



Die Wandmalerei in der ehemaligen Kirche der Franziskaner-Observanten in Jamnitz und ihr schlesischer Hintergrund

Zuzana Křenková

Das Kloster der Franziskaner-Observanten in der mährischen Stadt Jamnitz (Bezirk Trebitsch) wurde 1455 unter dem Einfluss der Mission des italienischen Predigers Johannes Capistranus gegründet. Diese Gründung, die von drei Brüdern, den Pfandherren Albert, Heinrich und Stephan von Lichtenburg und Vöttau, initiiert wurde, ist in einer Urkunde des Bohuš von Zvole, Bischofs von Olmütz, vom September desselben Jahres beschrieben. In dieser Urkunde bestätigt der Bischof mit Zustimmung des Jamnitzer Pfarrers Johann von Račic die Überlassung eines Hügels mit einer alten St. Veits-Kapelle für den Zweck einer Klostergründung¹. Die Kapelle samt Grundstück wurde dem böhmischen Provinzvikar Gabriel von Verona anvertraut. Dieser garantierte auch, dass die Rechte der Kirche in Jamnitz nicht angetastet würden². Über den dem Hl. Veit geweihten Vorgängerbau sowie über die Bebauung des neuen Areals für den Franziskaner-Konvent erteilen die Quellen keine weiteren Auskünfte. Die Klostergebäude wurden wahrscheinlich nach dem endgültigen Weggang der Brüder aus Jamnitz an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert abgerissen, deswegen können wir uns zu ihrer Gestalt nur begrenzt äußern³. Die als einziges Gebäude erhaltene Kirche, die in mehreren unterscheidbaren Bauphasen errichtet wurde, wurde als einfache Saalkirche mit Flachdach, mit drei Kapellen an der Süd- und einer an der Westseite und mit einem asymmetrisch situierten polygonal abgeschlossenen gewölbten Presbyterium gebaut. Wie die in den letzten Jahren durchgeführten restauratorischen Untersuchungen gezeigt haben, war dieses in architektonischer Hinsicht einfache Gebäude im Innenraum reich dekoriert.

Der Innenraum wurde schon in der ersten Bauphase mit figürlichen Wandmalereien dekoriert. Nach Umbau und Erweiterung am Ende des 15. Jahrhunderts wurde im ganzen Innenraum auf dem Putz, der in allen Teilen der Kirche erhalten ist, eine neue Malschicht aufgetragen. Die farbliche Gestaltung akzentuierte die architektonischen Elemente des Innenraums: den Triumphbogen, südlich davon den Kapelleneingang, aber auch die Ansätze eines nicht ausgeführten Gewölbes auf der Südseite der Kirche. Die Flachdecke über dem Schiff wurde mit einem umlaufenden roten Streifen dekoriert, der als Aneinanderreihung von gemalten Maßwerken gestaltet wurde, mit Lilien im unteren Teil. Die figür-

Abb.1 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Gesamtansicht der Nordwand der Kirche, Zustand nach der Restaurierung, 2013. Fot. Z. Křenková



¹ Nationalarchiv Prag (im Folgenden NA Prag), Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 29. Siehe auch B. Sannig, *Chronica de origine et constitutione Provinciae Bohemiae Ordinis Fratrum Minorum S. Francisci Reformatorum*, (1678), NA Prag, Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 412, S. 62; V. Greiderer, *Germania Franciscana, Seu Chronicon Geographo-Historicum Ordinis S. P. Francisci In Germania*, Oeniponte 1777, S. 682. F. Gonzaga (*De origine se-raphicae religionis Franciscanae*, Romae 1587, S. 459) erwähnt keine Adelsbeteiligung an der Gründung.

² *Chronica Fratrum Minorum de Observantia Provinciae Bohemiae*, Bibliothek des Nationalmuseums Prag, Handschriftensammlung, Sign. VIII F, S. 171.

³ Der Konvent wurde nach einer längeren Abwesenheit der Brüder 1673 wiederbesiedelt, doch sie verließen den Ort schon 1676 wieder. 1678 wurde versucht, das Ordenshaus zu erneuern, aber eine Rückkehr der Franziskaner nach Jamnitz ließ sich nicht mehr verwirklichen. NA Prag, Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 2946.

