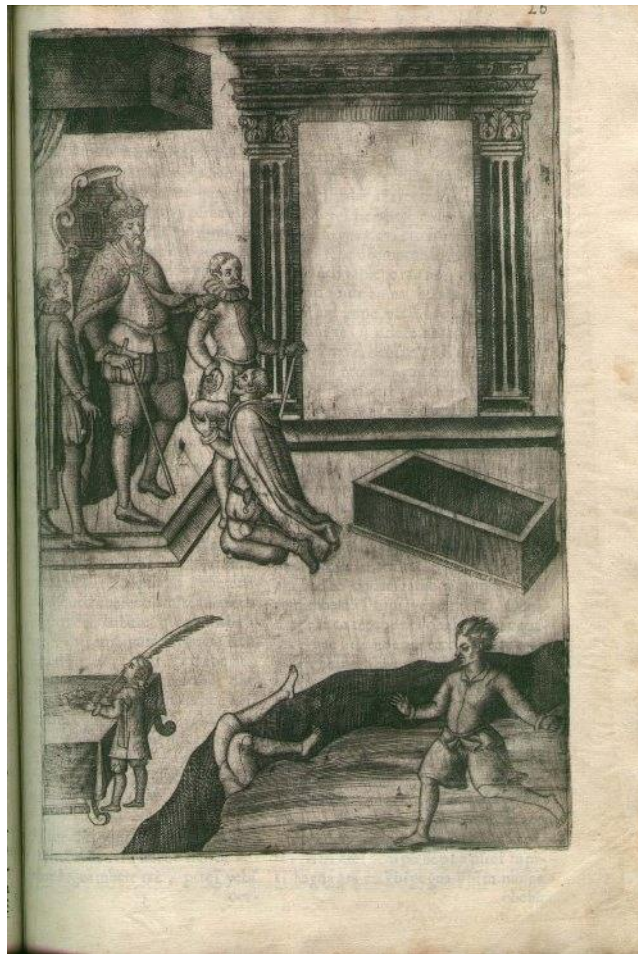


Weitere Todesarten

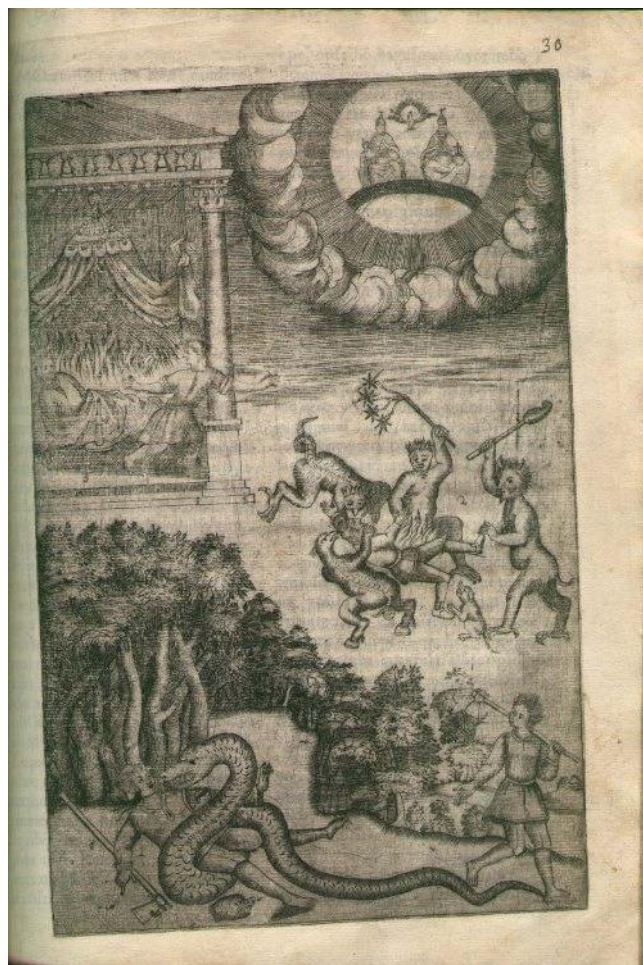
Die Damoklesszene nach Nieremberg, Buch II., Kap.2, Nr.2, 1957, S.65 bei Bouttats S.122, dort als Bild im Bild dargestellt: auf einem Ölbild über dem Bett des Sterbenden angebracht. Direkter Einfluss einer Illustration bei Vaenius aus dem *Teatro moral* (auch abgebildet in dem etwas später geschaffenen azulejos-Zyklus in der Franziskanerkirche in Bahia nach mehreren Vaenius-Abbildungen).

Die Damoklesepisode ist allgemein bekannt: einem Philosophen, von dem Tyrann Dionysius zu einem Gastmahl eingeladen, schmeckt das Essen nicht mehr, sobald er sich des an einem Faden über ihn angebrachten Seiles mit einem Schwert gewahr wird. Symbol für die Bedrohung des Menschen durch den Tod. Weitere Kleinszenen: eine Gruppe von Reisenden, darunter ein Priester mit einem Kreuz zu Pferd. Die Gruppe scheint sich wohl als geistlicher Beistand eines Verurteilten zu einem Galgen mit einem

Gehängten zu bewegen, oder allgemein eine Reise zu symbolisieren. Zwei Einzelgestalten im Hintergrund wenden sich ebenfalls dem Galgen zu. Illustration einer Nieremberg-Bemerkung, die den Lebensweg des Menschen als den eines Verbrechers vom Kerker zum Galgen beschreibt: No es esta vida más que el camino que hace el ladrón desde la cárcel a la horca. Desde que nacimos estamos con sentencia de muerte. Del vientre de nuestras madres salimos como los ajusticiados de la cárcel, y caminamos a que se haga justicia de nosotros por lo que debemos del pecado original. (1957, S.65) Analog ist die kleine Gestalt im rechten Hintergrund zu verstehen, ein Mann, der einen Faden prüft, der an einem kleinen Ast befestigt ist. Nieremberg schreibt: Bueno es jugar a lo más seguro y estar siempre en gracia de Dios, pues si no lo estamos, está pendiente nuestra eterna condenación tan sólo de un hilo. (1957, S.64)



Nach zwei Exempeln in Nieremberg Buch 2, Kap. 2, Nr.3, (1957, S.68). Ein Mann, der einen gefährlichen Sprung tun müsse, von dem abhängt, ob er König werden wird, oder lebenslang Sklave, wird sich dessen lange bedenken. Bei jedem Menschen sei der Gedanke an den Tod notwendig. Einem König wird schon am Tag seiner Krönung der Marmor präsentiert, den er für sein Grabmal aussuchen sollte, damit ihm seine Sterblichkeit präsent sei und das Grab rechtzeitig fertig werde.



Todesarten

Die Szene mit der Schlange im Vordergrund nach einer Kleinszene bei Bouttats S.122, die Waldkulisse hinzugefügt. Die Szene im Hintergrund (ein Diener flieht vor einem Bett, wo ein Kranker in Flammen aufgeht) ebenfalls von Bouttats, S.122, daneben nicht direkt von Bouttats, aber dort ebenfalls auf einigen Bildern vorkommend: die Dreieinigkeit in tradierter Ikonographie in einer Wolkenloriole über dem Regenbogen als häufiges religiöses Symbol. Der Regenbogen steht nach der Sintflut für Jahwes Gnade und Zeichen des Bundes zwischen Jahwe und der Erde. Im Neuen Testament steht der Regenbogen in der Apokalypse auch für den Lichtschein um Gottes Thron (Offenbarung 4), in vorliegender Abbildung wird wohl auf diesen Kontext des Gerichts angespielt. Die Szene mit den Dämonen wohl von zeitgenössischen Höllendarstellungen inspiriert.

