

Sterba, Katrin

Didactica picta : eine Untersuchung zur Bilddidaktik in der Jesuitenkirche in Olmütz

Opuscula historiae artium. 2020, vol. 69, iss. 1, pp. 18-35

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143302>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Didactica picta

Eine Untersuchung zur Bilddidaktik in der Jesuitenkirche in Olmütz*

Katrin Sterba

In 1716 the Olomouc Jesuit Church was dedicated to Our Lady of the Snows. Subsequently, a new interior decoration was commissioned which shows the faithful the miraculous power of Mary depicted on the altarpiece and the ceiling painting. The two paintings are linked by the Roman Salus Populi Romani icon, which is portrayed using a picture in picture motif in different situations. The correspondence between the archetype and the image – to which the painting of Luke refers – is crucial for the prototype's concept, since sacred pictures were only allowed to show the vera effigies of the saints. This is shown in the design of the ceiling painting by Johann Christoph Handke in the St Francis-Xavier Chapel. There, the vision of the saint appearing at a friar's sickbed resembles the image of the saint standing beside the bed. Thus the ceiling painting shows the visitor that the image of St Francis Xavier placed in the chapel also reflects the saint's real portrait. Ornamental pictures in sacred rooms could thus not only illustrate the history of salvation, they also conveyed Catholic dogmas to the faithful through pictures, showing that the Catholic veneration of saints and images was to be praised.

Keywords: didactic of images; Jesuits; adoration of the Virgin Mary; image worship; Olomouc; Council of Trent; Salus Populi Romani; St Francis Xavier; Marcellus Franciscus Mastrillus; Johann Christoph Handke; Karl Franz Joseph Haringer; Wenzel Lorenz Reiner; Johann Georg Schmidt; Johann Michael Rottmayr

Katrin Sterba, Dr. Phil.
e-mail: Katrin.Sterba@gmx.de

Bilder spielen in unserer Gesellschaft eine zentrale Rolle.¹ In den heutigen Medien – aber zunehmend auch in der heutigen Didaktik – nehmen Bilder einen so hohen Stellenwert ein, dass angesichts dieser Bilderflut der Eindruck entstehen kann, dass das Bild die Schrift verdrängt.²

Während sich unsere heutige (im Grundsatz des Lesens mächtige) Mediengesellschaft im digitalen Zeitalter von der Schriftkultur zu einer Bilderkultur zu wandeln scheint, stellt sich die Situation in der frühen Neuzeit in Europa gegenteilig dar. Da ein Großteil der Menschen damals nicht lesen konnte, kam Bildern bei der Wissensvermittlung eine zentrale Rolle zu; sie wurden – in Anlehnung an Papst Gregor den Großen – als Bücher der Laien bezeichnet.³ Dieser hatte bereits im frühen Mittelalter die didaktische Funktion von Bildern erkannt, wie ein Brief an den Bischof von Marseille im Jahr 600 belegt, in dem er schreibt:

„Denn was für die, die lesen können, Schrift ist, das leistet für die schauenden Ungebildeten das Bild, weil in ihm Unkundige sehen, wonach sie trachten sollen, in ihm lesen, die die Buchstaben nicht kennen; daher steht auch vornehmlich für die Völker anstelle des Lesens das Bild.“⁴

Gregor der Große – der hier die Bilder von Heiligen im Sinn hatte – war davon überzeugt, dass dem Betrachter anhand des passenden Bildes anschaulich vermittelt werden könne, wie er sich zu verhalten habe und wonach er streben solle.

Heute hat die Bilddidaktik erkannt, dass das Bild noch viel mehr vermag. So kann mit seiner Hilfe ein komplexer Inhalt visualisiert oder gegebenenfalls erläutert werden. Zugleich kann mit Bildern die Echtheit und Wahrheit von Botschaften bezeugt werden, ohne dass es einer langen schriftlichen oder mündlichen Erläuterung bedarf. Bilder werden dabei als Medium eingesetzt, das eine gelingende Kommunikation zwischen Sender und Empfänger garantieren soll. Darüber hinaus konnte festgestellt werden, dass



1 – Ikone Salus Populi Romani. Rom, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina

Bilder „schneller erfasst und länger gemerkt werden als Wörter oder gar Texte“.⁵ Außerdem kann mit ihrer Hilfe auch Aufmerksamkeit oder Interesse für ein Thema geweckt werden, indem sie beispielsweise an Bekanntes anknüpfen oder aber indem sie mit vertrauten Sehgewohnheiten brechen, ja gar schockieren.⁶

Im Gegensatz zu den vielen und weit verbreiteten Bildern, deren Bedeutung der heutige Betrachter meist problemlos zu (er-)kennen glaubt, bleiben ihm die kunsthistorischen, besonders die sakralen Werke vergangener Jahrhunderte meist ein Rätsel, da ihm die Kenntnisse über ihre Inhalte oft ebenso fehlen wie die zeitgeschichtlichen Umstände, in denen diese Bilder entstanden sind.⁷ Dabei lässt sich die Bilderpraxis der katholischen Kirche durchaus mit der heutigen Bilderpraxis vergleichen, da sie sich ähnlicher Bildstrategien bediente wie unsere heutige Mediengesellschaft. Denn da auch ihr die verschiedenen Funktionen von Bildern bekannt waren, setzte die katholische Kirche das Bild schon seit Jahrhunderten als „unverzichtbares Ins-



2 – Jonas Umbach, Georg Andreas Wolfgang der Ältere, **Römisches Gnadenbild „Salus Populi Romani“ von Santa Maria Maggiore**, Kupferstich (beschnitten). Graphische Sammlung des Benediktinerstifts Göttweig

trument der Glaubenspropaganda“⁸ ein, und das nicht nur zur Vermittlung biblischer Erzählungen, sondern – wie im Folgenden exemplarisch gezeigt werden soll – auch zur Vermittlung katholischer Dogmen.

In der frühen Neuzeit stand die katholische Kirche beim Bildgebrauch jedoch vor einer doppelten Herausforderung. Zum einen war sie aufgrund der Kritik der Reformatoren dazu gezwungen, ihre bisherige Bilderpraxis, die auf dem Traditionsprinzip⁹ beruht, zu verteidigen. Zum anderen galt es, komplexe und kontrovers diskutierte katholische Dogmen wie die Bilderverehrung Gläubigen als auch Ungläubigen anschaulich zu vermitteln bzw. sie vom Wahrheitsgehalt dieser Dogmen zu überzeugen – sei es, um ihnen diese Glaubenslehren zu vermitteln, sei es, um sie von der Wahrheit dieser Lehren zu überzeugen.

Wie diese Überzeugungsstrategie anhand von Bildern in Sakralräumen erfolgte, lässt sich exemplarisch an der Ausstattung der Jesuitenkirche in Olmütz aufzeigen. Da die Stadt Olmütz in der Markgrafschaft Mähren liegt, wird zuerst die historische und konfessionelle Ausgangssituation der böhmisch-mährischen Länder im 16. und 17. Jahrhundert dargelegt. Im Anschluss daran wird auf das Tridentinische Bilderdekret und seine Folgen für das Aufstellen von Bildern im katholischen Kirchenraum eingegangen. Abschließend wird der didaktische Bildgebrauch am Beispiel der Innenausstattung der Olmützer Jesuitenkirche exemplarisch erläutert.

Die historisch-konfessionelle Situation in Böhmen und Mähren in der frühen Neuzeit

Im Königreich Böhmen und in der Markgrafschaft Mähren setzte die Reformation aufgrund des Wirkens von Jan Hus bereits Ende des 14. Jahrhunderts und damit fast hundert Jahre vor Martin Luther ein. Dies hatte zur Folge, dass sich auf dem Gebiet Böhmens und Mährens viele verschiedene Glaubensgemeinschaften ausbreiteten und sich im 16. Jahrhundert nur noch wenige Menschen zum katholischen Glauben bekannten.¹⁰ Wie desolat die Situation für die katholische Kirche in der Markgrafschaft war, lässt sich einem Brief des Rektors des Brünner Jesuitennoviziats, Richardus Zanthenus (†1597), entnehmen, der dem Ordensgeneral in Rom die Verbreitung des Protestantismus 1581 folgendermaßen schildert:

„Zur katholischen Religion [...] bekennen sich nur mehr wenige bedeutungslose Leute. Fast der ganze Adel ist in die mannigfaltigsten Irrlehren verstrickt. Ich bin schon weit herumgekommen, habe fast ganz Deutschland durchreist, aber ich habe noch kein Land auf Erden gefunden, wo so viele Sekten und Irrlehren zu finden sind wie hier. Mähren ist sozusagen ein Sammelbecken aller möglichen Häresien auf Erden.“¹¹



3 – Johann Georg Schmidt, **Maria-Schnee-Wunder**, Altargemälde, 1721. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee

Dass es in Böhmen und Mähren verschiedene Glaubensgemeinschaften gab, lag daran, dass der Utraquismus neben dem Katholizismus bereits 1433 in den Basler Kompaktaten als offizielle Konfession anerkannt und die Konfessionsfreiheit für die Untertanen im Kuttenberger Religionsfrieden von 1485 nochmals bestätigt wurde.¹² Allerdings änderte sich die Situation für die Gläubigen im 16. Jahrhundert, als 1526 der Habsburger und Katholik Ferdinand I. (1526–1564) den böhmischen Thron bestieg. Den Aufstand der böhmisch-protestantischen Stände schlug Ferdinand I. 1547 nieder und begann in der Folge mit einer aktiven Reformpolitik seine Position als Herrscher zu festigen.¹³ In diesem Zusammenhang wollte er auch den katholischen Glauben im Land wieder stärken, weshalb er sich 1554 an Ignatius von Loyola, den Ordensgeneral der Jesuiten in Rom, mit der eindringlichen Bitte wandte, zwölf Ordensbrüder nach Böhmen zu entsenden, damit dort durch deren Wirken die „rechtgläubige und katholische Religion begünstigt und vorangebracht“ werde.¹⁴ 1556 trafen die ersten Jesuiten in der böhmischen Hauptstadt Prag, zehn Jahre später in der mährischen Stadt Olmütz ein; allerdings gelang es ihnen vorerst weder in Böhmen noch in Mähren, die Rekatholisierung dieser Länder voranzutreiben. Erst nach der Schlacht am Weißen Berg (1620), in der die Truppen der Katholischen Liga die Protestanten der Legende nach mithilfe eines geschändeten Kultbildes besiegt hatten,¹⁵ und nach dem Erlass der Verneuten Landesordnung 1627 in Böhmen und 1628 in Mähren, die grundlegende Umwälzungen in Politik und Gesellschaft zur Folge hatte,¹⁶ konnten gegenreformatorische¹⁷ Maßnahmen in den böhmisch-katholischen Ländern konsequent umgesetzt werden.

