

Der herausragende Wert von Bildern für die Propagierung des Glaubens vor allem außerhalb Europas war den katholischen Missionaren der Frühen Neuzeit schnell bewusst. In Anknüpfung an das gregorianische Diktum der Bilder als Lektüre der Leseunkundigen sollten bildliche Darstellungen als vermeintlich allgemein- und über Sprachgrenzen hinweg verständliche Zeichen der Vermittlung heilsgeschichtlicher und dogmatischer Inhalte dienen.¹ Die Kunstgeschichte hat diese im Wesentlichen didaktisch-katechetische Funktion des missionarischen Bildeinsatzes in ihren Grundzügen erörtert und dabei auch auf die sich in der Adaption und Appropriation der Bilder durch die indigenen Bevölkerungen ereignenden Übersetzungsdynamiken hingewiesen.² Die Frage, welche Rolle den Kopien der in der Heimat verehrten Kult- und Gnadenbilder in der ›Heidenmission‹ beigemessen wurde, stand bisher jedoch nicht im Zentrum.³ Wurden ihnen, wie den berühmten europäischen Originalen, eine über die Funktion der religiösen Unterweisung hinausgehende Heilspräsenz und Wirksamkeit zugesprochen: etwa Kranke zu heilen oder die ›Heiden‹ zu konvertieren?⁴ Dass es sich bei den in der Mission verwendeten Bildern lediglich um Kopien handelte, dürfte in dieser Hinsicht weniger von Belang gewesen sein, denn es ist gut belegt, dass es in Europa durchaus üblich war, ihnen dieselbe Verehrungswürdigkeit und taumaturgische Potenz zuzusprechen wie den Originalen.⁵

Der Artikel widmet sich der Verbreitung von Kopien eines der bekanntesten Kultbilder Roms in der Indienmission der Frühen Neuzeit: der Marienikone aus S. Maria Maggiore, die seit dem 19. Jahrhundert den Ehrentitel *Salus Populi Romani* trägt (Abb. 1). Die Ikone wird als ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Porträt der Jungfrau mit dem Christuskind verehrt, das Papst Gregor der Große 590 auf einer Bußprozession durch die Stadt geführt und Rom so von der Pest befreit haben soll.⁶

Grundannahme des Aufsatzes ist es, dass die Marienikone in Sinne von Victor Turners Symboltheorie als ein dominantes Symbol bezeichnet werden kann, da sie als ein zentrales Objekt in rituellen wie nicht-rituellen Handlungen Heilswahrheiten – vor allem die Rolle Mariens als Gottesgebäerin (*Theotókos*) und damit das Mysterium der Inkarnation – in einem als authentisch geltenden Abbild der Mutter mit Kind zum Gegenstand sensorischer und affektiver (orektischer) Erfahrung machte.⁷ Gerade in dieser Verbindung normativer, ideologischer Sinngehalte mit Formen affektiver Erfahrung sieht Turner die soziale Wirksamkeit von Symbolen und Symbol-Vehikeln – den konkreten materiellen Ausformungen der Symbole etwa als Ikonen – begründet. Die Funktionen, die den Kopien der Ikone in der Mission zukamen, werden anhand von jesuitischen Berichten und einiger erhaltener Artefakte in drei Punkten skizziert und hinsichtlich der dem Bild zugeschriebenen Potentiale befragt.



1 *Madonna «Salus Populi Romani»*, Rom, S. Maria Maggiore

Vernetzte Identitäten

Die Ikone befand sich selbst zwar nicht in der Obhut des Ordens, jedoch pflegten die Jesuiten eine besondere Devotion für diese Maria. In der Weihnachtsnacht von 1538 hatte ihr Gründer Ignatius von Loyola seine erste Messe als ordinierter Priester vor dem Bild und vor der ebenfalls in S. Maria Maggiore aufbewahrten Reliquie der Krippe Christi gefeiert.⁸ Bereits in der gemeinsamen rituellen Präsentation der Ikone mit der Krippe am Tag der Geburt Christi deutet sich an, dass dem Gemälde eine besondere Bedeutung als Zeugnis der Inkarnation zugewiesen wurde. Dem Vorbild Ignatius' folgend, pilgerten die Jesuiten häufig zum Lukasbild – eine Praxis, die noch heute von Papst Franziskus weitergeführt wird, der die *Salus Populi Romani* nicht nur am Morgen nach seiner Papstwahl aufsuchte, sondern auch vor und nach Auslandsreisen vor dem Bild zu beten pflegt.⁹

Während sich die Krippenreliquie schlecht für eine mediale Verbreitung eignete, bemühten sich der Orden darum, dass Bild der Jungfrau für sich zu nutzen. Gegen den Widerstand der Kanoniker von S. Maria Maggiore erhielt der dritte Ordensgeneral der Jesuiten, Francesco Borgia, 1569 die päpstliche Konzession, die

Ikone kopieren zu lassen. Dies führte zu ihrer globalen Verbreitung in Form von Ölgemälden und Druckgraphiken. Die erste Kopie wurde in der römischen Jesuitenkirche S. Andrea al Quirinale aufgestellt, um den Novizen das tägliche Gebet vor der Madonna zu ermöglichen.¹⁰ In den folgenden Jahren wurden auch andere jesuitische Häuser mit dem Marienbild ausgestattet: Kopien gingen an das Collegio Romano, nach Galloro, Lonigo, Neapel, Palermo, Messina, Caltagirone, Padua sowie verschiedene jesuitische Einrichtungen im heutigen Spanien, Portugal, Frankreich, Tschechien, in der Slowakei, Polen und Deutschland. Eine der frühesten Kopien war zudem für die Mission in Brasilien bestimmt und ab 1578 lässt sich das Bild auch in Indien bei den Jesuiten in Goa, Cochin und Baçaim (Vasai-Virar) nachweisen.¹¹ Für Goa ist überliefert, dass die Ikone, wie in Rom, am 15. August bei der Prozession zur Himmelfahrt Mariens eingesetzt wurde. Anders als in der ewigen Stadt war die Ikone jedoch nicht das Ziel des Umzuges, sondern wurde unter großem Andrang selbst durch die Stadt getragen.¹² Möglicherweise handelt es sich dabei um das Gemälde, das heute im Museum des Pilar Seminars unweit von Panjim (Goa) aufbewahrt wird (Abb. 2).