Eine Schlange erwürgt in einem Wäldchen einen Bauern. Im Mittelgrund schlagen Dämonen auf einen Menschen ein. Die Szene nach Nieremberg, Buch 2, Kap.3, Nr. 1: der von einer Schlange Gewürgte steht ebenso wie der von Teufeln gequälte Mensch für den Sünder, der sich nicht mehr von dem Drachen der Hölle befreien könne: ¿Que pasmo y asombro no ha de causar cuando en aquel punto del juicio de Dios esté un pecador sin remedio ni esperanza de librarse en poder del dragón infernal, que asirá su alma y la llevará a la cueva del abismo? (1957, S.71).

Die Szene im Hintergrund (Nieremberg, Buch 2, Kap.3, Nr. 2) zeigt, wie der zu Heilzwecken in alkoholgetränkten Tüchern ruhende König Karl von Navarra durch Feuer stirbt. Ein Diener, der ihn in die Tücher eingenäht hatte, hatte eine Kerze herangeführt, um einen Faden abzureißen, dies setzte die Tücher in Brand. Das Leben des Königs hing ähnlich wie beim Motiv des Damoklesschwerds auf Buch II, Lámina 20 an einem seidenen Faden. Der Diener flieht entsetzt.



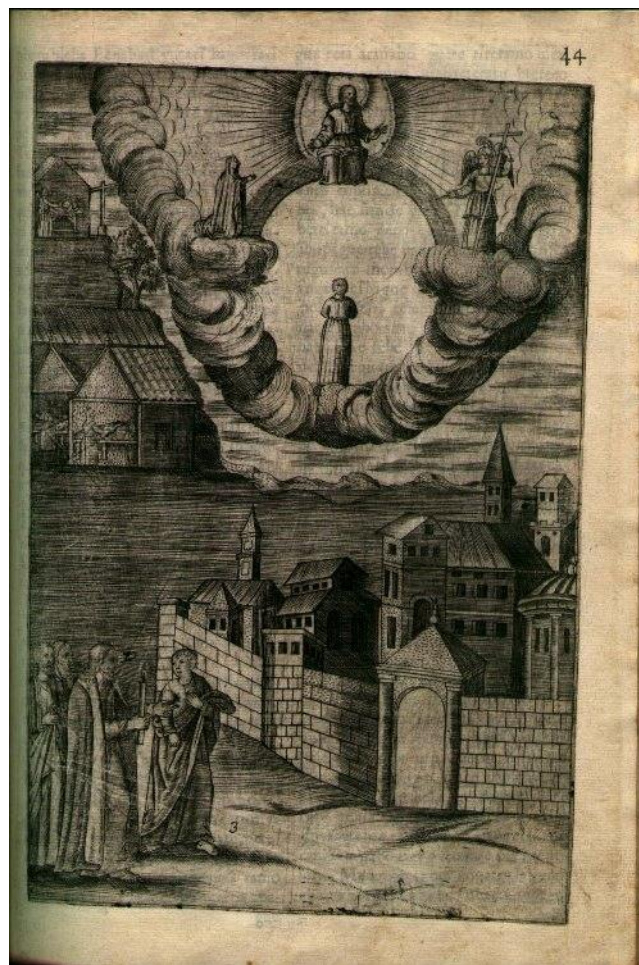
Christus am Kreuz vor Körpern toter Menschen, im Mittelgrund ein Papst vor einem Altar, wo gerade das Abendmahl gefeiert wird. Im Hintergrund ein älterer Mann und eine ältere Frau. Der Mann verweist mit einem Gestus des erhobenen Arms zur Figur Gottes auf dem Thron in einer Flammengloriole. Sebastián meint in der Figur eine Anspielung auf Adam zu sehen. Meine Interpretation bezieht die Figur auf Hiob.

Der Papst ist nach Nieremberg Buch 2, Kap.4, Nr.1, 1957, S.75 eine Anspielung auf eine Episode wie der Papst Theodorus den Häretiker Pyrrhos anlässlich eines Konzils in Rom verurteilt. Bei der Messfeier fand Theodorus Christi Blut in dem Kelch und schrieb mit diesem Blut selbst das Urteil der Exkommunikation über Pyrrhos. Die Symbolik erklärt Nieremberg selbst, der Mensch könne nur durch das Blut Christ gerettet werden. Der Patriarch von Konstantinopel Pyrrhos I, Patriarch 638-641 und 654, gestorben 655, wurde von einer Synode in Rom 649

anlässlich des monogetisch-monotheletischen Streits verurteilt. Weniger als diese konkrete historische Episode und der dahinter liegende Streit ist das dargestellte Wunder hier von Bedeutung.

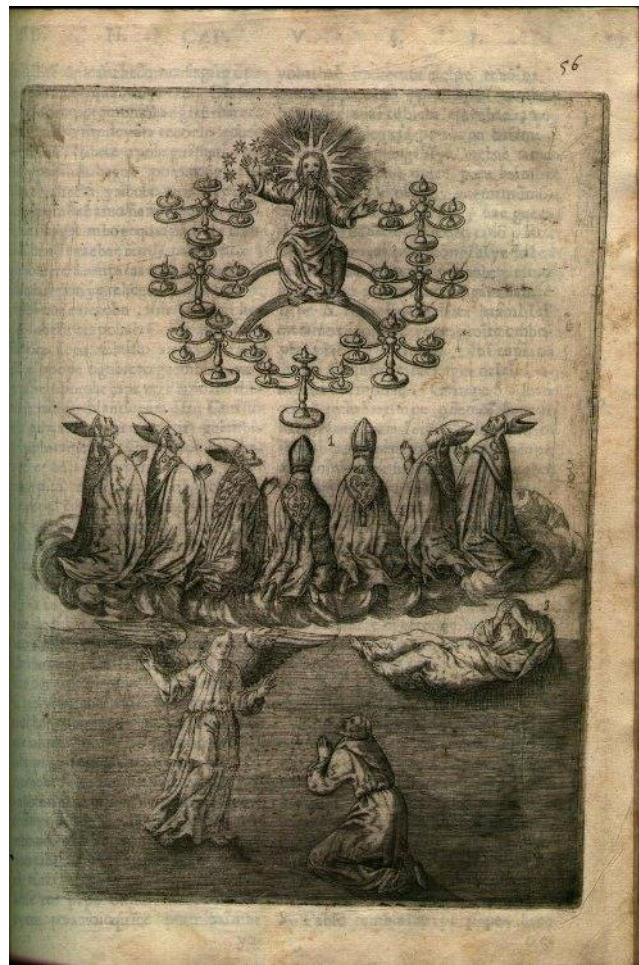
Der halbnackte Mensch, in einer eigenen Szene darüber geblendet, stellt den von Gott geprüften Hiob da, daneben eine Frauengestalt. Im Hintergrund winzige Szenen, wohl aus den Prüfungen Hiobs, die kaum erkennbar sind. Hiob verweist mit leidendem Gesichtsausdruck auf den Thron Gottes. Für Nieremberg ist Hiob ein Beispiel für einen Gerechten, der trotz seiner anerkannten Gerechtigkeit Angst vor dem Gericht Gottes hatte: Esto es cosa tan tremenda, que hacía estremecer al santo Job, con tener tan buena cuenta que dar, que el mismo Dios se preciaba de tenerle por siervo. Buch 2, Kap.4, Nr.1, 1957, S.73.