Abb.2 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Gesamtansicht des Westteils der Nordwand, Zustand nach der Restaurierung, 2013. Fot. Z. Křenková

lichen Wandmalereien konzentrierten sich auf die Nordseite der Kirche [Abb. 1]. Die Osthälfte der Nordwand war mit rechteckigen, gerahmten Feldern in drei Reihen übereinander mit Szenen bedeckt. Von den einzelnen Szenen sind heute nur noch Reste von gelben Heiligenscheinen sichtbar, in einigen Fällen sogar nur noch deren mit einem Greifzirkel gravierte Linien. Auf Grund dieser Fragmente lässt sich die Anzahl der Figuren in den einzelnen Szenen bestimmen, jedoch nicht mehr deren Themen.

Der besterhaltene Teil der spätmittelalterlichen Wandmalereien ist eine großflächige Komposition an der Westhälfte der Nordwand [Abb. 2]. Die Wandfläche wurde hier mit einer Gruppe von Medaillons mit figürlichen Szenen und mit Figuren unter diesen Szenen gestaltet. Die runden Medaillons mit roter Rahmenlinie sind in sieben Reihen übereinander angeordnet, die Fläche zwischen ihnen ist mit einem Blattdekor in gelber Farbe ausgefüllt. Unter der untersten Reihe verläuft ein Streifen mit gemalten weißen Perlen, die sich in unregelmäßigen Abständen mit größeren roten Perlen abwechseln.

In der untersten Reihe (über den Perlen) sind vier Medaillons erhalten. Ganz links ist Mariä Verkündigung dargestellt, in den weiteren Medaillons folgen von links nach rechts die Szenen Mariä Heimsuchung [Abb. 4], Geburt Christi und Anbetung der Könige [Abb. 5]. In der zweiten Reihe kann man nur drei Medaillons sehen, vom vierten Medaillon ganz links über der Szene der Verkündigung ist nur der untere Teil der roten Rahmenlinie erhalten. Das Medaillon über der Szene Mariä Heimsuchung zeigt Christus am Ölberg [Abb. 6], und rechts befindet sich die Szene der Geißelung Christi [Abb. 7]. Das dritte, nur teilweise erhaltene Medaillon mit einer sitzenden Gestalt in einem roten, reich drapierten Gewand stellt die Dornenkrönung Christi dar. In der dritten Reihe sind nur zwei Medaillons erhalten. In beiden befinden sich jeweils zwei Heilige. Das linke Medaillon mit der Figur eines Heiligen in rotem und einem weiteren in grünem Gewand ist in senkrechter Linie über der Verkündigungs- und der Ölbergsszene angebracht. Im zweiten Medaillon sind ein Heiliger mit einem Buch in der Hand und der Hl. Laurentius in gelbem Gewand und mit einem Rost in der Hand dargestellt. Von der weiteren, vierten Reihe sind nur Abschnitte der roten Rahmenlinien und zwei Landschaftsszenen mit unklaren Figurenresten erkennbar. In der fünften Reihe über der fragmentarisch erhaltenen Dornenkrönung Christi ist ein Teil eines Medaillons erhalten, auf dem man eine Landschaftsszene mit dem Fragment einer Figur in einem rot-weißen Mantel und mit Bischofsstab sehen kann [Abb. 8]. Rechts davon gibt es ein weiteres Medaillonfragment, bei dem nur der Landschaftshintergrund einer Szene erkennbar ist. Die sechste Medaillonsreihe ist gar nicht erhalten, von der siebten sind nur die oberen Teile der roten Rahmenlinien einiger Szenen verblieben. An die Medaillons schließt sich ein gelber Floraldekor an, der die einheitlich komponierte Fläche ausfüllt. Unter dem Feld mit der Medaillonsgruppe befindet sich im Zentrum in einem Strahlenkranz eine Figur der gekrönten Mariä mit Kind auf dem rechten Arm. Links von