Dank der Vervielfältigung wurde das Lukasbild zu einem zentralen Symbol der Jesuiten, die gerade während der Zeit ihrer Unterweisung und spirituellen Formung im Noviziat eine Verbindung zu dieser Muttergottes aufbauen konnten. Ein Vorbild hierfür war der jesuitische Novize und 1726 heiliggesprochene Stanislaus Kostka (1550–1568), der bei einem seiner täglichen Besuche des Bildes auf die Frage, wie sehr er die Madonna liebe, geäußert haben soll: «Was kann ich mehr sagen als dies? Sie ist meine Mutter.»¹³ Neben der intensiven Verehrung, die der Novize für die



2 Kopie der Marienikone von S. Maria Maggiore, wahrscheinlich spätes 16. Jh., Öl auf Leinwand, Pilar Seminary Museum, Pilar, Goa

Maria in S. Maria Maggiore hegte, wurde auch sein vom ihm selbst vorausgesagtes Sterbedatum am 15. August 1568, der Tag der Himmelfahrt Mariens, als Zeichen für Kostkas spirituelle Verbindung mit ihr verstanden.¹⁴ Für die enge persönliche Bindung der Ordensbrüder mit dem Bild sprechen auch die Briefe der indischen Missionare. Antonius Porcari und Francesco Pasio baten in dem für private Belange reservierten letzten Passus ihrer Berichte ihre Vorgesetzten um druckgraphische Kopien, die sie für ihre private Andacht nutzen wollten.¹⁵ Das Lukasbild war also nicht nur in der Phase des Noviziats für die Jesuiten von Bedeutung, auch fernab von den europäischen Kollegien scheint das Bild den Brüdern als Erinnerung an die Heimat und als sinnlich-erfahrbar Verkörperung jesuitischer Ideale gedient zu haben. Es ist anzunehmen, dass die Missionare in der Muttergottes ein Zeichen ihrer christlich-jesuitischen Identität sahen, die in Indien nach zeitgenössischer Meinung nicht zuletzt durch das tropische Klima besonders gefährdet war.¹⁶

Die Verbreitung des Lukasbildes erfolgte aber nicht nur ordensintern. Die Jesuiten nutzten die Kopien auch, um die wichtigsten katholischen Herrscherhäuser in ihr Bildnetzwerk einzubinden. Als Ölgemälde gefertigte Kopien gingen an Philipp II. und Maria von Spanien, an die königliche Familie von Portugal, an Ferdinand I. und Elisabeth von Österreich, an Caterina de' Medici (Königin von Frankreich) sowie an einige nordeuropäische Herrscherhäuser.¹⁷ Mit derselben Intention gelangte die Ikone auch an den Hof des Mogulkaisers Akbar.

Heilsevidenz

Gleich zwei Kopien des Madonnenbildes, ein aus Rom gesandtes Exemplar und eine vom jesuitischen Bruder Manuel Godinho in Goa gefertigte Kopie wurden mit der ersten Gesandtschaft der Jesuiten 1580 an den nordindischen Mogulhof gebracht. In der Palaststadt Fatehpur Sikri begegnete Kaiser Akbar den Gemälden mit großer Ehrerbietung. Der sunnitische Herrscher sei mehrfach zur Unterkunft der Brüder gekommen, um vor den Bildern zu beten. Darauf habe er sie seinen Vertrauten und Hofmalern gezeigt, bei denen sie ebenfalls großes Erstaunen ausgelöst und den europäischen Malern wegen ihrer Kunstfertigkeit höchstes Lob eingebracht hätten.¹⁸ Bemerkenswert ist, dass Pater Rudolfo Acquaviva behauptet, einer der höchsten Würdenträger des Hofes sei vom Anblick von Godinhos Bild erstaunt («pasmado») gewesen und habe die Maria als die «wahre Königin des Himmels auf ihrem Thron» bezeichnet. Dies entspricht dem Titel der «*Regina coeli*», mit dem die römische Ikone bereits in der ältesten schriftlichen Quelle belegt wird.¹⁹ Da von einer vorherigen Unterrichtung der Hofleute nicht die Rede ist, erweckt der Text den Eindruck, als habe sich dem indischen Betrachter durch bloße Anschauung die tiefere theologische Bedeutung des Bildes offenbart. Anschließend wurde Akbar das aus Rom importierte Bild geschenkt, während die Kopie von Bruder Godinho im Besitz der Jesuiten blieb.²⁰

Die Jesuiten bemühten sich intensiv darum, den Mogulen die Bedeutung der christlichen Kultbilder nahezubringen. Ein Zeugnis dafür ist eine Vita Christi, die Hieronymus Xavier, der Leiter der dritten Mission am Hof, um 1600 im Auftrag Akbars verfasste und unter dem Titel *Mirāt al-quds* («Spiegel der Heiligkeit») ins Persische übertragen lies.²¹ Zu Beginn wird hier die Geschichte des Königs Abgar von Edessa berichtet, der durch den Anblick eines wundersam entstandenen Christusbildes, des Mandylions, von der Lepra geheilt worden sei und durch dessen Besitz er alle seine militärischen Kampagnen mit Erfolg habe krönen können. Neben der