Der Richterthron, in dem Gott von Flammen umgeben sitzt, ist nach einer Bemerkung bei Nieremberg, die den Propheten Daniel paraphrasiert, Symbol für die göttliche Gerechtigkeit (Buch 2, Kap.4, Nr.2, 1957, S.77): el trono del tribunal de Dios era llamas de fuego, porque el fuego, no sólo quema, sino alumbra: así en el juicio divino, no sólo se ejercerá el rigor de la divina justicia, sino que se descubrirá la horribilidad de la la malicia humana.

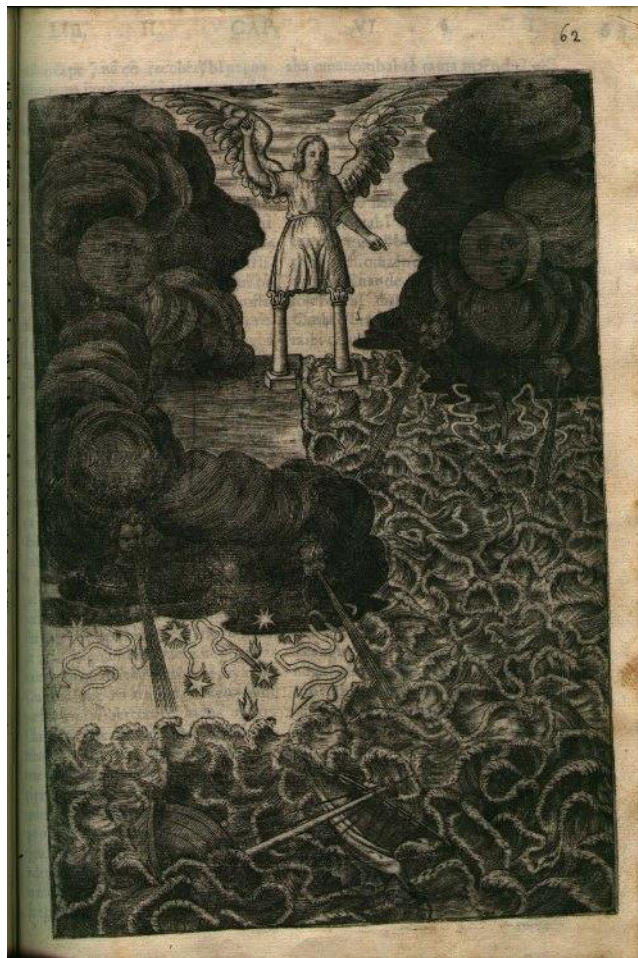


Die Kleinszenen mit Häusern, wo Sterbende wohl geistlich betreut werden als tradierte Sterbeszene der Vier letzten Dinge, hier aber nach einer Kleinszene am linken oberen Rand bei Bouttats S.122 kopiert, die bei der auf diesen Stich zurückgehenden Kopie nicht verwendet wurde.

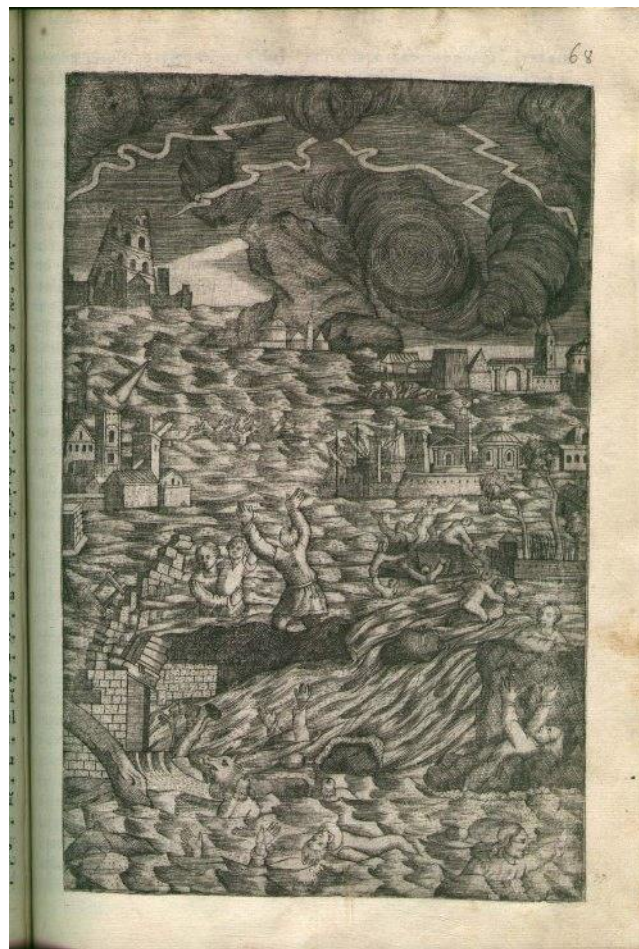
Todesszenen in Häusern am Rande. Die Gestalten neben den Sterbenden wohl Geistliche, neben dem zuoberst gelegenen Haus ein Kreuz. Darstellung einer zeitlichen Abfolge. Die größere Szene ist seriell zu lesen, als das was nach dem Tod mit der Seele passiert: in tradierter Ikonographie tritt die als Kind dargestellte Seele vor Christus, daneben Maria und der Erzengel Michael als Interzessoren. Im Vordergrund Christus, der mit den Aposteln in die auch abgebildete Stadt Jerusalem zieht, Symbol für die Erlösungstat. Die Kerze nach einer Nierembergstelle als Symbol für Gottes Allwissenheit nach einem Bibelzitat: Escudriñaré a Jerusalén con candelas, (Nieremberg Buch 2, Kap IV, Nr.2, 1957, S.78).



Zur Apokalypse (I, 9-20), die sieben Kirchen Asiens, symbolisiert durch Bischöfe, vor Christus, wohl aus einer zeitgenössischen Bibelillustration, wie folgende weitere Apokalypse-Motive.