Bei der Rekatholisierung der böhmisch-mährischen Länder kam besonders der Gottesmutter Maria eine entscheidende Rolle zu, da sie in diesen Ländern als Schutzheilige der Schlacht am Weißen Berg und infolgedessen als Beschützerin gegen die Häresien verehrt wurde. So konnte am Beispiel ihres von den Protestanten in der Schlacht geschändeten Kultbildes die Bedeutung von verehrungswürdigen Heiligenbildern dargestellt und die von den Reformatoren heftig kritisierte katholische Bilderpraxis verteidigt werden. Zudem konnte daran auch das Dogma der Marienverehrung illustriert werden. Darüber hinaus konnte mithilfe der vielen Marienbilder, die seit dem 17. Jahrhundert im Sakralraum aufgestellt wurden, an die mittelalterliche Tradition der Marienverehrung in den böhmisch-mährischen Ländern angeknüpft werden.¹⁸ Zudem ließen sich so auch Bezüge zu Rom herstellen, wie die Ausstattung der Olmützer Jesuitenkirche im Folgenden noch zeigen wird. Denn sowohl in der Hauptstadt Rom als auch in den Ordensprovinzen hat die Verehrung von Marienbildern, aber auch von Heiligenbildern eine lange Tradition. Diese

Bilderpraxis galt es gegen die Vorwürfe der Reformatoren zu verteidigen, was im 17. und 18. Jahrhundert zu einer gesteigerten Bilderverehrung führte.

Das Tridentinische Bilderdekret und seine Folgen für die katholische Bilderpraxis

Die Grundlage für die barocke Bilderverehrung wurde auf dem Konzil von Trient gelegt. Denn auf der 25. Sitzung am 3. Dezember 1563 reagierten die Konzilstheologen auf die Kritik der Reformatoren, die die Verehrung von Bildern als Idolatrie bezeichneten, mit dem sogenannten Bilderdekret, das 1568 und 1591 auf den Olmützer Synoden nochmals bestätigt und angenommen wurde. In dem Bilderdekret heißt es:



4 – Karl Franz Joseph Haringer, **Pestprozession Gregors des Großen**, Deckengemälde des Mittelschiffs, 1716–1717. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee



5 – Karl Franz Joseph Haringer, **Pestprozession Gregors des Großen**, Deckengemälde des Mittelschiffs (Detail), 1716–1717. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee

„Die heilige Synode beauftragt alle Bischöfe [...], daß sie nach dem Brauch der katholischen und apostolischen Kirche [...] sowie nach dem Konsens der heiligen Väter und den Beschlüssen der heiligen Konzilien die Gläubigen besonders über die Fürsprache und Anrufung der Heiligen [...] und den rechtmäßigen Gebrauch der Bilder gewissenhaft unterrichten. Sie lehren sie, daß die Heiligen [...] ihre Gebete für die Menschen Gott darbringen, daß es gut sei und nützlich, sie inständig anzurufen und zur Erlangung der Wohltaten von Gott durch seinen Sohn [...] zu ihren Gebeten und ihrer mächtigen Hilfe Zuflucht zu nehmen.“¹⁹

In diesem Dekret übertrugen die Konzilsväter allen Kirchenverantwortlichen die Aufgabe, die Gläubigen über die Anrufung der Heiligen und den rechten Bildgebrauch zu unterrichten. Darüber hinaus bestätigten die katholischen Theologen mit dem Dekret, dass die Anrufung der Heiligen im Sinne ihrer Mittlerfunktion gut und richtig sei. Die Argumentation der Konzilstheologen stützt sich hierbei auf das Traditionsprinzip der katholischen Kirche, das besagt, dass Heilige und Bilder bereits zu Zeiten der Apostel verehrt worden seien.²⁰ Und da die katholische Kirche nicht irren könne, sei diese Verehrung richtig und beizubehalten.

Bei den hier thematisierten Bildern handelt es sich um Heiligenbilder, um sogenannte *imagines sacras*. Diese genießen in der katholischen Kirche eine besondere Verehrung, da sie in einem besonderen Verhältnis zu Jesus Christus oder Maria stehen und deren wahres Abbild zeigen sollen. Darunter fallen sogenannte *Acheiropoieta*, also nicht von Menschen gemachte Bilder wie z. B. das Abgarbild oder das Schweißstuch der Veronika. Daneben gibt es noch die sogenannten *Semiacheiropoieta* wie beispielsweise die Lukasbilder, die der Evangelist Lukas mitunter mithilfe von Engeln gemalt haben soll. Sowohl die *Acheiropoieta* als auch die *Semiacheiropoieta* gelten als wundertätige und deshalb verehrungswürdige Bilder.²¹

Eines der bekanntesten Lukasbilder ist die römische Marienikone *Salus Populi Romani*, [Abb. 1] die heute in der Cappella Paolina in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom aufbewahrt wird und die bis Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Epitheton *Regina Coeli* bezeichnet wurde.²² Das Gnadenbild zählt zu wichtigsten Marienbildern Roms, da es über apotropäische Fähigkeiten verfügt und das römische Volk mehrmals vor verschiedenen Katastrophen beschützt haben soll.²³ Bis ins 16. Jahrhundert wurde das Marienbild im Rahmen von Prozessionen und anderen kultischen sowie liturgischen Handlungen in den römischen Stadtraum hineingetragen und so den Gläubigen präsentiert. Erst 1613 kam es zu einer Fixierung der Ikone im Kirchenraum von Santa Maria Maggiore, wo sie am Altar der Cappella Paolina neu inszeniert²⁴ und durch ihre Rahmung der direkten Verehrung entzogen wurde.²⁵

Noch heute scheinen die vergoldeten Bronzeengel auf Lapislazuligrund die Ikone in den Sakralraum zu tragen, wobei unklar bleibt, ob es sich bei ihrer Bewegung um eine „*assumptio*“ oder um eine „*Epiphanie*“ handelt.²⁶ Die in einen Rahmen eingefasste Ikone selbst stellt eine Variante des Hodegetria-Typus dar und zeigt die Gottesmutter als Dreiviertelfigur mit dem Jesuskind auf dem Arm und der „*mappula fimbriata*“, einem Taschentuch in ihrer Linken. Mutter wie Sohn werden mit einem Nimbus ausgezeichnet. Während Maria sich dem Betrachter zuwendet, blickt das Jesuskind nach links. Dabei hat es seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben und hält in seiner linken ein Buch.²⁷

Eine Kopie dieser Ikone wird auch auf dem um 1700 von dem Zeichner Jonas Umbach (1624–1693) und dem Stecher Georg Andreas Wolfgang d. Ä. (1631–1716) gefertigten Kupferstich gezeigt. [Abb. 2] Auf diesem öffnet sich der Himmel; Engel schweben herab und präsentieren – wie in der Cappella Paolina – die gerahmte Ikone, während im rechten Hintergrund der Evangelist Lukas bei der Anfertigung eben dieses Bildes gezeigt wird. Im Vordergrund kniet rechts – neben Ignatius von Loyola und Franz Xaver – in schwarzer Soutane der Ordensgeneral Franz Borgia mit einer Kopie der Ikone. Alle drei Jesuitenheiligen zeichnen sich durch ihre Haltung als innige Verehrer der Gottesmutter aus, wobei auf dem Stich Franz Borgias besondere Stellung zur Ikone *Salus Populi Romani* dadurch unterstrichen wird, dass er eine Kopie derselben in seiner rechten Hand hält, die mit der von den Engeln präsentierten und der vom Evangelisten Lukas gemalten Ikone übereinstimmt. Damit wird auf die Bedeutung, die Franz Borgia für die Verbreitung der Marienikone hatte, verwiesen, denn er war der Erste, dem erlaubt wurde, Kopien dieser Ikone – unter anderem für die Missionsgebiete – anfertigen zu lassen. Denn bis ins 16. Jahrhundert durfte das Gnadenbild nicht kopiert werden, da man fürchtete, durch die Anfertigung und Verbreitung von Kopien könnte das Gnadenbild seine wundertätigen Kräfte verlieren. Erst dem Ordensgeneral Franz Borgia gelang es 1569, dass die ersten Kultbildkopien des römischen Gnadenbildes in die Missionsgebiete versandt wurden.²⁸ Nur wenige Jahre später gelangten erste Kopien in die böhmisch-mährischen Länder: 1571 traf die erste Kopie in Prag und 1572 in Brünn ein.²⁹

Obwohl sich in Olmütz keine Kultbildkopie befindet, ist das Gnadenbild gleich zweimal im Kirchenraum zu sehen: Einmal am Deckenfresko und einmal am Hauptaltargemälde. Auf dem Olmützer Altarblatt von Johann Georg Schmidt aus dem Jahr 1721 wird die Marienikone – wie am römischen Altar – von Engeln in den Raum getragen.³⁰ [Abb. 3] Dadurch wird deutlich, dass das Gemälde einer anderen Realitätsebene angehört. Denn das hier gezeigte Gnadenbild ist Teil des auf dem Altarblatt visualisierten Maria-Schnee-Wunders, der Entstehungslegende der römischen Kirche Santa Maria Maggiore. Das Wunder soll sich



6 – Johann Christoph Handke, **Der heilige Franz Xaver erscheint dem kranken Marcellus Franciscus Mastrillus**, 1743. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee, Franz-Xaver-Kapelle