Betonung der Macht des Bildes, war wohl die Homophonie der Namen des zum Christentum konvertierten Agbar und des Mogulkaisers Akbar ein Grund dafür, dass Xavier die apokryphe Überlieferung an den Beginn seiner Jesus Vita stellte.²²

Die Maria der römischen Ikone erscheint insgesamt zweimal in den Abschriften des *Mirāt al-quds*.²³ Einmal in der leider nur sehr schlecht erhaltenen Version Akbars, die heute in Lahore aufbewahrt wird.²⁴ Wahrscheinlich ist hier die Übergabe der Ikone an den Kaiser im Jahr 1580 ins Bild gesetzt, die mit einer Messfeier verbunden war, bei der das Gemälde zentral hinter der Altarmensa aufgestellt wurde. Die zweite Darstellung findet sich in der Abschrift, die für Prinz Selim, den späteren Kaiser Jahangir gefertigt wurde (Abb. 3). In ihr ist die Maria der Ikone, erkennbar an ihrer typischen Handhaltung und dem von ihr gehaltenen Tuch (*mappula*), in ein ganzfiguriges Bildnis und in eine narrative Darstellung übertragen worden. Gezeigt ist die Geschichte Simeons, der an der Möglichkeit einer jungfräulichen Geburt zweifelnd durch einen Engel erfuhr, dass er «die Jungfrau und Christus mit seinen eigenen Augen schauen werde» («دی دید ی‌هاوخ اب ار حیسم و مزیشود دوخ مشچا»)²⁵ Die Illustration zeigt den Moment, als der Prophet Mutter und Kind vor dem Tempel erblickt, in ihnen Jungfrau und Messias erkennt und ehrfurchtsvoll niederkniet.²⁶ Sinnfällig ist dabei nicht nur, dass die Episode aus dem Lukasevangelium mit einem Zitat aus einem Lukasbild verknüpft wird und sich das Evangelium und die Ikone so scheinbar gegenseitig authentifizieren. Dadurch, dass die Gestalt, an welcher der zunächst von Zweifeln geplagte Simeon die Jungfrau erkennt, auch von den Bildbetrachtern durch die ihnen vertraute Ikone identifiziert werden kann, wird das Marienbild aus S. Maria Maggiore als visuelles Zeugnis vorgestellt, in dem das Mysterium der Inkarnation evident wird.²⁷ Das in der Buchmalerei dargestellte Ereignis fand während Marias Tempelgang vierzig Tage nach der Geburt Jesu zur Darbringung des Reinigungsopfers statt und wird im Kirchenjahr mit dem Fest der *Purificatio Mariae* (Mariae Lichtmess) erinnert.²⁸ Dass das Lukasbild in eben diesem Kontext als Vorlage für die Darstellung der Maria diente, ist sicher kein Zufall. Denn die Ikone nahm auch bei der traditionellen Prozession zur *Purificatio* in Rom eine zentrale Rolle ein. An diesem Tag wurden die 18 Hauptmarienbilder der römischen Diakonien nach S. Maria Maggiore gebracht, um mit ihnen vor der dortigen Muttergottes eine Messe zu feiern.²⁹ Darüber hinaus verkörpert das Beispiel Simeons in besonderer Weise die Relevanz des Sehens als Form religiöser Erfahrung. Dies wird nicht nur in der dem Propheten zuteilwerdenden Offenbarung betont, er werde mit seinen leiblichen Augen die Jungfrau schauen. Auch der von Simeon im Lukasevangelium angestimmte Lobgesang: «Denn meine Augen haben das Heil gesehen, das du vor allen Völkern bereitet hast, ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel»,³⁰ betont die optische Wahrnehmung als einen Weg theologischer Erkenntnis, der vor allem den Heiden Erleuchtung bringe. In dieselbe Richtung verweist auch das Responsorium *Videte miraculum!* («Sehet das Wunder!»), das in der römischen Liturgie traditionell zu Mariae Lichtmess gesungen wurde.³¹ Wie Jürgen Bärsch am Beispiel der *Goldenen Madonna* in Essen zeigt, konnte die deiktische Aussage des Gesangs dabei mit der rituellen Enthüllung eines Marienbildes verbunden werden.³²

Ähnlich wie im Bericht von der ersten Präsentation der Ikone in Fatehpur Sikri, bei der ein Hofbeamter ohne weitere Hinweise erkannt habe, dass es sich um das Bild der *Regina coeli* handle, wird der Lukasmadonna auch im Kontext der mogulischen Jesus Vita die Fähigkeit zugeschrieben, eine Glaubenswahrheit unmittelbar einsichtig werden zu lassen.³³