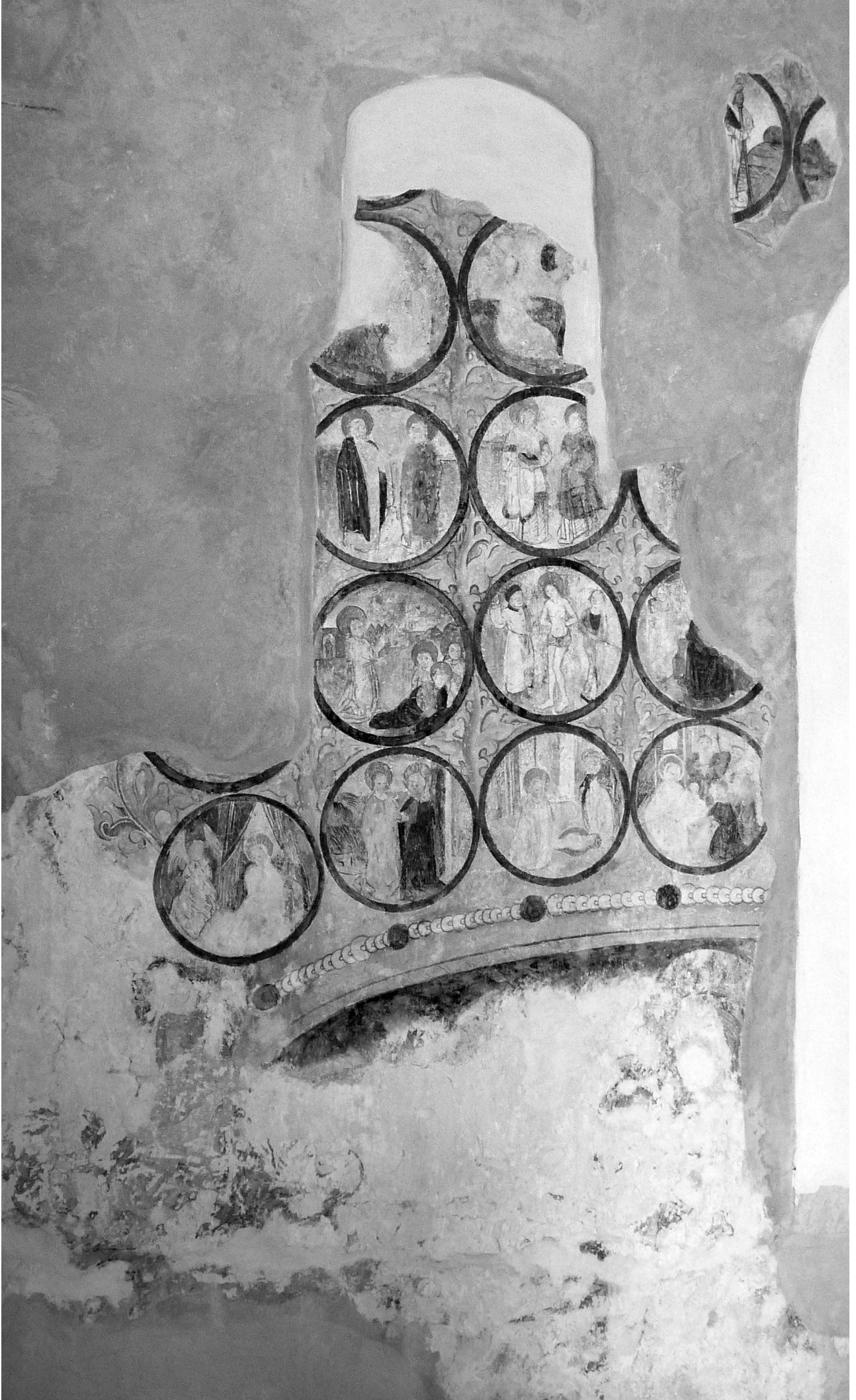




Abb.3 Jamnitz, St. Veits-Kirche, linke kronentragende Engelsfigur, Zustand vor der Restaurierung, 2012. Fot. Z. Křenková



Abb.4 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Medaillon mit der Szene der Heimsuchung Mariens, Zustand vor der Restaurierung, 2012. Fot. Z. Křenková