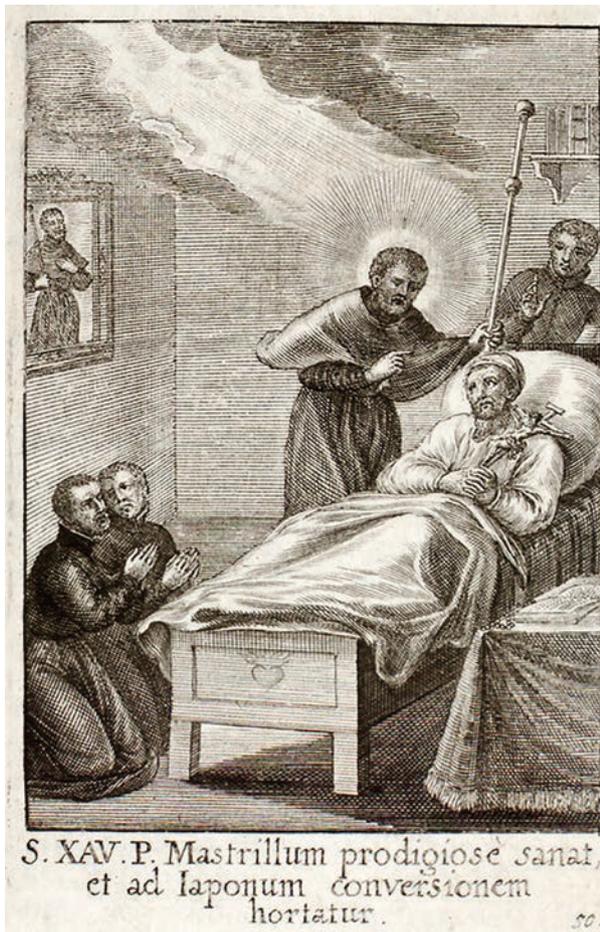
am 5. August 354 ereignet haben. Damals soll Maria dem Patrizier Johannes – hier im Bildvordergrund – und Papst Liberius im Traum erschienen sein, um beiden den wundersamen Schneefall auf dem Esquilin vorherzusagen. Dort sollte ihr das erste und größte Haus in Rom errichtet werden, in dem die Marienikone in der Folge aufgestellt wurde.³¹ Das Altargemälde illustriert somit das Patrozinium der Jesuitenkirche. Zudem verweist es auf die römische Marienkirche Santa Maria Maggiore und das dort verwahrte wundertätige Gnadenbild. Darüber hinaus lässt sich anhand der gerahmten Marienikone auch ein Bezug zum Deckengemälde der Olmützer Jesuitenkirche herstellen, denn dort erscheint die Ikone im Kontext einer Prozession.

Während das Hauptaltarbild die Entstehungslegende illustriert, zeigt das 1717 fertiggestellte Deckengemälde [Abb. 4, 5] von Karl Franz Joseph Haringer (1686–1734), ein historisches Ereignis: die Pestprozession Papst Gregors des Großen.³² Dieser soll die Ikone Ende des 6. Jahrhunderts, als in Rom die Pest wütete, bei einer Prozession durch die Stadt getragen haben, um die Seuche einzudämmen. Als sich der Papst mit dem Marienbild der Engelsburg näherte, sollen Engel die marianische Antiphon *Regina Coeli* angestimmt haben. In der Folge soll die Seuche auf wundersame Weise aufgehört haben, was auf dem Deckengemälde mittels des im Hintergrund über der Engelsburg schwebenden Engels angezeigt wird, der dabei ist, sein Schwert in die Scheide zu

stecken.³³ Das Deckengemälde illustriert folglich ein Bildwunder der Ikone und die Entstehungslegende der marianischen Antiphon *Regina Coeli*, die noch heute an Ostern gesungen wird.³⁴

In der Zusammenschau beider Bilder lässt sich Folgendes festhalten: Erstens nimmt die Ikone sowohl auf dem Altarblatt als auch auf dem Deckenfresko eine zentrale Stellung ein und verknüpft zugleich beide Bilder miteinander. Zweitens zeigen die Darstellungen, dass Maria zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Situationen Wunder vollbracht hat: Einmal hat sie es im Sommer schneien lassen, ein anderes Mal hat sie die Stadt Rom von der Pest befreit. Schließlich wird den Gläubigen mit dem Deckengemälde auch gezeigt, dass die Anrufung und Verehrung von Heiligen im Allgemeinen und der Gottesmutter im Besonderen richtig und hilfreich ist. Denn nachdem Maria angerufen worden war, hatte sie den Gläubigen geholfen und die Stadt Rom von der Pest befreit.

Die Darstellung der Prozession Gregors des Großen an der Decke der Olmützer Jesuitenkirche stellt aber auch eine Verbindung zur Lebenswelt der Gläubigen zu Beginn



7 – Der heilige Franz Xaver erscheint Marcellus Franciscus Mastrillus, Kupferstich, 1690



8 – Nicolaas van der Horst, Jan-Baptist Barbé, Marcellus Franciscus Mastrillus, Kupferstich, 1637–1649

des 18. Jahrhunderts her, denn von 1714 bis 1716 fielen in Olmütz viele Menschen der Pest zum Opfer. Aber dank der Gottesmutter soll die Pest auch in Olmütz aufgehört haben, weshalb es am 16. Februar 1716 in der Jesuitenkirche zu einem Patroziniumswechsel kam: Aus der ursprünglich Mariä-Himmelfahrt geweihten Kirche wurde die Kirche Maria-Schnee.³⁵

Neben der Illustration der Wirkmächtigkeit Mariens in Zeiten der Not wird auf dem Deckengemälde auch gezeigt, in welcher Haltung man sich heiligen Bildern nähern soll: nämlich auf Knien, wie die Personen vor und um Papst Gregor zeigen. Damit verhalten sich die Dargestellten vor dem Heiligenbild so, wie es das Bilderdekret fordert. Dabei wurden das Niederknien vor Bildern und die damit einhergehende Verehrung von den Protestanten deshalb besonders heftig kritisiert, da sie darin einen Beweis für die Idolatrie sahen.³⁶ Diesen Vorwurf versuchten die Konzilstheologen dadurch zu entkräften, dass sie im Dekret betonten, dass sich die Verehrung nicht auf das Bild, sondern auf die Urgestalt des Dargestellten beziehe. Denn im Dekret heißt es:

„Ferner wird den Bildern Christi, der jungfräulichen Gottesgebälerin und der anderen Heiligen, die vor

allem in den Gotteshäusern sein und bleiben müssen, die schuldige Hochachtung und Verehrung erwiesen, [...] weil die Ehre, die ihnen erwiesen wird, sich auf die Urgestalt bezieht, die jene Bilder vergegenwärtigen, so daß wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederknien, Christus anbeten und die Heiligen, die sie darstellen, verehren.“³⁷

Mit dieser Aussage beruft sich das Konzil von Trient auf die Lehre vom Prototyp, die auf der zweiten Synode von Nizäa (787) formuliert wurde: Nach dieser wird nicht das Bild selbst, sondern die darauf abgebildete Person verehrt.³⁸ Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, dass das verehrte Bild auch wirklich den heiligen Prototyp, d. h. die „*vera effigies*“ des Heiligen wiedergibt. Unter einer „*effigies*“ ist „[e]in bildnuß von einer andern abgemacht, ein ebenbild“ zu verstehen, wie der italienische Lexikograf Ambrogio Calepino im 17. Jahrhundert in seinem Wörterbuch festhält.³⁹ Dies bedeutet, dass die vervielfältigte „*effigies*“ auf einer bildlichen Vorlage, einem Urbild beruht – ähnlich wie die Reproduktion einer Graphik auf eine Vorlage zurückzuführen ist. Denn für die Lehre vom Prototyp ist die „Ähnlichkeit“ zwischen Abbild und Urbild entscheidend. Um die Wahrhaftigkeit des abgebildeten Heiligen zu garantieren, wurden deshalb bevorzugt verehrungswürdige Bilder wie Acheiropoietia oder Lukasbilder reproduziert.

Um ein Lukasbild handelt es sich – wie bereits erwähnt – auch bei der Ikone *Salus Populi Romani*, die in der Olmützer Jesuitenkirche auf dem Deckengemälde und auf dem Altarblatt als Bild im Bild gezeigt und somit besonders hervorgehoben wird. Dennoch hat die römische Ikone auf den beiden Gemälden nur dekorativen Charakter, denn eine Kopie des römischen Originals besaßen die Olmützer Jesuiten – im Gegensatz zur Societas Jesu in Brünn – nicht. Allerdings konnte den Gläubigen die Lehre vom Prototyp auch ohne eine *imago sacra* im Kirchenraum vermittelt werden, wie die Ausstattung der Franz-Xaver-Kapelle in der Olmützer Jesuitenkirche zeigt.

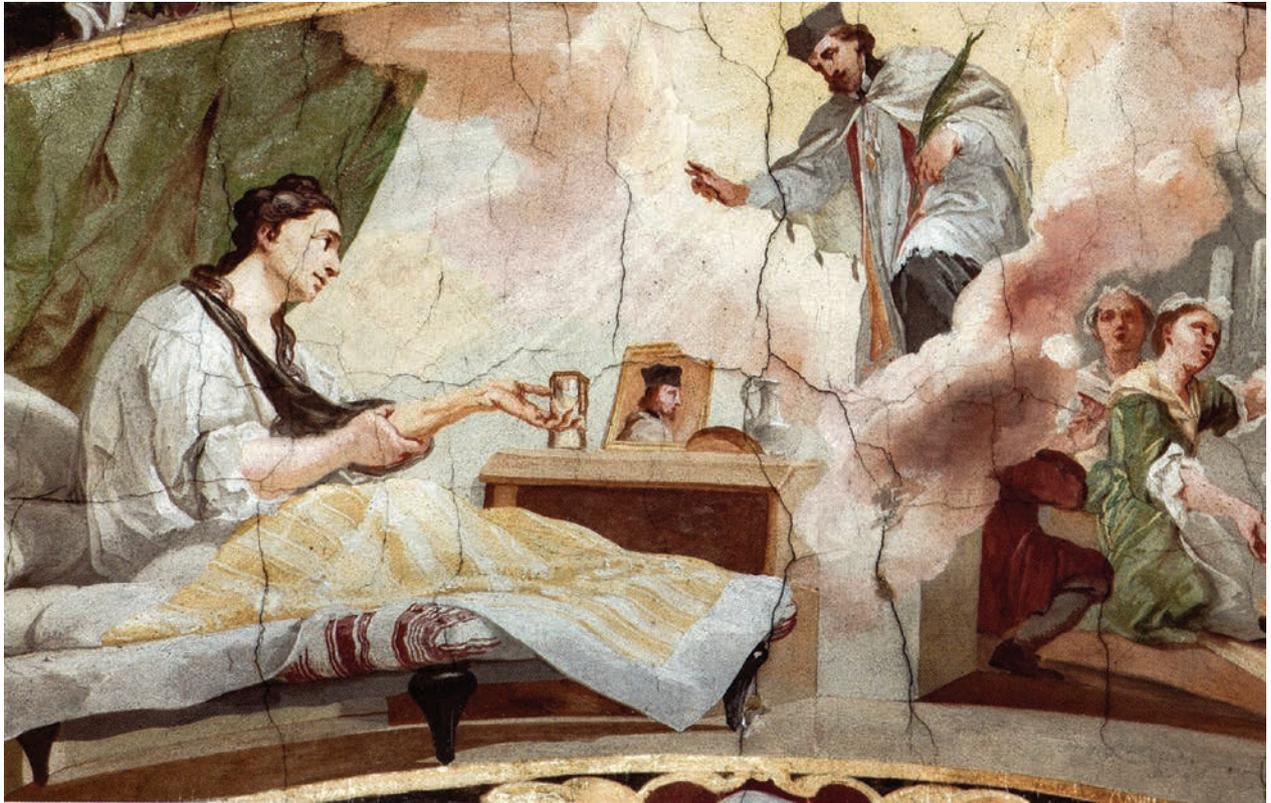
Die Visualisierung der Lehre vom Prototyp am Beispiel der Franz-Xaver-Kapelle