3 Simeon erkennt Maria und Jesus vor dem Tempel, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, 2005.145.8

Ästhetische Liminalität

Wie war es aber mit der Gnadenwirksamkeit und Heilspräsenz, die dem Lukasbild und seinen zahlreichen Kopien in Europa zugesprochen wurden?³⁴ Der von dem jesuitischen Historiker Fernão Guerreiro publizierte, ausführliche Bericht einer Weihnachtsfeier des Jahres 1602, bei der die Brüder eine weitere Kopie der Ikone in ihrer Kirche in Agra ausstellten, ist in dieser Hinsicht aufschlussreich.³⁵ Nachdem zunächst einige arme Frauen erbeten hätten, das Bild zu sehen und von dessen Anblick ganz bezaubert gewesen seien, hätten sie, wie die Samariterinnen, davon in der ganzen Stadt kundgetan. In den nächsten Tagen sollen jeweils 10.000 Besucher gekommen sein, so dass die Padres ohne Pause Messen gelesen hätten. Das Bild sei am von Kerzen beleuchteten Hauptaltar gezeigt worden und von zwei Textilien bedeckt gewesen. Die erste, ein undurchsichtiger Vorhang, sei immer erst aufgezogen worden, wenn die Messe begonnen habe. Darunter sei ein zweites transparentes Tuch gewesen, sodass die Besuchenden das Bild lediglich durch diesen Schleier hätten betrachten können. Vor dem Altar stehend hätten zwei einheimische Knaben das Volk in ihrer Sprache über das Mysterium der jungfräulichen Geburt unterrichtet. Nach dem einfachen Volk seien auch Beamte des Hofes gekommen, auf die das Bild ebenfalls ganz erstaunlich gewirkt haben soll. Von einem muslimischen Hauptmann wird berichtet, dass er beim Anblick der Ikone in Tränen ausgebrochen sei und sich voller Lob über Maria und Jesus geäußert habe. Schließlich habe Kaiser Akbar selbst verlangt, das Bild zu sehen. Am Hof habe das Bild ebenfalls erstaunliche Reaktionen ausgelöst. Unter den Frauen und Töchtern Akbars, denen es präsentiert wurde, habe eine, die den Jesuiten zuvor immer feindlich begegnet sei, plötzlich eine sehr viel positivere Haltung gezeigt. Insgesamt habe Akbar das Gemälde dreimal in seinen Palast bringen lassen und jedes Mal hätten die Jesuiten und mit ihnen das Volk gefürchtet, dass der Kaiser auch dieses für sich beanspruche. Beim dritten Besuch habe Akbar das Gemälde für eine längere Zeit behalten, um es kopieren zu lassen. Allerdings hätten seine Maler zugeben müssen, dass sie dies auch nach Tagen intensiver Arbeit nicht fertig gebracht hätten. Als die Jesuiten das Bild endlich zurückerhielten, hätten sie nicht mehr gewagt, es erneut auszustellen.

Mehr noch als bei seiner Präsentation in Fatehpur Sikri und in der Darstellung innerhalb der persischen *Christus Vita* vermag es das Marienbild hier nicht nur Heilswahrheiten evident werden zu lassen, dass heißt, theologische Sinngehalte in sinnlich-intellektuell einleuchtender Weise auszustellen, die Begegnung mit ihm – sei es eingebunden in den ausgefeilten Präsentationsapparat der Messfeier oder in einen nicht spezifizierten Ausstellungskontext am Hof des Kaisers – wird für einige der Einheimischen zum Auslöser einer (zumindest temporären) Transformation der Person bzw. ihrer Einstellungen zum Christentum. Eine derartige Wandlung der Betrachtenden lässt sich theoretisch als Ergebnis einer liminalen Erfahrung beschreiben, bei der das Bild als Mittler affektiver und normativer Gehalte scheinbar selbst performativ wird.³⁶

Wie ist diese Eigenschaft des Marienbildes zu bewerten und welche Gründe gibt Guerreiro dafür an? Bezeichnenderweise führt er die Wirksamkeit des Bildes an keiner Stelle auf eine thaumaturgische Kraft, eine irgendwie geartete Heilspräsenz oder auch nur auf die ihm zugesprochene Authentizität zurück. Für die starken Gefühlsäußerungen der Betrachtenden gibt der Text keine Erklärung. Zwar lässt Guerreiro wohl bewusst offen, ob es sich bei diesen um einen Ausweis der Heiligkeit des Bildes handelt oder ob sie sich auf die bereits auch in theologischen Bildtraktaten

erörterte, von der Rhetorik abgeleitete Fähigkeit der Bilder zu Betrachteraffizierung (*movere*) herleiten lassen und damit ganz in der künstlerischen Qualität des Werkes gründen.³⁷ Dennoch erscheint die Ikone im Text zuvorderst als ein Medium ästhetischer Erfahrung. So interpretiert der Bericht ein Ereignis, das durchaus Anlass geboten hätte, den sakralen Status des Lukasbildes herauszustreichen, als ein vor allem künstlerisches Phänomen. Dass es die Hofkünstler Akbars nicht vermochten, eine adäquate Kopie zu erstellen, erscheint zunächst als ein für Kult- und Gnadenbilder gängiger Topos, nämlich dass der Künstler nicht oder nur in einem seelisch geläuterten Zustand im Stande sei, die heilige Person abzubilden beziehungsweise deren Bild zu kopieren.³⁸ Das Motiv dürfte auch am Mogulhof bekannt gewesen sein, denn laut des bereits besprochenen *Mirāt al-quds* war auch der von Abgar gesandte Künstler nicht fähig, Christus zu porträtieren.³⁹ Interessant ist im Fall der Marienikone jedoch, dass die Unfähigkeit eine Kopie zu erstellen, nicht auf die Heiligkeit des Originals bzw. der dargestellten Person sondern allein auf die Perfektion der Malerei («tanta perfeição de pintura») zurückgeführt wird.⁴⁰ Wie schon bei der Begutachtung in Fatehpur Sikri so wird auch hier die Qualität des Bildes als künstlerisches Erzeugnis in den Fokus gerückt.