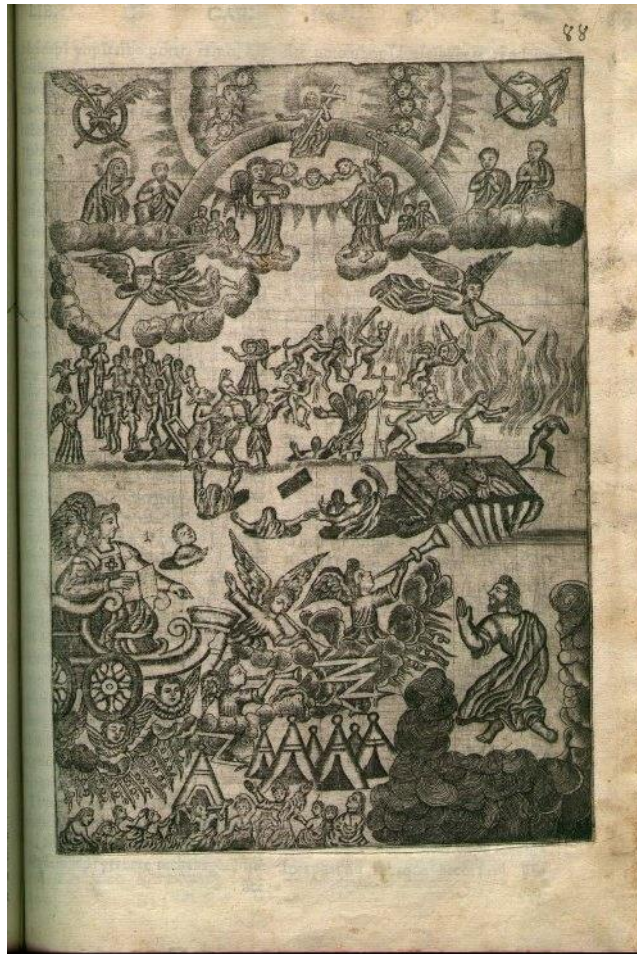


Vision der Apokalypse, X, 1-11. Ein Engel auf der Erde und dem Meer stehend befiehlt die Vernichtung der Welt.

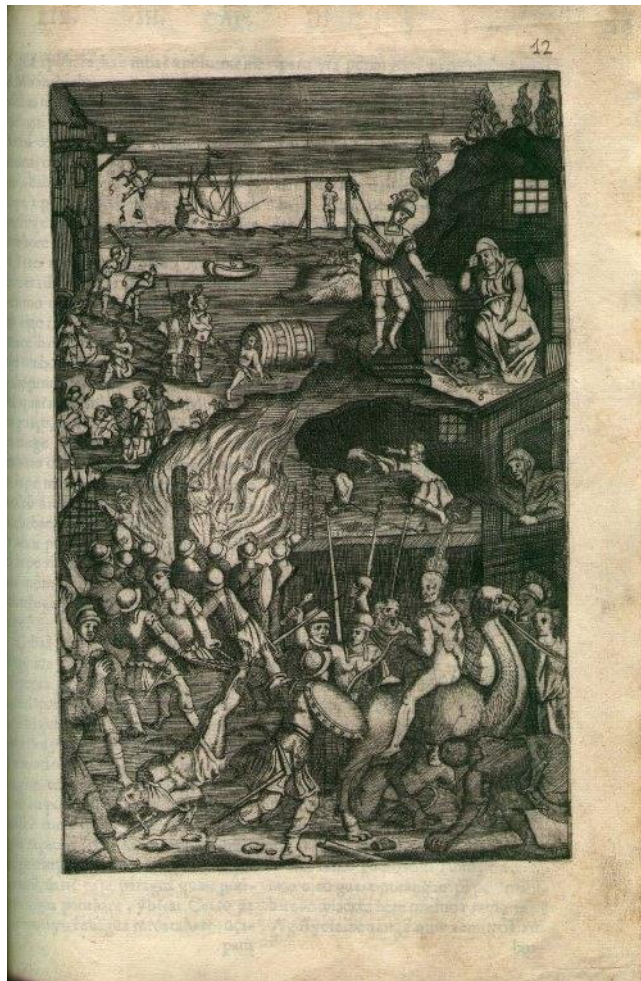


Vorbild Bouttats S.200

Der Untergang der Welt nach der Apokalypse, die Menschen kommen in den Fluten um. Vgl. auch Nieremberg Buch II, Kap. 7.



Vision der Apokalypse. Die Auferstehung der Toten, einfacher Stich nach Izquierdo, *Práctica*.



Eng angelehnt an Bouttats S.260, seitenverkehrt kopiert.

Die Exempla symbolisieren die Vergänglichkeit weltlicher Macht. Nach Bouttats S.260 zum Text von Nieremberg Buch III zu sehen.

Vordergrund: Der römische Herrscher Vitellius wird durch die Stadt geschleift bevor er auf einem Platz hingerichtet wird (Nieremberg, Buch III, Kap. IV, Nr.1). Der oströmische Herrscher Andronicus wird nackt und mit ausgerissenen Haaren am Geschlechtsteil festgebunden durch die Straßen der Stadt geschleift. Zuvor wurde er wie ebenfalls dargestellt fast unbekleidet auf einem Kamel durch die Stadt geführt wird, und vom Pöbel gedemütigt (Nieremberg Buch III, Kap.3, Nr.1). Eine Frau schüttete den auf dem Kamel Sitzenden eine Wasserschale über dem Kopf, dies wird an der rechten Seite abgebildet. Schließlich wurde er zwischen zwei Säulen festgebunden und erstochen.

Im Mittelgrund weitere Szenen: Der Herrscher Zenon, in einem Gewölbe scheinot

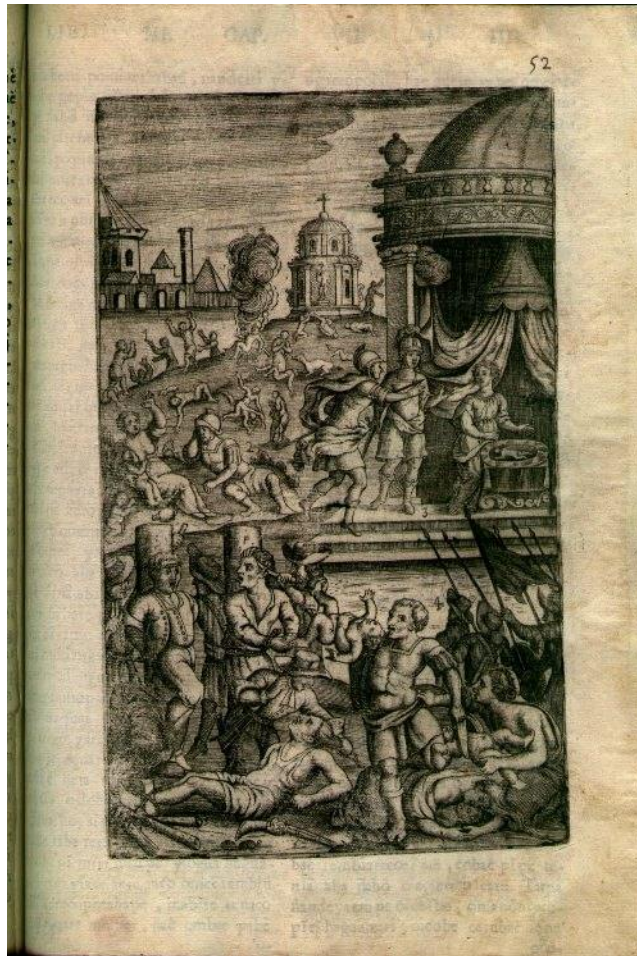
begraben, erwacht wieder und niemand leistet ihm Hilfe. Trotzdem er sein eigenes Fleisch verzehrt, stirbt er (Nieremberg Buch III, Kap.3, Nr.2). Eine weitere Szene illustriert zu dem Nieremberg-Buch III, Kapitel 2 die Wandelbarkeit menschlicher Gefühle. Eine Frau trauert unsterblich am Grab ihres Mannes um ihn. Ein Soldat, der einen im Hintergrund gezeigten Gehängten bewachen soll, bringt ihr aus Mitleid zu essen. Sie gibt sich ihm hin. Der inzwischen von Verwandten des Gehängten gestohlene Körper wird auf Anraten der Frau durch den Körper ihres toten Mannes ersetzt, um dem Soldaten eine Bestrafung zu ersparen. Die Geschichte illustriert die Unbeständigkeit der Liebe.