Die Societas Jesu bediente sich bei der Vermittlung der Lehre vom Prototyp sowohl verschiedener Schriften als auch mehrerer Bilder, wobei die Bilder die „*vera effigies*“ des dargestellten Heiligen sowohl bestätigen als auch illustrieren sollten, wie das Beispiel in der Franz-Xaver-Kapelle in der Olmützer Jesuitenkirche belegt. Auf dem 1743 von Johann Christoph Handke (1694–1774) gemalten nördlichen Deckenfeld erscheint oberhalb des Altars der Ordensheilige Franz Xaver dem Ordensbruder Marcellus Franciscus Mastrillus⁴⁰ am Krankenbett. [Abb. 6]



9 – Johann Michael Rottmayr, **Die wunderbare Erscheinung des heiligen Franz Xaver am Krankenlager eines Ordensgeistlichen (Marcellus Franciscus Mastrillus)**, Deckengemälde (zerstört), 1704/1706. Breslau, Namen-Jesu-Kirche, Franz-Xaver-Kapelle

Das Ereignis wird in starker Untersicht gezeigt und wirkt durch den nach links zur Seite gezogenen grünen Vorhang theatralisch. Im Vordergrund liegt der kranke, in seine schwarze Soutane gekleidete Mastrillus in seinem Bett. Rechts hinter ihm ist – trotz des Beschnitts – ein Gemälde des heiligen Franz Xaver zu erkennen. Links neben dem Bett hingegen steht ein kleiner Tisch mit einer roten Tischdecke, auf der sein Birett, eine brennende Kerze und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen sind. Diesen Gegenständen schenkt der Jesuit jedoch keine Beachtung, sondern wendet sich mit ausgebreiteten Armen nach rechts oben, wo ihm der heilige Franz Xaver in einer Vision erscheint. Auf einer Wolkenbank scheint der Jesuitenheilige in Begleitung zweier Engel herabzuschweben, die ihn durch ihre Handbewegung dem Kranken präsentieren. Ein heller Strahlenkranz zeichnet den Heiligen aus, der sich mit seiner rechten Hand an die Brust fasst, während seine linke



10 – Wenzel Lorenz Reiner, **Der heilige Johannes Nepomuk erscheint Theresia Veronica Krebsinn und heilt ihre verwundete Hand**, Deckengemälde (Detail), 1727. Prag-Hradschin, Kirche des heiligen Johannes von Nepomuk

nach oben zum Himmel weist. Der heilige Franz Xaver ist an seinem Bart, seiner schwarzen Soutane, dem braunen Schultermäntelchen mit der Muschel und dem Pilgerstab zu erkennen. Die äußere Erscheinung des Heiligen in der Vision stimmt in Physiognomie und Kleidung mit dem heiligen Franz Xaver auf dem gerahmten Heiligenbild, das Mastrillus neben sein Krankenbett aufgestellt hat, überein. Die Darstellung des Heiligen auf dem Bild entspricht folglich seiner Erscheinung in der Vision.

Die Szene ähnelt in ihrem Aufbau einem bereits einige Jahre früher entstandenen Kupferstich, der 1690 in der *Vita S. Francisci Xaverii E Societate Jesu* publiziert wurde. [Abb. 7] Auch hier erscheint der heilige Franz Xaver dem Ordensbruder Mastrillus an seinem Krankenbett. Bereits auf dem Stich wird sein barhäuptiger Kopf von einem Heiligenschein umkränzt, er trägt – wie auf dem Olmützer Deckengemälde – eine schwarze Soutane mit einem Schultermäntelchen und hält in der Hand einen Pilgerstab. Die Vision des Heiligen stimmt auch hier mit dem gerahmten Heiligenbild an der Wand links hinter ihm überein. Während Kleidung und Attribute auf beiden Bildern identisch sind, gibt es im Detail einige wenige Unterschiede: So erscheint Franz Xaver auf dem Kupferstich – im Unterschied zum Olmützer Fresko – alleine. Nur die Wolken und das

von links einfallende Licht weisen seine Erscheinung als Vision aus. Mastrillus hingegen ist nicht alleine in seiner Kammer, sondern hat Besuch von drei Jesuiten, die sich um das Krankenbett ihres Ordensbruders versammelt haben. Dieser wird hier noch als bärtiger Mann dargestellt, was seinen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Porträts entspricht. [Abb. 8]

Die hier illustrierte Szene wurde schon in früher publizierten Lebensbeschreibungen des heiligen Franz Xaver beschrieben. So berichtet Orazio Torsellini (1545–1599) in seinem 1674 auf Deutsch erschienen Werk *Apostolisches Leben und Thaten des heiligen Francisci Xaverii, der Societate Jesu, Indianer Apostels*, dass sich der kranke Mastrillus, als es ihm besonders schlecht ging, an ein „Bildnus des heiligen Indianer Apostels / so in gestalt eines Pilgers ihne vorstellte / vnd vor seinem Angesicht an die Wand geheftet hieng“,⁴¹ im Gebet gewandt habe und daraufhin geheilt worden sei. Ausführlich berichtet Mathias Tanner (1630–1692) in seinem 1683 publizierten Buch *Die Gesellschaft Jesu biß zur Vergießung ihres Blutes wider den Götzendienst* von dem Martyrium des Mastrillus.⁴² Diesem war 1633 ein schlimmer Unfall passiert, der ihn fast das Leben gekostet hätte. Auf dem Krankenlager soll ihm der heilige Franz Xaver danach mehrmals erschienen sein und ihn gefragt haben, „ob er lieber sterben



11 - Altar der Franz-Xaver-Kapelle. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee

/ oder leben wolte? ob er die Sterb-Kertzen / oder Pilger-Stab (dann beyde truge er ihm mit seinen Händen an) zuhaben verlangete?⁴³ Neben dem Bett des Kranken soll auch ein Bildnis des heiligen Franz Xaver gehangen haben und als er sich endgültig entscheiden musste, „sahe ihn [Franz Xaver] bey seinem Bette in gleicher Gestalt stehen / wie er am Bild entworfen war“.⁴⁴ Nachdem Mastrillus dem Jesuitenheiligen versprochen hatte, in Indien zu missionieren, soll er mittels dessen Pilgerstab sofort geheilt worden sein.

Diese Episode leistet im Kontext der Heiligenvita Franz Xavers ein Zweifaches: Zum einen belegt sie die Wirkmächtigkeit des Heiligen. Zum anderen bestätigt sie die Authentizität des Heiligenbildes neben dem Krankenbett, denn die Erscheinung des Heiligen Franz Xaver in der Vision stimmt mit seinem gemalten Bildnis in Physiognomie und Habit überein. Daraus lässt sich folgern: Das Heiligenbild zeigt das wahre Abbild des Heiligen. Demnach ist Mastrillus nicht nur ein Zeuge der Wundertätigkeit Franz Xavers, er ist auch ein Zeuge seiner „vera effigies“. Dies unterstreicht auch Mathias Tanner in seinem Bericht, denn obwohl Mastrillus auf seiner Reise nach Indien in Madrid dem spanischen Königspaar alle seine Bildnisse, die er von dem Jesuitenheiligen besaß, überließ, war es ihm möglich, einem Novizen und Malerlehrling „Gesicht / Gestalt / und Farben“ des Heiligen aus der Erinnerung so genau zu beschreiben, dass daraus ein Bild entstehen konnte, das „dem Heiligen so ähnlich“ sah wie kein anderes.⁴⁵ Die schriftlichen Ausführungen Tanners belegen also, dass Mastrillus als Zeuge für die Wahrhaftigkeit der Franz-Xaver-Bildnisse eine entscheidende Bedeutung zukommt.

Das Olmützer Deckengemälde hat seinen Ursprung zwar in den schriftlichen Vitenerzählungen des Heiligen, allerdings zeigt ein Vergleich mit anderen Darstellungen dieses Ereignisses, dass die bildliche Vorlage für Handkes Fresko nicht in den Drucken zu suchen ist. Als Vorlage diente dem Olmützer Maler Handke ein Fresko Johann Michael Rottmayrs (1654–1730), wie ein Vergleich mit dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fresko der Franz-Xaver-Kapelle der Jesuitenkirche Sankt Michael in Breslau (Schlesien) zeigt. [Abb. 9] Dieses wurde zwischen 1704 und 1706 von Rottmayr fertiggestellt und war dem Olmützer Maler Handke bekannt, da er zu Beginn der 1730er Jahren mehrere Räume des Breslauer Jesuitenkollegs freskierte.⁴⁶

Das Olmützer Gemälde ähnelt – obzwar spiegelverkehrt realisiert und quer- anstatt hochformatig ausgeführt



12 - Der heilige Franz Xaver. Olmütz, Jesuitenkirche Maria-Schnee, Franz-Xaver-Kapelle

– Rottmayrs Fresko sowohl in seiner Komposition als auch in seinem Aufbau. Wie in Breslau wird Mastrillus auch in Olmütz als bartloser junger Mann dargestellt, dem der Heilige in Begleitung zweier Engel erscheint. Allerdings fehlen Franz Xaver auf dem Breslauer Fresko das Schultermäntelchen und der Pilgerstab. Noch auffälliger ist aber, dass Rottmayr auf das Heiligenbild neben dem Kranken verzichtet hat. Sowohl der Pilgerstab, mit dem der kranke Ordensbruder geheilt wird, als auch das Heiligenbild, an das sich derselbe in seiner Not immer wieder wendet, werden in Breslau weggelassen, während sie in Olmütz von Handke bewusst wieder in Szene gesetzt werden.