Das grundlegende Bewusstsein der Jesuiten über die Abhängigkeit der Bildwirkung von medialen Faktoren wird zudem von der Beschreibung der aufwendigen Darbietung des Bildes in der Kirche in Agra impliziert, wobei gerade die Verwendung von Vorhang und Schleier als Mittel verstanden werden können, um das Kultbild als Erscheinung und Schwelle zum Transzendenten zu inszenieren.⁴¹ Am Hof des Kaisers scheint das Bild jedoch auch ohne einen solchen Apparat auf die Betrachtenden gewirkt zu haben. Zudem hebt Guerreiro an anderer Stelle des Textes gerade den ästhetischen Eigenwert eines Bildes als Grund für die Reaktionen des Publikums hervor. Ähnliche Gefühlsäußerungen wie vor der Lukasmadonna ereigneten sich nämlich auch vor einem Werk, das nicht im Range eines Kultbildes stand. Der Jesuit berichtet von einem nicht näher identifizierten europäischen Gemälde der *Heiligen Drei Könige*, das wenige Jahre später 13.000 Besucher anziehen vermochte. Bei diesem Bild sei es dessen ausgesprochene Qualität («obra mui perfeita e acabada») gewesen, die alle in Erstaunen und Bewunderung versetzt habe.⁴² In seiner Begeisterung habe Kaiser Jahangir sogar veranlasst, auch hier eine europäische Tradition aufgreifend, dass sein eigenes Bildnis in die Reihe der dem Christuskind huldigenden Figuren integriert wurde.

Begnadete Kunst

Auch wenn Indien als Land der Wunder galt, das von den Missionaren gerne mit der Urkirche (*ecclesia primitiva*) verglichen wurde, findet sich in den jesuitischen Korrespondenzen kein Bericht wundersamer Heilungen oder anderer übernatürlicher Phänomene, die dezidiert mit dem Marienbild aus S. Maria Maggiore in Zusammenhang gebracht werden.⁴³ Solch göttliche Gnadenerweise finden sich zahlreich, sie werden in aller Regel aber nicht auf Bilder, sondern auf die Gebete der Einheimischen oder die von Klerikern gespendeten Segnungen und Sakramente zurückgeführt.⁴⁴ Wahrscheinlich hat die in Indien bestehende Konkurrenz zu den mit Realpräsenz und Wundertätigkeit begabten hinduistischen Götterfiguren die nachtridentinische Vorsicht der Missionare noch erhöht, den eigenen Bildern in ihren Berichten ähnliche Eigenschaften zuzuschreiben. Das hochverehrte römische Marienbild war also nicht die «Wunderwaffe» der Mission, dennoch zeigt sich, dass

es für die Ausbildung und Absicherung der jesuitischen Identität von Bedeutung war. Als Gegenstand einer während des Noviziats eingeübten Verehrungspraxis war die Madonna von S. Maria Maggiore die zentrale Figur einer kollektiv-jesuitischen Imagination, deren bildlichen Darstellungen die einzelnen Missionare in ein globales Netzwerk einspannte, das mit dem römischen Original als moralisches, theologisches wie geographisches Zentrum eine klare Orientierung bot.⁴⁵ Statt übernatürliche Phänomene zu bewirken, wurden den Kopien des Marienbildes vor allem Eigenschaften zugesprochen, die auf ihre mediale und künstlerische Beschaffenheit zurückgeführt werden können: Die Visualisierung und Evidenzierung rein intellektuell nur schwer zu begreifender Glaubensinhalte und die Fähigkeit die Betrachtenden emotional zu berühren und innerlich zu wandeln. Das Bild lässt sich daher als ein dominantes Symbol in der liminalen Phase des Noviziats und selbst als Auslöser liminaler Erfahrungen beschreiben. Sich vor dem Bild ereignende Wandlungen wurden von den jesuitischen Autoren jedoch nicht einer ihm eignenden transzendenten Qualität zugeschrieben, sondern ohne Deutung belassen oder indirekt auf die Qualität seiner künstlerischen Gestaltung zurückgeführt.

Es bedürfte einer umfassenden Untersuchung, um zu eruieren, wie die Erfahrungen des missionarischen Bildeinsatzes auf die Bewertung von religiösen Bildern in Europa zurückwirkten. Dabei wäre zu bedenken, dass bereits die massenweise Reproduktion der Kultbilder hinsichtlich der unterschiedlichen Materialien und Qualitäten der Kopien die Frage der Medialität solcher Bildtransfers aufwarf.⁴⁶ Jedenfalls scheint eine mit dem römischen Original verbundene «Aura» bei der Präsentation am Mogulhof kaum von Bedeutung gewesen zu sein, denn die Jesuiten konfrontierten den Mogulkaiser schon bei der ersten Begegnung mit gleich zwei Kopien. Diese «Verdopplung» der Gottesmutter dürfte ein vergleichendes Sehen angeregt haben, das die Magie der Präsenz hinter die «Magie» künstlerischer Mimesis zurücktreten lässt. Bemerkenswert ist in jedem Fall, dass die in den Berichten feststellbare Konzentration auf die ästhetische Potenz der in Indien eingesetzten Bilder in einer Linie liegt mit späteren von jesuitischen Autoren verfassten Theorien des religiösen Bildeinsatzes. So wird in den Traktaten von Giovanni Domenico Ottonelli und Pietro Sforza Pallavicino gerade eine auf der künstlerischen Qualität der Bilder basierende ästhetische Vermittlung von Glaubensinhalten hervorgehoben, die unabhängig vom konkreten Wahrheitsgehalt eines Werkes aus dessen Fähigkeit erwächst, Wirklichkeitsnähe (Wahrscheinlichkeit) und affektives Potential zu verbinden.⁴⁷ Es scheint daher naheliegend, die jesuitischen Berichte über die indischen Lukasbilder in das kunsthistorische Narrativ einer in der Frühen Neuzeit stattfindenden Ablösung des «Kultbildes» durch das «Kunstbild» einzugliedern. Allerdings wurde in jüngerer Zeit vermehrt auf die kaum zu trennende Verbindung religiöser und ästhetisch-sinnlicher Erfahrung hingewiesen, deren Relation nicht erst in der Frühen Neuzeit unterschiedlich erlebt und theoretisch diskutiert wurde.⁴⁸ Historisch einen Gegensatz zwischen beiden Modi der Erfahrung zu konstatieren, wäre mithin zu kurz gegriffen. Mochte es in den Augen der Missionare gerade die ästhetische Qualität der europäischen Kunst sein, welche den christlichen Bildern eine besondere Wirkmacht verlieh, so war das Zeitalter der christlichen Kultbilder weder in Europa noch in Indien damit beendet. Die Heiligkeit und transzendente Qualität der Bilder manifestierte sich in den Missionen allerdings weniger durch die mediale Verbreitung europäischer Kult- und Gnadenbilder als vielmehr in lokalen Neuschöpfungen, wie zahlreiche indische Mariengnadenbilder belegen.⁴⁹