Im Hintergrund weitere Kleinszenen nach Buch III, Kapitel II, Nr.1, die diesmal alle das übergeordnete Thema illustrieren, dass selbst in verzweifelten Situationen noch etwas Hoffnung sei. Der wegen Falschmünzerei verurteilte Diogenes erhält die höchste mögliche Ehre: Alexander besucht ihn bei seiner Tonne. Eine weitere Kleinszene zeigt wohl den aus einem Brunnen geretteten Joseph, der in Ägypten zu großen Ehren gelangt. Darüber wird ein Falerius gezeigt, der von einem Feind (die Gestalt mit der Sichel neben ihm), tödlich in der Brust getroffen wird, aber nicht stirbt, sondern dadurch von einem Geschwür befreit wird, das seine Ärzte für tödlich hielten. Ganz im Hintergrund weitere Kleinszenen, ein verkrüppelter Architekt, der von einem hohen Turm fällt, hat nach dem Fall zwei gleich lange Beine. Ein Blinder,

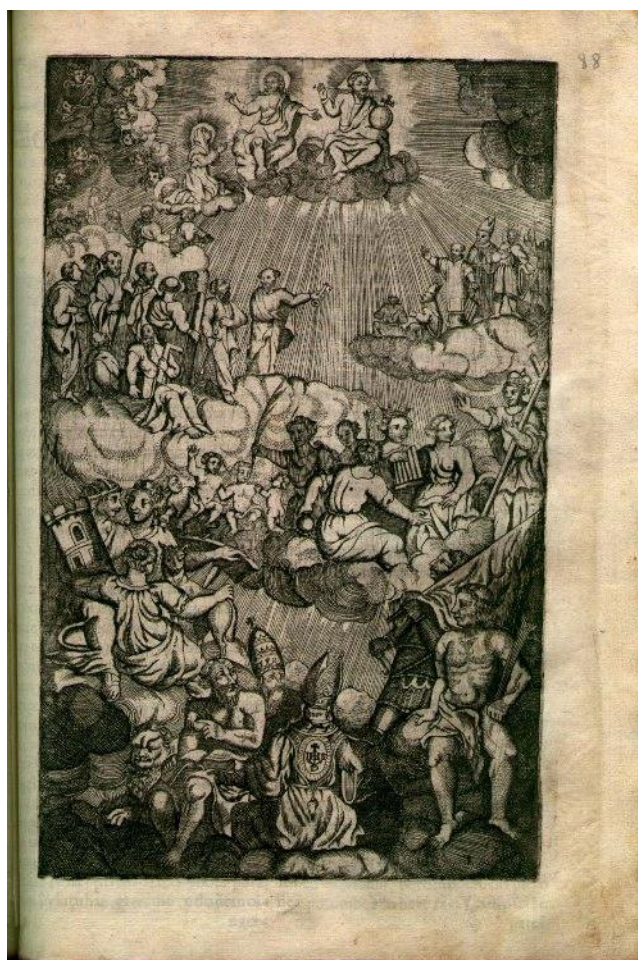
der von einer hinter ihm stehenden Figur übel auf den Kopf geschlagen wird, erlangt das Augenlicht wieder.

Der Stich schließt mit einer Meereskulisse ab. Dort wird auf einer Schifffahrt der aus Rom verbannte Appius von seinen nach seinem Reichtum begierigen Dienern auf einem kleinen Boot ausgesetzt. Das Schiff geht unter, er überlebt.

Buch III, Lámina 52



Der Tod in Hungersnöten bei der Belagerung von Rom durch Alarich, Scipios Belagerung von Numancia und die Belagerung von Jerusalem. Nach Bouttats S.309 (Sebastián, S.315, die Illustration fehlt bei den von Medina reproduzierten Bildern von Bouttats, entspricht aber seinem Stil, eventuell fehlte die Abbildung in der analysierten Bouttats-Ausgabe). Nieremberg bringt Buch III, Kap.3, Nr.3 „Hambres notables“ einige Exempla, die auch dargestellt werden. Ein Soldat macht sich daran, ein Kind zu verspeisen, das er in Armen hält. Einem von zwei an einen Pfahl gefesselten Gefangenen werden die Ohren abgeschnitten, um daraus Hutbänder zu machen. Im Mittelgrund wird eine Frau gezeigt, denen Soldaten alle Nahrungsmittel rauben. Schließlich tötet sie das Kind an ihrer Brust und setzt dies auf einem Tablett den Soldaten in ihrem Haus vor, die meinen, sie hätte noch Nahrungsmittel gehabt. Im Hintergrund die Szene, wie in einer Hungersnot im Frankreich des Jahres 1518 Gruppen von Hungernden herumziehen, manche vor Schwachheit stürzen und Menschenfleisch zubereitet wird (ein Körper auf einem Feuer).

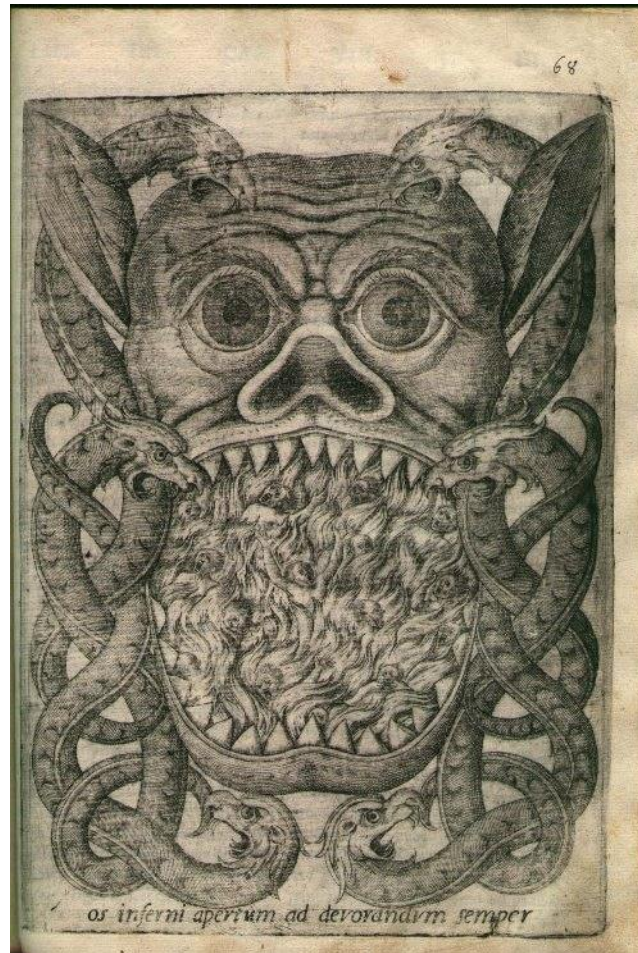


Der Himmel nach Bouttats S.166 in tradierter Ikonographie mit zahlreichen Heiligen auf Wolken sitzend. Erkennbar z.B. im Vordergrund die Kirchenväter, die auf einer anderen Illustration der Nieremberg-Ausgabe auf Guarani ebenfalls auftauchen.