Eine Erklärung dafür, dass Johann Christoph Handke neben der Vision auch das Bild des Heiligen zeigt, liefert möglicherweise ein Fresko an der Decke der Johann-Nepomuk-Kirche der Ursulinen auf dem Hradschin in Prag, das Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743) 1727 fertiggestellt hat. [Abb. 10] Dieses Deckengemälde zeigt ebenfalls einen Heiligen in einer Vision, der sich auf Wolken einem Krankenlager nähert. Allerdings handelt es sich hier um den heiligen Johannes von Nepomuk, der 1701 der jungen Theresia Veronica Krebsin erschienen und ihren „*presthaften Arm*“ geheilt haben soll.⁴⁷ Anhand seines schwarzen Biretts, seines Bartes, seiner Almutia und seines weißen Rochetts mit einer lila Stola über der Soutane kann er eindeutig identifiziert werden. Da auch er der Kranken auf Wolken an ihrem Bett erscheint, ist er hier ebenfalls als ihre Vision zu verstehen. Zugleich ähnelt seine äußere Erscheinung dem Bildnis, das die kranke Theresia neben ihrem Lager auf dem Betschemel aufgestellt hat, denn auch dort ist er als bärtiger Mann mit Birett und Rochett dargestellt. Es scheint offensichtlich sowohl bei der Darstellung des Heiligen auf dem Bild als auch in der Vision – wie Christian Hecht bereits festgestellt hat⁴⁸ – großer Wert darauf gelegt worden zu sein, dass sich beide Darstellungen ähneln und der Heilige der Vision sofort als derjenige auf dem Heiligenbild neben der Kranken zu erkennen ist.

Dabei funktioniert das Heiligenbild neben den Kranken – sowohl auf Reiners als auch auf Handkes Gemälde – als Abbild des Urbildes, wobei letzteres den Gläubigen bzw. Kranken in der Vision erscheint. Anhand dieser Übereinstimmung von den gemalten Bildnissen und den geschauten Visionen führen die Fresken dem Betrachter vor Augen, dass – wie die Texte aus dieser Zeit immer wieder betonen – die „*tatsächlich vorhandenen kirchlichen Bilder mit ihren himmlischen Prototypen*“ übereinstimmen.⁴⁹ Damit illustrieren die beiden Fresken, dass das Abbild dem Urbild entspricht. Dies bezeugen auch schriftliche Überlieferungen wie die von Philipp Neri, dem Johannes der Täufer genauso erschienen sein soll, wie er auch auf Bildern dargestellt wird.⁵⁰ Dem entsprechen auch die Heiligenbilder neben den Kranken, denn diese zeigen, dass die bildliche Darstellung stets mit der himmlischen Erscheinung über-

einstimmt. Folglich konnte den Betrachtern mit diesen dekorativen Bildern gezeigt werden, dass die im Kirchenraum aufgestellten Heiligenbilder tatsächlich das wahre Abbild der Heiligen wiedergeben. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei dieser Art von Darstellung um eine Bildstrategie handelt, die nicht ausschließlich von der Societas Jesu, sondern von verschiedenen Orden eingesetzt wurde, um den Gläubigen die Lehre vom Prototyp zu visualisieren und anschaulich zu vermitteln.

In Olmütz kann die Lesart des Deckengemäldes jedoch durch den darunter liegenden Franz-Xaver-Altar erweitert werden, denn an diesem befindet sich noch heute ein Vorsatzbild, das den heiligen Franz Xaver zeigt. [Abb. 11, 12] Wie auf dem Deckenfresko hat der Heilige einen Bart, trägt eine schwarze Soutane mit dem braunen Schultermäntelchen und hat den Pilgerstab unter den Arm geklemmt. Während sein Kopf von einem goldenen Strahlenkranz umgeben ist, hat er seinen Blick – passend zu den über der Brust gefalteten Händen – andächtig nach oben gerichtet.⁵¹ Anhand dieses Vorsatzbildes lässt sich die Lehre vom Prototyp auf den Gläubigen am Altar übertragen. Denn während das Altargemälde das Patrozinium illustriert und somit nicht der Verehrung von Heiligen dient, konnte der auf dem Vorsatzbild dargestellte Heilige von den Gläubigen verehrt werden.⁵² Und dass das Vorsatzbild auch wirklich die „*vera effigies*“ des heiligen Franz Xaver zeigte, wurde den Gläubigen bewusst, wenn sie zur Decke blickten, denn dort zeigt sich ihnen der Heilige als himmlische Erscheinung. Zugleich bezeugt das Bild im Bild, das neben dem kranken Mastrillus zu sehen ist und das dem Vorsatzbild gleicht, dass der Heilige auch wirklich so aussieht wie auf dem Vorsatzbild in der Kapelle.⁵³

Fazit

Die Untersuchung der Ausstattung der Olmützer Jesuitenkirche hat gezeigt, dass ein Teil der im Kirchenraum angebrachten Gemälde den Bildgebrauch der katholischen Kirche mithilfe von Bildern illustriert. Besonders das Aufstellen von Heiligenbildern bzw. die Verehrung der auf den Bildern dargestellten Heiligen wird hier verteidigt. So zeigen die Gemälde im Mittelschiff, dass die Gottesmutter schon viele Wunder bewirkt hat und deshalb ihre Anrufung und Verehrung richtig sei. Auch die Hinwendung zu anderen Heiligen ist sinnvoll, wie die wundersame Heilung des kranken Mastrillus durch Franz Xaver veranschaulicht. Bei seiner eigenen Anrufung des Heiligen konnte sich der Gläubige darüber hinaus auch sicher sein, dass das im Kirchenraum aufgestellte Bild, vor dem er niederkniete, auch wirklich das wahre Abbild des von ihm verehrten Heiligen zeigte.

Die Visualisierung der Echtheit verehrungswürdiger Bilder erfolgte bei den untersuchten Bildern im Rahmen von dekorativen Bildern, deren didaktische Funktion der katholischen Kirche seit der Spätantike bekannt ist und mit

deren Hilfe den Gläubigen die Heilsgeschichte bildlich vor Augen geführt wird. Da auch die Konzilsväter um die beherrschende Aufgabe von Bildern wussten, bestätigten sie im Bilderdekret nochmals die Anbringung solcher narrativer Bilder im Kirchenraum und hielten die Bischöfe dazu an, darauf zu achten, dass sie die Inhalte der Bilder in ihren Diözesen kontrollierten, denn im Bilderdekret heißt es:

„Durch die Erzählungen der Geheimnisse unserer Erlösung, wie sie in Gemälden und anderen mimetischen Darstellungen Ausdruck finden, wird das Volk zum Eingedenken und zur beharrlichen Erwägung der Glaubensartikel erzogen und ermutigt.“⁵⁴

Meist wurde den Gläubigen anhand verschiedener dekorativer Bilder⁵⁵ das Leiden und Leben Jesu oder anderer Heiliger sowie religiöse Themen insgesamt vor Augen geführt, um damit „heils-geschichtliche [...] Strukturzusammenhänge“ sichtbar zu

machen.⁵⁶ Die vorliegende Untersuchung hat darüber hinaus gezeigt, dass auch katholische Dogmen anhand von Bildern vermittelt und verteidigt wurden. Dass hier die Bilderverehrung bzw. der richtige Bildgebrauch anhand von Bildern illustriert wird, macht die Untersuchung der didaktischen Funktion dieser Bildern besonders reizvoll.

Die Beschäftigung mit kunstgeschichtlichen Bildern zeigt darüber hinaus aber auch, dass mithilfe von Bildern historische und komplexe Ereignisse anschaulich dargestellt werden können. Damit lösen diese Bilder eine der Funktionen ein, die Bildern allgemein zugesprochen werden. Allerdings muss der heutige Betrachter dazu Bilder miteinander in Beziehung setzen, mit anderen dieser Zeit vergleichen und ihren Entstehungskontext kennen. Dies setzt eine intensive Auseinandersetzung mit den präsentierten Bildern voraus – dies ist eine Grundlage der Rezeption, die jedoch in unserer schnelllebigen Zeit angesichts der Bilderflut anachronistisch anmutet.

Původ snímků – Photographic credits: 1: Archiv der Autorin; 2: Graphische Sammlung des Benediktinerstifts Göttweig, Inv.-Nr. Vf-047; 3–5, 10: Archiv der Autorin; mit freundlicher Genehmigung des Erzbistums Olmütz; 6: repro: Gabriele Hevenesí/Antonius Albertus Schmerling, *Vita S. Francisci Xaverii E Societate Jesu, Indiarum, Et Iaponiae Apostoli* [...]. Aeneis Cupris Incisa, Et Thesibus Philosophicis Distincta / Quas In [...] Universitate Viennensi Anno M.DC.XC. [...] Publicae Disputationi proposuit [...] Antonius Albertus Schmerling, [...] pro suprema laurea Candidatus Praeside R. P. Gabriele Hevenesí ..., Viennae 1690, N5; Digitalisat einsehbar bei der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg unter: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN783143567> (CC BY-SA 4.0 [<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>]); 7: Rijksmuseum Amsterdam: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.74411> (9. 2. 2020); 8: Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv, Inv.-Nr. 46733; 9: repro: Pavel Preis, *Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka*, Bd. 1, Praha 2013, S. 544

Poznámky

^{*} Der vorliegende Aufsatz präsentiert einen Teil der Ergebnisse der 2019 an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck abgeschlossenen Dissertation *Vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Studien zur Visualisierung katholischer Dogmen in der Jesuitenkirche und der Fronleichnamskapelle der Stadt Olmütz in der heutigen Tschechischen Republik*.

¹ Vgl. Franz Billmayer, *Viele Bilder, überall – Bildkompetenz in der Mediengesellschaft*, in: Gabriele Lieber (Hrsg.), *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik*, Baltmannsweiler 2008, S. 72–80, hier S. 72.