Anmerkungen

- 1 Zur zeitgenössischen Vorstellung der Allgemeinverständlichkeit der Bilder siehe Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* [1582], in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 221. Auch der indische Missionar Hieronymus Xavier geht in seinem 1609 für den Mogulhof geschriebenen Traktat *yine-ye Haqq-Num* («Spiegel der Wahrheit») von einer Allgemeinverständlichkeit der Bilder aus. Vgl. Gauvin A. Bailey, «The Truth showing Mirror. Jesuit Catechism and the Arts in Mughal India», in: *The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts*, hg. v. John W. O'Malley u. a., Toronto 1999, S. 380–401, hier S. 388.
- 2 Zur Ausrichtung des missionarischen Bildeinsatzes an den Leitlinien der Rhetorik vgl. Gauvin A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542 – 1773*, Toronto 1999, S. 8–9. Zur Suche nach einer universalen Bildsprache vgl. Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin 2013, S. 76–91.
- 3 Vgl. Gerhard Wolf, «Le Madonne dei Monti. Perspektiven der Forschung zum Kultbild im Zeitalter der Konfessionalisierung», in: *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, hg. v. David Ganz u. Georg Henkel, Münster 2004, S. 360–371, hier S. 368; ders., «Kultbilder im Zeitalter des Barock», in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, hg. v. Dieter Breuer, Bd. 1, Wiesbaden 1995, S. 399–413.
- 4 Dies behauptet Bailey, ohne dafür einen Nachweis zu bringen. Vgl. Bailey 1999 (wie Anm. 2), S. 9.
- 5 Der Jesuit Petrus Canisius argumentierte etwa, dass alle Bilder, die nach dem Archetyp eines Lukasbildes gestaltet seien, zu Recht ebenfalls als Lukasbilder bezeichnet würden. Vgl. Petrus Canisius S. J., *Commentariorvm, De Maria Deipara Virgine*, Lib. V, Cap. XXII, Ingolstadt 1583, S. 761, zitiert nach Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, S. 224. Zur Austauschbarkeit von Original und Kopie sowie zu wundertätigen Kopien vgl. Jane Garnett u. Gervase Rosser, *Spectacular Miracles. Transforming Images from the Renaissance to the Present*, London 2013, S. 191–219.
- 6 Maßgeblich zur Marienikone Gerhard Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, hier S. 155–160.
- 7 Zu Turners Symbolbegriff vgl. Victor Turner, «Symbolic Studies», in: *Annual Review of Anthropology*, 1975, Bd. 4, 144–161; ders. u. Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Oxford 1978, S. 135–137, 143, 246–247; Christian Streck, *Die liminale Theologie des Paulus*, Göttingen 1998, S. 50–55.
- 8 Vgl. Pasquale D'Elia, «La prima diffusione nel mondo dell'immagine di Maria (Salus Populi Romani)», in: *Fede e Arte*, 1954, Bd. 2, S. 301–311.
- 9 Vgl. ZENIT. Nachrichtenagentur, <https://de.zenit.org/articles/14-maerz-2013-der-erste-ausflug-von-papst-franziskus-war-marianisch/>, Zugriff am 14. Juni 2017.
- 10 Vgl. D'Elia 1954 (wie Anm. 8), S. 302. Die Bedeutung des Bildes für das jesuitische Noviziat betont auch Kirstin Norren, «The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and Its Afterlife», in: *Renaissance Studies*, 2005, Bd. 19, Heft 5, S. 660–672, hier S. 666.
- 11 Vgl. Josef Wicki S. J. (Hg.), *Documenta Indica*, 18 Bde., Rom 1948–1988, hier Bd. 12, 1972, S. 461; Bd. 15, 1981, S. 547.
- 12 Vgl. ebd., Bd. 11, 1970, S. 660. Zur römischen Prozession vgl. Wolf 1990 (wie Anm. 6), S. 37–59.
- 13 Daniello Bartoli S. J., *Della vita e miracoli del B. S. Stanislao Kostka*, Rom 1670, S. 104. (Übers. d. Autors)
- 14 Vgl. ebd. S. 115–123.
- 15 Vgl. Wicki (wie Anm. 11), Bd. 12, 1972, S. 498; Bd. 11, 1970, S. 372.
- 16 Vgl. Tobias Winnerling, *Vernunft und Imperium. Die Societas Jesu in Indien und Japan, 1542–1574*, Göttingen 2014, S. 62; Ines G. Županov, *Missionary Tropics. The Catholic Frontier in India (16th–17th Centuries)*, Ann Arbor 2005, S. 8. Zur Disziplinierung durch Bilder und zur Schaffung «kollektiver Bilder» als moralisch-ethische Handlungsanweisung vgl. Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg 2004, S. 131, 204.
- 17 Vgl. D'Elia 1954 (wie Anm. 8), S. 303; Norren 2005 (wie Anm. 10), S. 664, 667. Zu weiteren Bildtransfers nach China, Persien, Afrika und Südamerika vgl. Bailey 1999 (wie Anm. 2), S. 70, 91–92, 96–98, 157.
- 18 Zu den Reaktionen in Fatehpur Sikri vgl. Wicki (wie Anm. 11), Bd. 12, 1972, S. 12, 16, 40.
- 19 Ebd., S. 40: «[D]isse que aquella N. Senhora era a verdadeira rainha dos ceos, que estava asentada no seu throno.» Der Titel «Regina coeli» soll auf ein Wunder aus der Zeit Gregor des Großen zurückgehen, das in einem Text des 13. Jahrhunderts erwähnt wird. Vgl. Wolf 1990 (wie Anm. 6), S. 94.
- 20 Vgl. Wicki (wie Anm. 11), Bd. 12, 1972, S. 40.
- 21 Pedro Moura Carvalho, *Mirāt al-quds (Mirror of Holiness). A Life of Christ for Emper-*