Die Qualen der Hölle

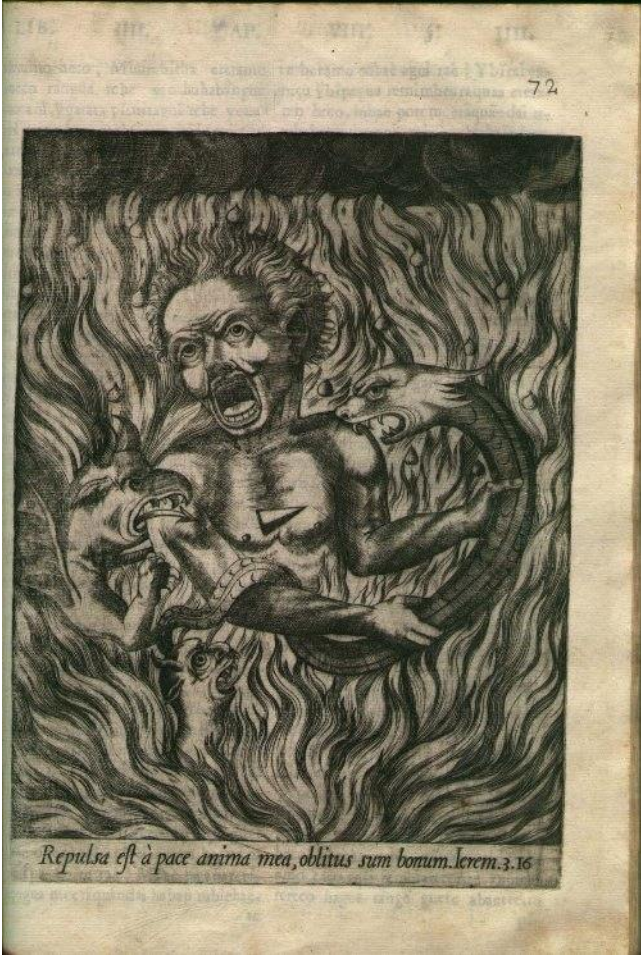
Nach Bouttats S.453, hier spiegelverkehrt kopiert. Auf das Rad geflochtene Verdammte und Teufel. Leichte Änderungen der Guarani-Künstler in der Anordnung der einzelnen Szenen. Höllendarstellungen sind auch bei europäischen Nieremberg-Ausgaben tradiert.

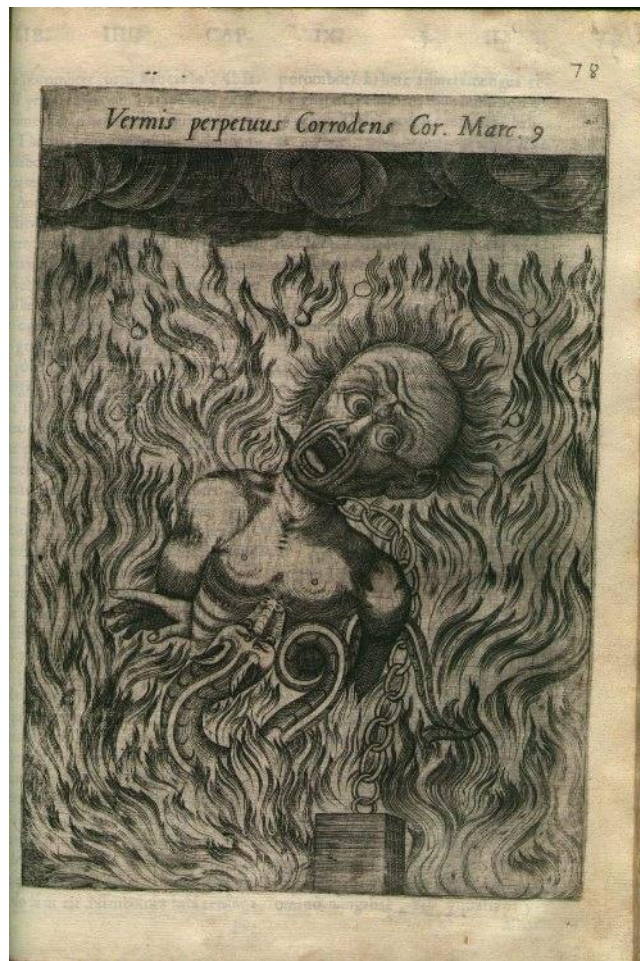


Der geöffnete Leviathanrachen mit Verdammten in den Flammen. Umwunden von vier Schlangen mit ornamentaler Wirkung. Die Schlangen in Art dekorativer Wirkung wie bei dem „ouroboros“-Typ von Schlangen, die ihren Schwanz im Maul halten. Sebastián verweist auf ähnliche Höllendarstellungen in der *Idea vitae teresianae* im 17. Jhdt. in den Niederlanden. Der Typus des Höllendrakens war aber, wie in der Einleitung oben von mir gezeigt, schon in der Tradition der Vier letzten Dinge vorgeprägt. Die Schlangen des ouroboros-Typs der nie enden wollenden Ornamentik sind im Kontext der zahlreichen anderen Schlangendarstellungen im ersten Buch zu sehen, wo diese die Ewigkeit stehen. Auch der beigefügte lateinische Spruch *Os inferni apertum ad devorandum semper* verweist auf die ewige Verdammnis.

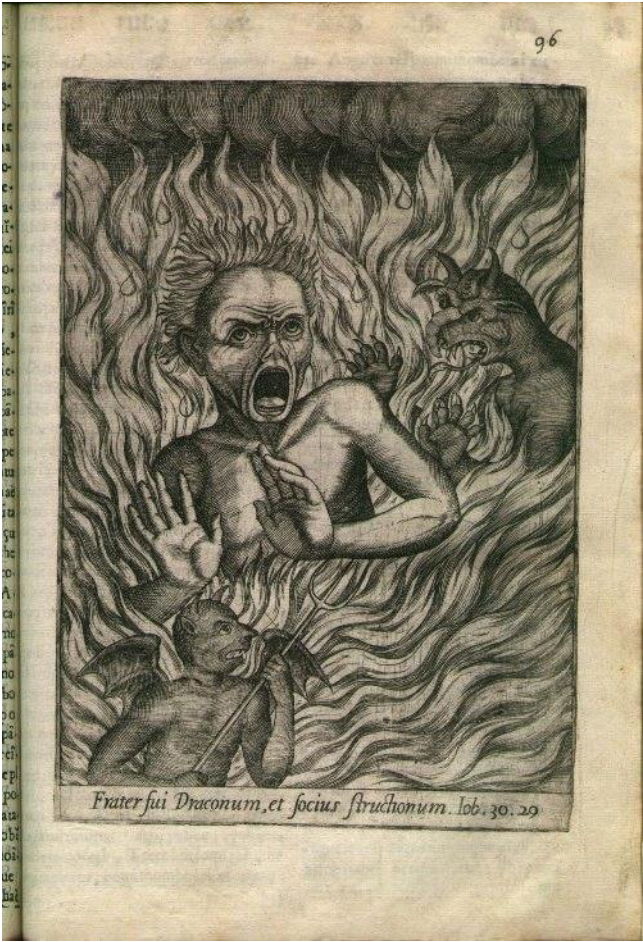
7 Ill. von einzelnen Verdammten in der Tradition der *animae dannatae*-Darstellungen aus den Vier letzten Dingen. Hierzu zur ikonographischen Tradition die Analyse oben.