Abb.5 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Medaillon mit der Szene der Anbetung der Könige, Zustand vor der Restaurierung, 2012. Fot. Z. Křenková



Abb.6 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Medaillon mit der Ölbergszene, Zustand vor der Restaurierung, 2012. Fot. Z. Křenková



Abb.8 Jamnitz, St. Veits-Kirche, Fragmente der Medaillons in der fünften Reihe, Zustand vor der Restaurierung, 2012. Fot. Z. Křenková



— Abb. 7 Jämnitz, St. Veits-Kirche, Medaillon mit der Szene der Geißelung Christi, Zustand vor der Restaurierung, 2012.
Fot. Z. Křenková



⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, Inv. Nr. 75. Es handelt sich um eine Temperamalerei auf einer Tannenholztafel. Die Tafel wurde in vier Teile geteilt, die 2004 wieder zusammengefügt und konserviert wurden. Eine detaillierte Beschreibung des Gemäldes mit Literaturhinweisen gibt: **T. Dobrzeński** (*Malarsstwo tablicowe. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1972, S. 256).

⁵ **G. Wąs** gibt an, dass das Tafelgemälde in der Kapelle an der Hl. Bernhardin-Kirche zum ersten Mal in **D. Gomolckys** Buch *Die heutigen schlesischen Kirchen-Historie* (Oels 1747) erwähnt wurde. Die Malerei kommt aber schon im Inventar der Kirche von 1674 vor, wo sie als auf der linken Seite der Kapelle befindlich beschrieben ist. NA Prag, Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 3082. Das Bild ist in der Handschrift *Sylloge variorum monumentorum...* aus der Bibliothek des Breslauer Klosters zeichnerisch dargestellt (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Sign. B 1649).

⁶ Transliteration der lateinischen Inschriften nach: **K. Secomska**, *Obraz „Korona Marii“*, [in:] *Malarsstwo gotyckie w Polsce*, T. II/3, Red. **A. S. Labuda**, **K. Secomska**, Warszawa 2004, S. 295–296.

Maria ist eine Engelsfigur dargestellt [Abb. 3], die unter dem Streifen mit den Perlen das ganze Feld mit den Medaillons abstützt.

Die komplizierte Kompositionsstruktur und das ikonographische Programm der Wandmalerei der St. Veits-Kirche ist seit kurzem erklärbar dank der Dechiffrierung der Vorlage, die eine genaue Vorstellung vom dem fragmentarisch erhaltenen Werk gibt. Der Schöpfer der Wandmalerei aus Jamnitz benutzte die Tafelmalerei *Corona Beatissime Virginis Marie* als Vorlage [Abb. 9]⁴. Obwohl die ältesten Berichte über dieses Tafelgemälde erst neuzeitlichen Ursprungs sind, besteht kein Zweifel, dass das Bild von Anfang an ein Teil der Ausstattung der Kirche des Hl. Bernhardin von Siena beim Konvent der Franziskaner-Observanten in Breslau war⁵. Das zentrale Motiv des Bildes ist eine Krone, die aus 49 Medaillons mit Figurszenen in sieben Reihen übereinander besteht, jeweils mit sieben Medaillons in jeder Reihe. Unter der Krone, die zwei Engel tragen, ist Maria auf dem Halbmond mit dem Kind auf dem linken Arm dargestellt, das in der Hand einen Rosenkranz hält. Auf beiden Seiten knien oder sitzen vier Franziskaner mit Rosenkränzen und Spruchbändern mit Ausschnitten aus dem Vaterunser und dem Ave Maria in den Händen. Ein weiteres Spruchband mit der Inschrift „*Corona Beatissime Virginis Marie*“ verläuft im unteren Teil der Krone hinter dem Kopf Mariens. Im oberen Teil des Bildes über der Spitze der Krone wird die Malerei durch fünfzackige Sterne mit den Inschriften: „*Prima stella*“, „*secunda stella*“, [...] „*septima stella*“ abgeschlossen.