or Akbar, Leiden 2012; Gauvin A. Bailey, «The Lahore Mirat Al-Quds and the Impact of Jesuit Theatre on Mughal Painting», in: *South Asian Studies*, 1997, Bd. 13, S. 31–44. Zum 1609 ebenfalls von Xavier geschriebenen Traktat *yine-ye Haqq-Num* («Spiegel der Wahrheit»), der den heiligen Bilder ein ganzes Kapitel widmet vgl. Bailey 1999 (wie Anm. 1).

22 Zur Abgar-Episode vgl. Carvalho 2012 (wie Anm. 21), S. 29–34, 124–125, hier S. 33.

23 Carvalho identifiziert eine dritte, um 1605 datierte Illustration aus der Suzanne and Gerald Labiner Collection, die auf die Marienikone zurückgehe und die ebenfalls die Begegnung der Jungfrau mit dem Propheten Simeon zeigt. Allerdings ist die römische Vorlage hier nur schwer erkennbar. Vgl. ebd., S. 92.

24 Lahore Museum, Lahore, M-645/MSS-46. Vgl. Bailey 1997 (wie Anm. 21), S. 36–37.

25 Simeons Zweifel an einer jungfräulichen Geburt wird im persischen Text viel Raum gegeben. Zudem wird die Stelle des Lukasevangelium leicht verändert, da es in der persischen Version heißt, Simeon werde die Jungfrau und Christus mit seinen eigenen Augen sehen, während in der Bibel nur Christus erwähnt wird. Vgl. Lk 2, 26; Carvalho 2012 (wie Anm. 21), S. 157, 264.

26 Ebd., S. 92. Das Zitat der Marienikone erkennt bereits Friederike Weis, «Christian Iconography Disguised. Images of Nativity and Motherhood in Mer'at al-Qods and Akbarnāme Manuscripts of 1595–1605», in: *South Asian Studies*, 2008, Bd. 24, S. 109–118.

27 Zu den Modi bildlicher Evidenzerzeugung siehe Klaus Krüger, *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015.

28 Vgl. den Artikel von Jürgen Bärsch in diesem Band; ders., «Kunstwerke im Dienst der Liturgie. Gebrauch und Funktion liturgischer Sachkultur im mittelalterlichen Gottesdienst des Frauenstifts Essen nach dem Zeugnis des Liber Ordinarius», in: ... *wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift*, hg. v. Birgitta Falk, Essen 2007, S. 13–38, hier S. 33–37.

29 Vgl. Wolf 1990 (wie Anm. 6), S. 49, 327.

30 Lk 2,30–33; Carvalho 2012 (wie Anm. 21), S. 157, 264.

31 Vgl. Cornelius Schulting S. J., *Bibliothecae ecclesiasticae seu Commentariorum sacrorum de expositione et illustratione Missalis et Breuiarii [...]*, Köln 1599, S. 81–82. Bis zum Nachtridentinum war der Gesang auch Teil des römischen Breviers. Vgl. Bärsch 2010 (wie Anm. 28), S. 35, Anm. 96.

32 Siehe den Beitrag von Jürgen Bärsch in diesem Band.

33 Auf die Interpretation und Instrumentalisierung christlicher Bildvorlagen am Mogulhof

kann hier nicht eingegangen werden. Zu den künstlerischen Adaptionen der Marienikone siehe Friederike Weis, «Die Salus Populi Romani in Miniaturen der Moghulzeit», in: *Vanam I. Festschrift für Adalbert J. Gail*, hg. v. Klaus Bruhn u. Gerd J. R. Mevissen, Berlin 2006, S. 235–242.

34 In der zweiten Fassung seines *Altas Marianus* von 1672 führt Wilhelm Gumpfenberg 1200 wundertätige Marienbilder – darunter zahlreiche Lukasbilder – aus verschiedenen Regionen der Welt an. Das Werk erschien ein Jahr später auch in deutscher Sprache. Wilhelm Gumpfenberg S. J., *Marianischer Atlas, Von Anfang und Ursprung Zwölfhundert Wunderthätiger Maria-Bilder*, 4 Bde., übers. v. Maximilian Wartenberg, München 1673. Die 1570 an das Ingolstädter Jesuitenkolleg gesendete Kopie der Ikone von S. Maria Maggiore wurde 1604 wundertätig und zu einem wichtigen Wallfahrtsbild. Vgl. Hecht 2012 (wie Anm. 5), S. 233–234. Gumpfenberg erfuhr seine Berufung zum Orden der Jesuiten selbst durch die Maria dieses Bildes. Vgl. Wolf 1995 (wie Anm. 3), S. 401.