² Labs-Dambach betont in ihrer Einleitung die paradoxe Situation der gängigen Schulpraxis: So sei der Einsatz von Bildmaterial im Unterricht zwar selbstverständlich, zugleich fehle hierfür aber von Lehrerseite das dafür nötige Wissen um die Bildwahrnehmung. Vgl. Hilka Labs-Dambach, *DIDACTICA PICTA – Zur Bildtheorie und Bilddidaktik in der Lehrerbildung. Explorative Studie und Konzept zur Förderung von Bildliterarität*, Dissertation Universität Heidelberg 2015, S. 10–11.

³ Vgl. Hubert Jedin, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, Tübinger theologische Quartalsschrift* 116, 1935, S. 143–188, S. 404–429, hier S. 144, Anm. 1, S. 423.

⁴ Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Lateinisch–Deutsch*, hrsg. von Peter Hünermann, 37. Auflage, Freiburg – Basel – Wien 1991, S. 216.

⁵ Billmayer (Anm. 1), S. 75.

⁶ Zur unterschiedlichen Funktion von Bildern vgl. Billmayer (Anm. 1), S. 73–74.

⁷ Billmayer (Anm. 1), S. 75–76 weist auch darauf hin, dass der „Gegenstand, über den das Bild“ sei, gerade nicht im Bild sei, sondern „in der Bildunter-

schrift oder im Kontext“ genannt werden müsse. Somit könne ein Bild erst durch die „Rekonstruktion des Gegenstandes“ verstanden werden.

⁸ Peter Stephan, *Und das Wort ist Bild geworden. Der 'Triumph des Namens Jesu' in Giambattista Gaullis Deckenfresko von Il Gesù, Una Voce Korrespondenz* 48, 2018, 1. Quartal, S. 70–147, S. 144. Peter Stephan zeigt dies am Beispiel des Deckengemäldes von Il Gesù auf, allerdings kann dies für das Bild im katholischen Sakralraum allgemein gelten. Dennoch fällt im Vergleich zu anderen Orden auf, dass sich die Societas Jesu gezielt verschiedener Bilderbedeutung, die sie unter anderem für repräsentative Zwecke, als Lehremittel oder als Anregung bei der Meditation einsetzte. Vgl. hierzu Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der katholischen Reform (JESUITICA. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 2)*, Regensburg 2000, S. 26–35.

⁹ Das Traditionsprinzip ist nach Christian Hecht ein „Wesensbestandteil [...] der katholischen Glaubenslehre“ und besteht darin, „daß die Überlieferung der Kirche eine eigene Offenbarungsquelle ist“. Das bedeutet, dass die Tradition der katholischen Kirche, die auf Gott selbst zurückgeführt wird, frei von Irrtümern war und ist. Belegt werden kann die Richtigkeit der katholischen Tradition nach Ansicht der Konzilstheologen anhand der Heiligen Schrift, der Argumente kirchlicher Autoritäten und vorangegangenen Konzile, die die Richtigkeit dieser Aussagen mit ihren Beschlüssen bereits belegt hatten. In ihrer Argumentation beriefen sich die Tridentinischen Konzilstheologen auf das zweite Konzil von Nizäa, das 787 den katholischen Bildgebrauch mit der Begründung bestätigt hatte, dass es in der Kirche seit der Zeit der Apostel Bilder gegeben habe, die verehrt worden seien. Und da diese Verehrung richtig gewesen sei, solle es die Bilder weiterhin geben und sie sollten weiterhin verehrt werden (Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie der frühen Neuzeit. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus,*

Gabriele Paleotti und anderen Autoren, 2. Auflage [Diss. Passau 1994], Berlin 2012, S. 163; vgl. ausführlich zum Traditionsprinzip ebd. S. 163–195).

¹⁰ Vgl. Karl Bosl (Hrsg.), *Handbuch der Geschichte der böhmischen Länder. Band 2: Die böhmischen Länder von der Hochblüte der Ständeherrschaft bis zum Erwachen eines modernen Nationalbewusstseins*, Stuttgart 1974, S. 174–175. – Ivana Čornejová, Das „Temno“ im mitteleuropäischen Kontext: Zur Kirchen- und Bildungspolitik im Böhmen der Barockzeit, *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder. A Journal of History and Civilisation in East Central Europe* 34, 1993, Heft 2, S. 342–358, hier S. 342–343.

¹¹ Hier zitiert nach Alois Kröss, *Geschichte der Böhmisches Provinz der Gesellschaft Jesu. Band 1: Geschichte der ersten Kollegien in Böhmen, Mähren und Glatz. Von ihrer Gründung bis zu ihrer Auflösung durch die böhmischen Stände 1556–1619* (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer 11), Wien 1910, S. 289.

¹² Zur konfessionellen Situation in Böhmen und Mähren im 15. Jahrhundert siehe Winfried Eberhard, *Konfessionsbildung und Stände in Böhmen 1478–1530*, München – Wien 1981, S. 41–46, S. 56–58. – Winfried Eberhard, Entwicklungsphasen und Probleme der Gegenreformation und katholischen Erneuerung in Böhmen, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 84, 1989, S. 235–257, hier S. 235.

¹³ Erzherzog Ferdinand von Österreich wurde am 23. Oktober 1526 zum König gewählt und am 24. Februar 1527 gekrönt. Damit setzte die Herrschaft der Habsburger im Königreich Böhmen ein. Vgl. Eberhard 1989 (Anm. 12), S. 236. – Manfred Alexander, *Kleine Geschichte der böhmischen Länder*, Stuttgart 2008, S. 192–202. – Jörg K. Hoensch, *Geschichte Böhmens. Von der slavischen Landnahme bis zur Gegenwart*, 3., aktualisierte und ergänzte Auflage, München 1997, S. 186–199. – Joachim Bahlcke – Eberhard Winfried – Miroslav Polívka (Hrsg.), *Handbuch der historischen Stätten. Böhmen und Mähren*, Stuttgart 1998, LXXXII–LXXXIII.

¹⁴ Hier zitiert nach Philipp Überbacher, In Böhmen. Die Gründung des Prager Jesuitenkollegs, in: Andreas Falkner – Paul Imhof (Hrsg.), *Ignatius von Loyola und die Gesellschaft Jesu 1491–1556*, Würzburg 1990, S. 359–375, hier S. 363; eine vollständige Übersetzung des Briefes ist ebd. abgedruckt. Vgl. Hierzu das lateinische Original in Ignatius von Loyola, *Monumenta Ignatiana ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Series prima. Sancti Ignatii de Loyola epistolae et instructiones, tomus octavus, Matriti 1909* (Nachdruck Rom 1966), S. 80.

¹⁵ Zum Gnadenbild und zur Schlacht am Weißen Berg (1620) vgl. Ildephons Mühlbacher, Die Gnadenbilder des ehrw. P. Domenicus a Jesu Maria, in: August M. Knoll – Ernst Karl Winter – Hans K. Zessner-Spitzenberg (Hrsg.), *Domenicus a Jesu Maria. Seine Persönlichkeit und sein Werk. Eine Festschrift zum 300. Todestag des ehrw. Diener Gottes*, Wien 1930, S. 57–64, bes. S. 63–64. – Hans K. Zessner-Spitzenberg, Die Schlacht am Weißen Berg (8. November 1620), in: ibidem, S. 147–157. – Gerhard Wolf, Kultbilder im Zeitalter des Barock, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), Teil 1, Wiesbaden 1995, S. 399–413, hier S. 407. – Thomas Winkelbauer, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, Teil 1 (Reihe: Österreichische Geschichte 1522–1699), Wien 2003, S. 65–67. – Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011, S. 274–277. – Štěpán Vácha, *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock. Eine ikonographische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen*, Praha 2009, bes. S. 172–269. – Hecht (Anm. 9), S. 231. – Kai Wenzel, Historisches Exempel oder ereignissteuernde Figur? Divergierende Codierungen der Gottesmutter in Prag zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges, in: Agnieszka Gašior (Hrsg.), *Maria in der Krise. Kultpraxis zwischen Konfession und Politik in Ostmitteleuropa*, Köln – Weimar 2014, S. 197–218.

¹⁶ Auf weltlicher Ebene sicherte sich der König mithilfe der Verneuten Landesordnung seine Vormachtstellung im Königreich Böhmen, indem er seinen männlichen Erben zum Herrscher erklärte. Was den Katholizismus betraf, so wurde der römisch-katholische Glaube wieder zum einzig wahren Glauben erhoben und die Rechte des katholischen Klerus' wurden wieder gestärkt. In der Folge wurden die Besitztümer des nichtkatholischen Adels, soweit sie nicht bereit waren, den Glauben des Königs an-

zunehmen, konfisziert, während sie selbst das Land verlassen mussten. Einige Aufständische wurden auch hingerichtet, um an ihnen ein Exempel zu statuieren. Diese einschneidenden Rekatholisierungsmaßnahmen führten dazu, dass ein Großteil der böhmisch-mährischen Oberschicht nicht nur seine Privilegien verlor, sondern auch das Land verlassen musste, weshalb die darauffolgende Zeit auch als „Temno“, als „Jahrhundert der Dunkelheit“ bzw. als „Zeitalter der Finsternis“ bezeichnet wird. Diese negative Bezeichnung wird mittlerweile in der Geschichtsforschung kritisch betrachtet. Vgl. Jan Royt, Religiöse Beziehungen zwischen Böhmen und Bayern im 17. und 18. Jahrhundert, in: Robert Luft – Ludwig Eiber (Hrsg.), *Bayern und Böhmen. Kontakt, Konflikt, Kultur. Vorträge der Tagung des Hauses der Bayerischen Geschichte und des Collegium Carolinum in Zwiesel vom 2. bis 4. Mai 2005* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 111), München 2007, S. 107–122, hier S. 107. – Bosl (Anm. 10), S. 287–289. – Erik Turnwald, Böhmen und Mähren, II. Reformations- und Neuzeit, in: *Theologische Realenzyklopädie 6: Bibel – Böhmen und Mähren*, Berlin – New York 1980, S. 762–770, bes. S. 765.