Buch IV, Lámina 72 Repulsa est a pace anima mea, oblitus sum bonum Ierem 3.16

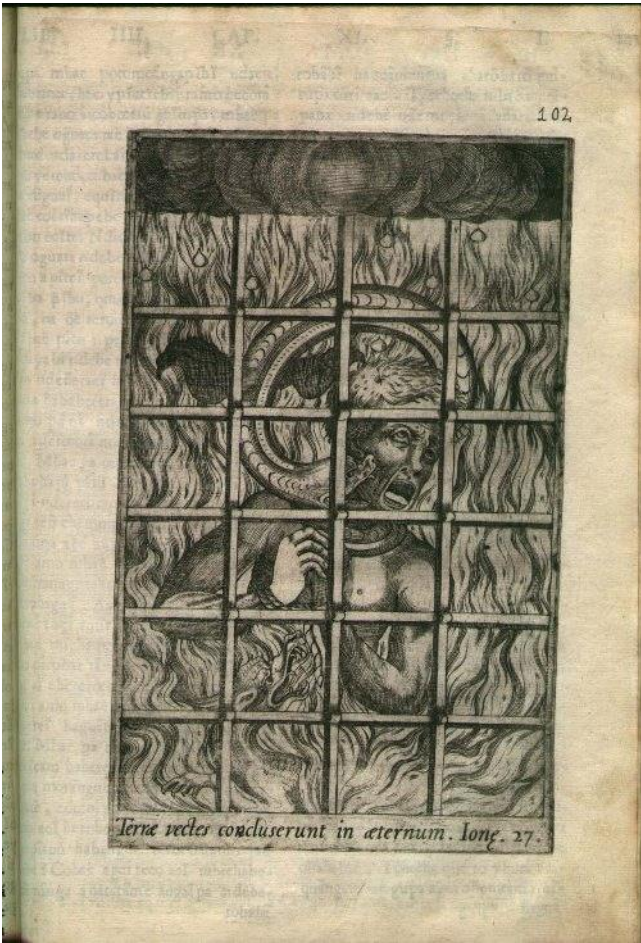






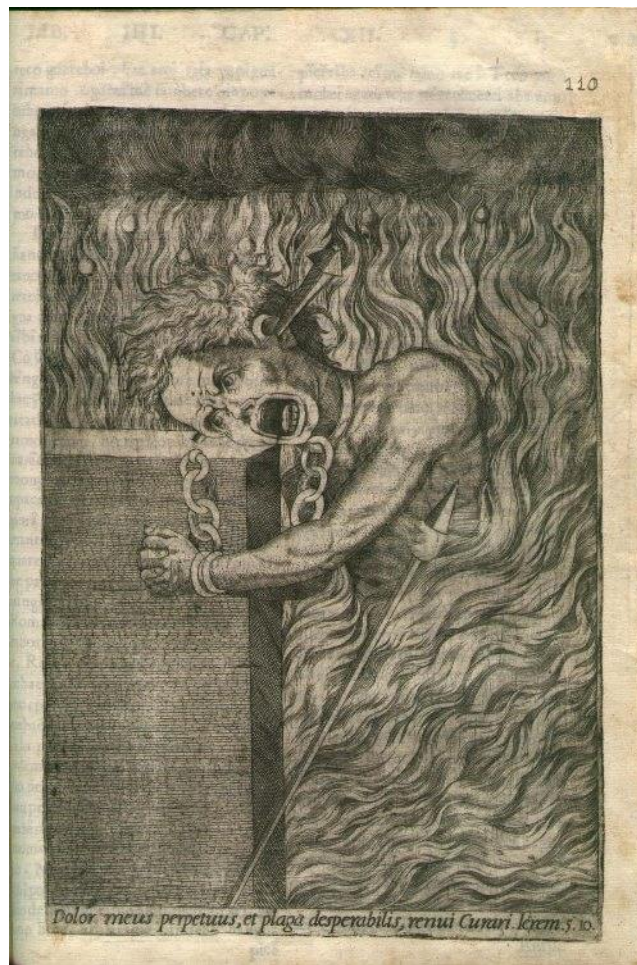


Buch IV, Lámina 102 Terrae vectes concluserunt in aeternum Ione 27.





Proiectus sum a facie oculorum tuorum. Psal. 20. 23.



Die exakten Belegstellen:

Buch IV, Lámina 72 Repulsa est a pace anima mea, oblitus sum bonorum, Jeremias, Lamentationes 3.17

Buch IV, Lámina 78 Ita ut de corpore impii vermes scaturirent, 2 Buch Macchabäer, 9,9

Buch IV, Lámina 88 Et dixi perit finis meus et spes mea a Domino, Jeremias Lamentationes, 3.18

Buch IV, Lámina 96 Frater fui Draconum, et socius strutionum, Hiob 30.29

Buch IV, Lámina 102 Terrae vectes concluserunt me in aeternum, Jonas 27.

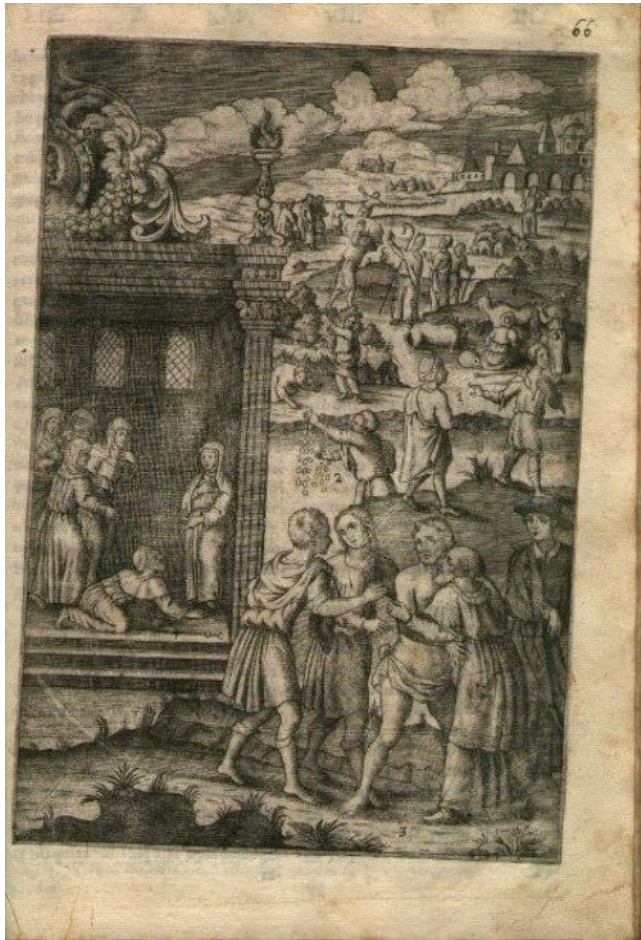
Buch IV, Lámina 106 Proiectus sum de conspectus oculorum eius, hebräische Psal. 30.23 [!]

Buch IV, Lámina 110 Factus est dolor meus perpetuus, et plaga mea desperabilis rennuit curari, Jeremias 15,18 [!]

Nach den heutigen Schreibungen und Zählungen der (alten) Vulgata.