35 Fernão Guerreiro S. J., *Relação anual das coisas que fizeram os Padres da Companhia de Jesus nas suas Missões do Japão, China, Cataio [...] Nos anos de 1600 a 1609 [...]*, hg. v. Artur Viegas, 3 Bde., Coimbra 1930–1942, Bd. 1, 1930, S. 299–303. Da das Gemälde hier als Madonna «del Pópulo» bezeichnet wird, hält sich in der Forschungsliteratur seit Maclagan der Irrtum, dass es sich um eine Kopie des in der römischen Augustinerkirche S. Maria del Popolo aufbewahrten Lukasbildes handelt. Vgl. Edward Maclagan, *The Jesuits and the Great Mogul*, London 1932, S. 228. Aus den Quellen geht jedoch hervor, dass die Jesuiten diese Bezeichnung für die Marienikone aus S. Maria Maggiore verwendeten. Vgl. D'Elia 1954 (wie Anm. 8), S. 304. Ein weiterer Beleg findet sich in den Berichten aus Mexiko. Vgl. Felix Zubillaga S. J. (Hg.): *Monumenta Mexicana*, Bd. 2, Rom 1959, S. 779.

36 Generell zur ästhetischen Performanz vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; sowie ihr Beitrag in diesem Heft. In besonderem Bezug auf Bildern dies., *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 147–159. Zu den (von den zeitgenössischen Jesuiten nicht reflektierten) kulturell-religiösen Rahmenbedingungen einer indisch-mogulischen Wahrnehmung von Darstellungen der Muttergottes vgl. Monica Juneja, «The Breast-Feeding Mother as Icon and Source of Affect in Visual Practice – a Transcultural Journey», in: *Emotions in Rituals and Performances: South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*, hg. v. Axel Michaels u. Christoph Wulf, London u. a. 2012, S. 407–443.

- 37** Zur Betonung des *commovere* oder *movere* als wichtigste Fähigkeit der Bilder vor allem bei Paleotti vgl. Baumgarten 2004 (wie Anm. 16), S. 97–99.
- 38** Vgl. etwa mit verschiedenen Beispielen Giovanni D. Ottonelli u. Pietro Berrettini, *Trattato della Pittura e Scultura. Uso et Abuso Loro* (1652), hg. v. Vittorio Casale, Treviso 1973, S. 185–186.
- 39** Vgl. Carvalho 2012 (wie Anm. 21), S. 124, 205–206, 323.
- 40** Guerreiro (wie Anm. 35), Bd. 1, 1930, S. 302: «Os Pintores [...] vieram a confessar que não podiam chegar a tanta perfeição de pintura, nem nesta arte se podiam igualar com os portugueses [...]»
- 41** Vgl. zur Bedeutung des Vorhangs im christlichen Ritus Johann K. Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982; zu theatralen Inszenierungsformen im Barock vgl. Ursula Brossette, *Die Inszenierungen des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, Weimar 2002, hier S. 245–253.
- 42** Guerreiro (wie Anm. 35), Bd. 3, 1942, S. 16, 21.
- 43** Vgl. hierzu auch Alberto Saviello, «Kultbilder als Agenten. Der Einsatz römischer Kultbilder in der jesuitischen Indienmission der Frühen Neuzeit», in: *Handeln mit Bildern / Images as Agents*, hg. v. Christiane Kruse u. Birgit Mersmann, (im Druck).
- 44** Vgl. Ines G. Županov, *Disputed Mission. Jesuit Experiments and Brahmanical Knowledge in Seventeenth-Century India*, Oxford 1999, S. 164–165.
- 45** Vgl. Wolf 1995 (wie Anm. 3), S. 406.
- 46** Christopher S. Wood, *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008, S. 215–227; Peter Schmidt, «Heilsvermittlung und Reproduktion. Die Mediengeschichte der «Gnadenbildkopie» im ausgehenden Mittelalter», in: *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung*, hg. v. Wolfgang Augustyn u. Ulrich Söding, Passau 2010, S. 373–403.
- 47** Vgl. Baumgarten 2004 (wie Anm. 16), S. 101; Maarten Delbeke, *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*, Farnham 2012, vor allem S. 22, 44–47.
- 48** Vgl. etwa Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, S. 12–19, 127–133. Zum spannungsvollen Verhältnis zwischen christlicher Bilderschau und religiöser Imagination vgl. auch Sixten Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1969, Bd. 73, S. 159–170.
- 49** Besonders hervorzuheben ist der Kult um «Our Lady of Good Health» in Velankanni, der im 16. Jh. einsetzte. Weitere wichtige regionale Marienkulte entwickelten sich in Chennai, Villiyannur, Konankuppam, Elakkuricci, Punti, Kotaikkanal, Maturai, Tuttukkuti, Vatakkankulam, Kallikulam. Vgl. Matthias Frenz, *Gottes-Mutter-Göttin. Marienverehrung im Spannungsfeld religiöser Traditionen in Südindien*, Heidelberg 2004, S. 69. Frenz hebt hier besonders die Bedeutung der Marienstätten für die Übergangsrituale (Taufe, Heirat, etc.) katholischer Familien hervor.