¹⁷ Die Begriffe „Gegenreformation“, „Rekatholisierung“, „katholische Reform“ und „katholische Konfessionalisierung“ versuchen alle, die Reformbemühungen der katholischen Kirche im 16. Jahrhundert sowohl innerhalb als auch außerhalb zu umschreiben, allerdings sind alle Termini unterschiedlich konnotiert; vgl. Rolf Decot, Katholische Reform, in: *Enzyklopädie der Neuzeit 6: Jenseits – Konvikt*, hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart – Weimar 2007, Sp. 454–461, hier Sp. 454. Während die deutsche Forschung die Bezeichnung „Konfessionalisierung“ bevorzugt, verwendet die tschechische Forschung meist den Begriff „Gegenreformation“, der im Gegensatz zum Begriff „Rekatholisierung“ negativ besetzt ist, wie Čornejová bemerkt. Vgl. Čornejová (Anm. 10), S. 351, Anm. 19. Die Bezeichnung „Gegenreformation“ wird hier in Anlehnung an Hubert Jedin (*Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*, Luzern 1946, S. 38; vgl. zur Bewertung von Jedins Position Decot [Anm. 17], Sp. 454) verwendet, der sie als „die Selbstbehauptung der Kirche im Kampf gegen den Protestantismus“ definiert. Dazu gehört nach Jedin auch die „katholische Reform“ als „die Selbstbesinnung der Kirche auf das katholische Lebensideal durch innere Erneuerung“.

¹⁸ Vgl. Jan Royt – Stefan Samerski, Maria. Frühe Verehrung, in: Stefan Samerski (Hrsg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte – Verehrung – Gegenwart*, Paderborn 2009, S. 175–197, hier S. 189.

¹⁹ Joseph Wohlmuth (Hrsg.), *Dekrete der Ökumenischen Konzilien, Band 3: Konzilien der Neuzeit: Konzil von Trient (1545–1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962–1965), Indices*, Paderborn – München – Wien – Zürich 2002, S. 774–775.

²⁰ Hecht (Anm. 9), S. 163–195.

²¹ Vgl. zu diesen Bildern Hecht (Anm. 9), S. 88–90, S. 199–227.

²² Erst um 1870 erhielt die Ikone „Regina Coeli“, kurz auch nur „Regina“ genannt, den Titel „Salus Populi Romani“. Mit der Umbenennung ging auch der Verweis auf die österliche Marienantiphon „Regina Coeli“, die im Zuge der Pestprozession Gregors des Großen Ende des 6. Jahrhunderts zum ersten Mal erklungen sein soll, verloren. Vgl. Gerhard Wolf, Regina Coeli, Facies Lunae, „et in terra pax“. Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/1992, S. 283–336, hier S. 285. – Marco Benini, Salus Populi Romani. Die Verbreitung der römischen Ikone in aller Welt, in: Rita Haub – Isidor Vollnhals (Hrsg.), *Pater Jakob Rem SJ. 400 Jahre Dreimal Wunderbare Mutter in Ingolstadt*, Ingolstadt – München 2004, S. 85–99, hier S. 88.

²³ Bis ins 16. Jahrhundert war die Ikone ein Palladium der Stadt Rom, da sie ihre Wundertätigkeit fast ausschließlich dem römischen Volk zukommen ließ. So soll sie nicht nur bei der Pestprozession Papst Gregors des Großen die Stadt beschützt haben, sondern auch gegen Heiden und Häretiker Schutz geboten haben. Ihr wird nachgesagt, dass sie im 9. Jahrhundert einen Drachen mit bestialischem Atem aus der Stadt vertrieben und im 16. Jahrhundert den Sieg in der Seeschlacht von Lepanto (1571) gegen das Osmanische Reich herbeigeführt haben soll. Darüber hinaus soll sie weitere unzählige Wunder vollbracht und auch einzelnen Gläubigen in großer Not geholfen haben. Vgl. hierzu Steven F. Ostrow, *Art and Spirituality in Coun-*

ter-Reformation Rome. *The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996, S. 122–123, 126–127. – Ondřej Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel a protimorový kult P. Marie Sněžné, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (Hrsg.), *Olomoucké baroko. Proměny ambicí jednoho města, Band 1: Úvodní svazek*, Olomouc 2010, S. 150–156, hier S. 151. – Ondřej Jakubec, *Obraz Salus Populi Romani u brněnských jezuitů a obraznost potridentského katolicismu na předbělhořské Moravě*, in: Hana Jordánková – Vladimír Maňas (Hrsg.), *Jezuité a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578–1773)*, Brno 2013, S. 77–98, hier S. 81.

²⁴ Papst Paul V. hatte ursprünglich bestimmt, dass die Ikone ihren Platz nie wieder verlassen sollte. Eine Vorgabe, an die man sich bis ins 19. Jahrhundert hinein hielt. Vgl. Wolf (Anm. 22), S. 285. – Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter* (Diss. Heidelberg 1989), Weinheim 1990, S. 249.

²⁵ Die Neuinszenierung alter verehrter Gnadenbilder in großen barocken Altartabellen war zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine weit verbreitete Praxis, die es einerseits erlaubte, das verehrte Kultbild durch die dekorative Rahmung zu kontextualisieren. Andererseits konnte das Kultbild durch die dekorative Rahmung von denselben unterschieden und als verehrungswürdiges Bild herausgestellt werden. Darüber hinaus hatte die Neuinszenierung auch den praktischen Vorteil, dass die kleinen Kultbilder durch die Rahmung in die großen Altartabellen integriert werden konnten. Vgl. hierzu Georg Henkel, Vom Kunstbild zum Kultbild: Maria Hilf zu Innsbruck, in: David Ganz – Georg Henkel (Hrsg.), *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter* (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne), Berlin 2004, S. 142–171. – David Ganz – Georg Henkel, Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: Reinhard Hoeps (Hrsg.), *Handbuch der Bildtheologie, Band 1: Bild-Konflikte*, Paderborn – München – Wien – Zürich 2007, S. 262–285. Zur Entwicklung des barocken Altartabels siehe Martin Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 19, 1968, S. 61–102.

²⁶ Wolf, *Salus Populi Romani* (Anm. 24), S. 249.

²⁷ Vgl. Boris Rothemund, *Handbuch der Ikonenkunst*, Band 1, 3, verbesserte und erweiterte Auflage, München 1985, S. 325–326.

²⁸ Bereits Gumpfenberg verweist in seinem Marienatlas auf Franz Borgias Verdienste bei der Verbreitung der ersten Kopien der Marienikone. Vgl. Wilhelm Gumpfenberg, *Marianischer Atlas. Von Anfang und Ursprung Zwölfhundert Wunderthätiger Maria-Bilder*, Band 1, München 1673, S. 12. Zur Verbreitung des Gnadenbildes durch den zweiten Ordensgeneral Franz Borgia siehe auch Wolf (Anm. 15), S. 405. – Benini (Anm. 22), S. 90.

²⁹ Zur Übergabe der Kopie siehe Johannes Schmidl, *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemiae*, Band 1, Prag 1747, S. 361–362, Index Exemplorum, § IX. Siehe hierzu auch Pasquale d'Elia, La prima diffusione nel mondo dell'immagine di Maria „Salus Populi Romani“, *Fede e arte* 2, 1954, S. 301–311, hier S. 304. – Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel (Anm. 23), S. 152. – Royt (Anm. 15), S. 313. – Milan M. Buben, *Encyklopedie řádu, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích, 3. Teil, Band 4: Řeholní klerikové (jezuité)*, Praha 2012, S. 274.

³⁰ Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel (Anm. 23), S. 154.

³¹ Vgl. Gumpfenberg (Anm. 28), S. 7–10.

³² Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel (Anm. 23), S. 154.

³³ Vgl. Gumpfenberg (Anm. 28), S. 11. – Benini (Anm. 22), S. 88. – Wolf (Anm. 24), S. 131–160.

³⁴ Dies unterstreichen wiederum die Spruchbänder an der Decke, die nicht nur das Deckengemälde einfassen, sondern dasselbe auch mit dem Deckengemälde im Chor verbinden, auf dem Maria mit dem Jesuskind als Himmelskönigin umgeben von Aposteln und Heiligen im Himmel verehrt wird. Vgl. hierzu Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel (Anm. 23), S. 154. – Katrin Sterba, *Ora pro nobis deum alleluia*. Die Jesuiten in Mähren und ihr gegenreformatorisches Wirken in der Stadt Olmütz/Olomouc am Beispiel der Kirche Maria Schnee, *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa* 22, 2014, S. 275–301.

³⁵ Vgl. Jakubec, Olomoucký jezuitský kostel (Anm. 23), S. 155.

³⁶ Vgl. Jean Wirth, Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Cécile Dupeux – Peter Jezler – Jean Wirth (Hrsg.), *Bilderturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* (Katalog zur Ausstellung des Ber-

nischen Historischen Museums und des Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strassbourg), Zürich 2000, S. 28–37, bes. S. 34–36.

³⁷ Wohlmuth (Anm. 19), S. 775.

³⁸ Vgl. Wirth (Anm. 36), S. 29–30, 36–37. – Hecht (Anm. 9), S. 88–90.

³⁹ Ambrogio Calepino, *Ambrosii Calepini dictionarium. Quanta Maxima Fide Ac Diligentia Accurate emendatum, & tot recens factis accessionibus ita locupletatum, ut iam Thesaurus Linguae Latinae quilibet polliceri sibi audeat. Adiectae sunt Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae, Hispanicae, atque Anglicae*, Band 1, Lyon 1663, S. 531; vgl. Hecht (Anm. 9), S. 96.

⁴⁰ Marcellus Franciscus Mastrillus, 1603 als Sohn eines Markgrafen in Neapel geboren, trat bereits als Jüngling dem Jesuitenorden bei. Ende 1633 soll er auf dem Krankenbett die Vision von Franz Xaver gehabt haben, der ihn dazu aufforderte, in Indien und Japan zu missionieren. 1635 verließ er Europa und erlitt am 17. Oktober 1637 im japanischen Nagasaki sein Martyrium. Er wurde mit einem Schwert geköpft. Kurz davor soll er noch Franz Xaver als seinen Vater angerufen haben. Vgl. Mathias Tanner, *Die Gesellschaft Jesu bis zur Vergessung ihres Blutes wider den Götzendienst, Unglauben und Laster für Gott, den wahren Glauben und Tugenden in allen 4 Theilen der Welt streitend; das ist: Lebens-Wandel und Todes-Begebenheit derjenigen, die auß der Gesellschaft Jesu umb Verthätigung Gottes, des wahren Glaubens und der Tugenden, gewalthätiger Weiß hingerichtet worden*, Prag 1683, S. 492–515. Bereits Orazio Torsellini berichtet ausführlich über Mastrillus und das Wunder, das ihm widerfährt; vgl. Orazio Torsellini, *Apostolisches Leben und Thaten deß heiligen Francisci Xaverii, der Societät Jesu, Indianer Apostels*, München 1674, S. 604–618. In der böhmischen Ordensprovinz wurde von 1672 an die „zehntägige Andacht nach der Anweisung des wunderbar geheilten P. M. F. Mastrilli“ sehr beliebt. Vgl. Alois Kröss, *Geschichte der Böhmisches Provinz der Gesellschaft Jesu. Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, Band 3, Wien 2012, S. 916. Dass seine wundersame Heilung durch den heiligen Franz Xaver einen entscheidenden Teil seiner Vita darstellt, belegt auch das Relief am Olmützer Franz-Xaver-Altar, das die an der Decke gezeigte Szene nochmals wiederholt.