Die Höllenqualen der 5 Sinne

Die in zeitgenössischen jesuitischen Publikationen häufig verwendete Ikonographietradition der Höllenqualen nach den 5 Sinnen wird in den Darstellungen der Seelen der Verdammten aufgegriffen. Zu dem Thema in Predigten vgl. Jean Delumeau, *Le péché et la peur*, Paris 1983, S.425. Dies ist natürlich ein Reflex der mittelalterlichen Vorstellung, dass die jeweiligen Höllenqualen genau den Sünden entsprechen (nach dem Buch der Weisheit 11,17: „ut scient quia per quae peccat quis per haec et torquetur“). In Dantes *Inferno* ist dies die zentrale Idee des „contrappasso“, Besonders deutlich ist der Bezug auf die 5 Sinne an der Ill. Buch IV, Lámina 106 mit den verbundenen Augen für den Seesinn und der Illustration Buch IV, Lámina 110 mit dem durch die Ohren geschlagenen Eisen als Symbol für den unerträglichen Klang in der Hölle. Der Tastsinn ist sicher durch die zahlreichen Teufel und Schlangen, die sich am Körper der Verdammten zu schaffen machen, vertreten, auch muss die Serie der Qualen der 5 Sinne ja nicht vollständig verwendet worden sein. Die emblematischen Aufschriften sind eher willkürlich gewählt, was nicht gegen den ikonographischen Bezug spricht. Wir wissen aus anderen jesuitischen Werken der Zeit wie dem *Desengano dos Peccadores Necessario a todo genero de Pessoas, Utilissimo aos Missionarios, e aos Pregadores ... Obra composta em Discursos moraes*, Lissabon 1735 von dem Jesuiten Alexandre Perier, erstmals portugiesisch Rom 1724, italienisch Rom 1726, das ebenfalls 15 Kupfer mit den Höllenqualen enthält, dass dieses Thema in zeitgenössischer jesuitischer Missionsliteratur beliebt war. Perier (Turin 1651-Rom 1736) war nach 1718 einige Jahre in Brasilien als Missionar tätig und veröffentlichte nach seiner Rückkehr dieses Buch als Hilfe für andere Missionare. Er erwähnt explizit in der Einleitung, dass die drastischen Bilder der Höllenqualen bei den Indianern große Wirkung entfalteten. Eine Abbildung in der portugiesischen Ausgabe von 1735 zeigt einen gequälten, den ein Teufel einen Pflock neben den Ohren durch den Kopf schlägt (abgebildet in *Brasilien, Alte Bücher, Neue Welt*, Ausstellung der Bosch-Sammlung, Stuttgart 2006, S.151). Sie ist der erwähnten Abbildung Buch IV, Lámina 110 in der Nieremberg-Ausgabe zum Thema der Qual durch den Lärm in der Hölle sehr ähnlich. Die Tradition der Höllenqualen nach den einzelnen Sinnen findet sich schon in dem Buch von Joseph Boneta, *Gritos de el infierno para despertar al mundo ... Dedicada a quien est en pecado moral*, Saragossa 1706, das dem Nieremberg-Druck zeitlich sehr nahe liegt. Der aus Saragossa stammende Priester Boneta hatte neben diesem Buch noch andere erbauliche Titel verfasst, darunter eine häufig nachgedruckte Beschreibung der Strafen im Purgatorium *Gritos del Purgatorio*, Saragossa 1689. Die Jesuiten dürften dieses Buch sicher gekannt haben, zumal Boneta auch eine Zusammenfassung der *Diferencia* von Nieremberg unter dem Titel *Crisol del crisol de desengaños*, Saragossa 1700, also fast zeitgleich zur Entstehung des Guarani-Nieremberg, verfasst hat. (Zu dem Buch siehe Maria Gabriela Gomes Oliveira, *Horrores breves- horrores eternos, uma reflexão sobre a obra Gritos do inferno para despertar ao Mundo do Padre Boneta*, in: *Os "últimos fins" na cultura ibérica dos séculos XV a XVIII: [colóquio]* Porto, 19 a 21 de Outubro de 1995; Faculdade de Letras do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, Porto: Conselho Dir. da F.L.U.P. (Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e literaturas, Anexo), 1997, S.103-111. Der Artikel auch unter: http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista_54/artigo5721.pdf.) Dieses Buch enthält allerdings keine Illustrationen. Die Bilder der Höllenqualen der in den Reduktionen gedruckten Fassung gehen wohl neben der Tradition der „animae separatae“ (hierzu die Analyse oben) in Wachs und der Plastik in einzelnen Motiven auf diese Tradition der Qualen der 5 Sinne zurück.



Eng angelehnt an Bouttats S.633.

Mehrere Exempel über die Verachtung von irdischen Gütern nach den Angaben in Nieremberg, Buch V, Kap.8. Der Abt Daniel begegnet in Alexandria einem Nackten, der als verrückt gilt. Er drängt ihn (siehe die Umarmung), seine Identität zu lüften, dieser tut es gezwungenermaßen und enthüllt seine angebliche Verrücktheit als selbst gewählte Buße für seinen sündigen Lebenswandel. Eine Nonne wird von allen Schwestern verachtet und nimmt dies auf sich. Der Büsser Piritum erhält von einem Engel die Botschaft, dass diese Nonne heiliger sei als er. Er sucht sie im Kloster auf, wo er sich zum Erstaunen der anderen Nonnen ihr zu Füßen wirft und ihren Segen erbittet.

Weitere Episoden beschrieben von vorne nach hinten: Der Athener Aristides verzichtet auf die irdischen Güter, die ihm sein reicher Freund Calias, über dessen angeblichen Geiz die Athener sich beklagen, geben würde. Der Thebaner Crates

wirft Goldstücke, die er im Meer gefunden hat, wieder in es zurück, um durch sie nicht moralisch untergehen zu müssen, wie er in einem Ausspruch bemerkt. Diogenes zerbricht seine Trinkschale, als er einen Menschen mit der Hand trinken sieht. Der Philosoph Alexander lebt aus Bescheidenheit als Kohlenträger. Er wird zum Bischof erhoben und stirbt im Geruch der Heiligkeit. Ein Einsiedler wird vom Vater eines kranken Kindes um einen Besuch gebeten. Als der Einsiedler sieht, dass man ihm mit großer Begleitung entgegen kommt, um ihm Ehre zu erweisen, stürzt er sich in den Fluss, um als verrückt zu gelten. Der König Karl dankt zugunsten seines Bruders ab und geht in Rom, später in Montecasino, ins Kloster. Dort übt er mit großer Freude die niedrige Arbeit aus, eine Herde zu hüten.

Im Anhang öfter zitierte Artikel

Sebastián 1975 wie Fußnote 12.

Nachweis der Bildrechte.

Nieremberg, De la diferencia entre lo temporal y eterno, Impreso en las doctrinas [den Jesuitenreduktionen der jesuitischen Provinz Paraguay, wohl überwiegend Santa Maria Mayor] 1705

Das Buch ist der argentinische Erstdruck.

Die Bilder nach dem Exemplar des Museo Udaondo in Luján, mit freundlicher Genehmigung der Institution. Den dortigen Bibliothekarinnen sei für die Erstellung eines vollständigen Scans des Buchs gedankt (im Bestand der Universitätsbibliothek Kiel).

Franz Obermeier
Kiel, 2006