⁴¹ Torsellini (Anm. 40), S. 616. Die lateinische Ausgabe wurde bereits 1596 publiziert.

⁴² Tanner (Anm. 40), S. 492–515.

⁴³ Ibidem, S. 494.

⁴⁴ Ibidem, S. 496.

⁴⁵ Ibidem, S. 499.

⁴⁶ Vgl. Richard Foerster (Hrsg.), *Johann Christoph Handke's Selbstbiographie*, Breslau 1911, S. 17. – Leoš Mlčák (Hrsg.), *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis*, Olomouc 1994.

⁴⁷ Reginbald Perckmayr, *Geschicht- und Predig-Buch: I. Von denen Heiligen Gottes, Welche das ganze Jahr hindurch Hoch-feyerlich begangen werden. II. Von denen Vierzehen H. Nothhelffern. III. Von Einigen Schutz-Heiligen, Wider die Suchten, und Kranckheiten, so wohl der Menschen, als des Viehs. IV. Fürnehmlich, Von denen Heil. Ordens-Stüffteren, Welche durch Ober- und Nider-Teutsch-Land, Pohlen, Ungarn bekannt. Enthaltend aus denen bewährtesten Geschicht-Büchern: Erstlich, Deren Leben und Thaten [...] Andertens Gnade, und Gutthaten [...]*, Augsburg 1738, S. 106. Vgl. Pavel Preis, *Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka*, Band 1, Praha 2013, S. 544–545.

⁴⁸ Vgl. Hecht (Anm. 9), S. 96.

⁴⁹ Ibidem. Hierbei weisen die Bilder Gemeinsamkeiten mit den Texten auf, die die Übereinstimmung von Urbild und Abbild oft explizit betonen, wie Hecht (ebd.) festgestellt hat.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Die Darstellung Franz Xavers entspricht somit den schriftlichen wie bildlichen Bildtraditionen, die von dem Heiligen seit dem 16. Jahrhundert tradiert werden. Vgl. hierzu ausführlich Christine Schneider, *Kirche und Kolleg der Jesuiten in Dillingen an der Donau. Studien zu den spätbarocken Bildprogrammen „UT IN NOMINE IESU OMNE GENU FLECTATUR“* (Diss. Freiburg i. Br. 2010) (JESUITICA. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 19), Regensburg 2014, S. 106–111. Siehe bei Schneider auch die Literaturangaben zur Ikonographie des heiligen Franz Xavers. Einen kurzen Überblick über die Ikonographie des Heiligen liefert Maria Cristina Osswald SJ, Die Entstehung einer Ikonographie des Franz Xaver im Kontext seiner kultischen Verehrung in den

Jahren von 1552 bis 1640, in: Rita Haub – Julius Oswald SJ (Hrsg.), *Franz Xaver – Patron der Missionen. Festschrift zum 450. Todestag* (JESUITICA. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 4), Regensburg 2002, S. 60–80.

⁵² Siehe hierzu besonders Christian Hecht, Das Bild am Altar. Altarbild – Einsatzbild und Rahmenbild – Vorsatzbild, in: Hans Körner – Karl Möseneder (Hrsg.), *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Berlin 2008, S. 127–143, hier S. 134–136. – Christian Hecht, Das katholische Retabel im Zeitalter von „Gegenreformation“ und Barock, *Das Münster* 61, 2008, S. 323–328, hier S. 327.

⁵³ Da auch der Franz-Xaver-Altar in Breslau ein Vorsatzbild des Heiligen zeigte, kann die Darstellung des Heiligen an der Decke in der Zusammenschau mit dem darunter aufgestellten Heiligenbild gelesen werden. Dadurch wird der Gläubige am Altar selbst zum Zeugen des visionären Ereignisses an der Decke und kann die Darstellung des Heiligen am Vorsatzbild mit der

himmlischen Vision vergleichen, die ihm bezeugt, dass ihm das wahre Abbild des Heiligen gezeigt wird.

⁵⁴ Wohlmuth (Anm. 21), S. 775.

⁵⁵ Vgl. Hecht (Anm. 9), S. 120–121.

⁵⁶ David Ganz bezieht sich dabei vor allem auf sogenannte „Pluralbilder“ (Idem, Das Bild im Plural – Zyklen, Ptychen, Bilderräume, in: Reinhard Hoeps (Hrsg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Band 3, Paderborn – München – Wien – Zürich 2014, S. 501–533, hier S. 510), die bereits seit der Spätantike, aber auch in der Neuzeit nachweisbar sind und ein „vielteilige[s] Erzählen [...] in unterschiedlichen Modi“ ermöglichen. Er bezeichnet diese „Zusammenschaltung verschiedener ‚Modi‘“ als „Bilderbauten“ (Idem, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003 [Diss. Hamburg 2000], S. 15). In ihrer didaktischen Funktion haben diese Bilder eher dekorativen Charakter; vgl. Hecht (Anm. 9), S. 120–121.

Didactica picta

Didaktika obrazu v jezuitském kostele v Olomouci

Katrin Sterba

Didaktická funkce byla obrazům přiznána již dávno, což je zřejmé i v jezuitském kostele v Olomouci. Tento kostel získal po morové epidemii v roce 1716 nové patrocium Panny Marie Sněžné, čímž byla vytvořena explicitní spojitost s římským kostelem Santa Maria Maggiore a jeho ikonou *Salus Populi Romani*. Olomoučtí jezuité sice nedisponovali žádnou vlastní kopií tohoto zázračného obrazu údajně vytvořeného sv. Lukášem, ikona je však v interiéru jejich kostela zobrazena hned dvakrát. Na hlavním oltářním obraze odkazuje ve scéně Zázrak Panny Marie Sněžné na nové patrocium kostela. Na klenbě lodi je prezentována ve výjevu zachycujícím prosebné procesí papeže Řehoře Velikého za pomnutí moru v Římě v roce 590. Obě zobrazení ukazují, že Panna Marie konala v minulosti zázraky, a lze je interpretovat také tak, že Bohorodička chránila věřící před morem ještě na počátku 18. století.

Na obou malbách je Panna Marie zobrazena jako „obraz v obraze“, což odkazuje na katolickou úctu prokazovanou obrazům, jež byla protestanty silně kritizována. Již na

tridentském koncilu bylo rozpoznáno nebezpečí idolatrie, a proto bylo ustanoveno, že úcta smí být prokazována pouze zobrazeným osobám, nikoliv obrazům samým. Učení o prototypu stanovilo, že sakrální obrazy musí vykazovat nepochybnou blízkost ke svému pravzoru – prototypu, aby bylo garantováno, že obraz představuje pravou podobu světce, „*vera effigies*“. Aby bylo toto učení osvětleno, byla vyvinuta vlastní obrazová strategie, jak ukazuje klenební obraz Jana Kryštofa Handkeho v kapli sv. Františka Xaverského. Zde je prostřednictvím scény vidění nemocného jezuita ukázáno, že obrazy sv. Františka Xaverského v prostoru chrámu jsou jeho „pravým“ zpodoběním („*vera effigies*“), neboť podoba světce ve scéně *Vidění* koresponduje s podobou, kterou má světec na obraze vedle lůžka nemocného a také na malovaném obraze v kapli. Že tato shoda byla rozhodující, dokládají také soudobé textové a obrazové prameny. Tato obrazová strategie však nebyla užívána jen jezuiti, nýbrž i dalšími řády, jak dokládá fresková výmalba Václava Vavřince Reinera v kostele sv. Jana Nepomuckého, řádového kostela uršulinek, v Praze na Hradčanech.

Článek zkoumá na příkladu uměleckého dotvoření interiéru olomouckého jezuitského kostela skutečnost, že věřícím měly být zprostředkovávány pomocí konkrétních obrazových strategií nejen dějiny spásy, ale také katolická dogmata uctívání světců a obrazů.

Obrazová příloha: 1 – Ikona *Salus Populi Romani*. Řím, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina; 2 – Jonas Umbach, Georg Andreas Wolfgang starší, *římský milostný obraz „Salus Populi Romani“ v Santa Maria Maggiore*, mědirytina (ořezáno). Graphische Sammlung des Benediktinerstifts Göttweig; 3 – Johann Georg Schmidt, *Zázrak Panny Marie Sněžné*, oltářní obraz, 1721. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné; 4 – Karel František Josef Haringer, *Prosebné procesí papeže Řehoře Velikého*, nástěnná malba na klenbě hlavní lodi, 1716–1717. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné; 5 – Karel František Josef Haringer, *Prosebné procesí papeže Řehoře Velikého*, nástěnná malba na klenbě hlavní lodi, detail, 1716–1717. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné; 6 – Jan Kryštof Handke, *Sv. František Xaverský se zjevuje nemocnému Marcellu Franciscu Mastrillovi*, 1743. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, kaple sv. Františka Xaverského; 7 – *Sv. František Xaverský se zjevuje nemocnému Marcellu Franciscu Mastrillovi*, mědirytina, 1690. 8 – Nicolaas van der Horst, Jan-Baptist Barbé, *Marcellus Franciscus Mastrillus*, mědirytina, 1637–1649; 9 – Johann Michael Rottmayr, *Zázračné zjevení sv. Františka Xaverského u lůžka nemocného řádového světce (Marcella Francisca Mastrilla)*, nástěnná malba, 1704/1706 (nedochováno). Vratislav, kostel Nejsvětějšího Jména Ježíš, kaple sv. Františka Xaverského; 10 – Václav Vavřinec Reiner, *Sv. Jan Nepomucký se zjevuje Terezii Veronice Krebsové a uzdravuje jí poraněnou ruku*, nástěnná malba (detail), 1727. Praha-Hradčany, kostel sv. Jana Nepomuckého; 11 – *Oltář v kapli sv. Františka Xaverského*. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné; 12 – *Sv. František Xaverský*. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, kaple sv. Františka Xaverského