Auf der Krone sind die Medaillons als Juwelen zwischen Blattdekor verteilt. Jedes Medaillon ist mit einer Figuralkomposition ausgefüllt; die einzelnen Kompositionen sind mittels lateinischer Inschriften identifizierbar. Die Texte ermöglichen nicht nur die Bestimmung der Einzelszenen, sondern auch der Themen der Gesamtreihen. Diese weisen auf die Marienverehrung und die durch die Franziskaner in Verbreitung gebrachten Rosenkranz-Andachten hin. Die untere Medaillonsreihe stellt die sieben Freuden Mariens dar (*An[n]u[n]ciacio*, *Visitacio*, *Nativitas (Christi)*, *Magorum Adoracio*, *Presentacio*, *Invencio (Christi)*, *Assumpcio Mariae*)⁶, über ihr befinden sich die sieben Schmerzen Mariens bzw. Blutvergießen Christi (*Cirsumcisio*, *Sudor[is] sanguin[os]i effusio*, *Flagellacio*, *Coronacio*, *Vestium extincio*, *Crucifixio*, *Lateris apercio*). Die dritte Reihe stellt die sieben himmlischen Chöre dar (*Angelorum*, *Apostolorum*, *Martirum*, *Pontificorum*, *Virginum*, *Viduarum*, *Om[n]i[um] Sanctoru[m]*), die vierte und fünfte Reihe die sieben Todsünden (*Superbia*, *Invidia*, *Ira*, *Accidia*, *Luxuria*, *Gula*, *Auaricia*) und die sieben Tugenden (*Humilitas*, *Caritas proximi*, *Paciencia*, *Caritas Dei*, *Castitas*, *Temperancia*, *Paupertas*). Die Medaillons in der sechsten Reihe zeigen Szenen, die auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes hinweisen (*Timor dom(in)i*, *Pyetas*, *Sciencia*, *Fortitudo*, *Consilium*, *Intelectus*, *Sapiencia*). In der siebten Reihe unter dem oberen Rand der Krone sind dann Gruppen von Gläubigen abgebildet, die der Fürsorge Mariens anvertraut sind (*Attinencium*, *Clericorum*, *Secularium*, *Religiosorum*, *Necessitatorum*, *Peccatorum*, *Defunctorum*).



Abb.9 Corona Beatissime Virginis Marie, Nationalmuseum Warschau, Inv. Nr. 75. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Für die Szenenaufteilungen der Freuden und Schmerzen Mariens wurden traditionelle Schemata benutzt. Die himmlischen Chöre werden jeweils durch zwei Repräsentanten der Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Jungfrauen und Witwen vertreten, nur das erste Medaillon aus der Reihe zeigt drei Engel und das letzte Christus mit einer Heiligengruppe. Die einzelnen Szenen der Tugenden, Todsünden und Gaben des Heiligen Geistes wurden anhand von Geschichten aus der Heiligen Schrift und aus dem Leben der Heiligen illustriert. Einige dieser Allegorien stellen traditionelle Motive dar, während die Thematik der anderen einzigartig ist, z.B. die Darstellung der Faulheit, wo David dem im Zelt schlafenden Saul einen Kelch wegnimmt. Ein Teil der Medaillons in der siebten Reihe hat den Charakter von profanen Szenen (Eltern, Bedürftige, Sünder). Die letzte Szene mit den Verstorbenen zeigt Gestalten in den Flammen des Fegefeuers. Der Rest der Maria anvertrauten Personen ist in ähnlicher Weise wie die himmlischen Chöre in der dritten Reihe abgebildet: Sie stehen zu zweit vor einer Mauer, über die ein Teppich gelegt ist.

In ihrer Grundstruktur, der Aufteilung und Platzierung der einzelnen Szenen sowie in ihrem ikonographischen Inhalt weist die Tafelmalerei unzweifelhaft eine deutliche Ähnlichkeit zu den erhaltenen Fragmenten der Wandmalerei aus Jamnitz auf. Auch in Jamnitz ist die mit Juwelen-Medaillons bedeckte Krone Mariens abgebildet. Auch in Jamnitz sind die Medaillons durch Blattdekor verbunden, und die Krone wird von Engeln (von denen hier nur einer erhalten ist) über der Madonna mit Kind gehalten. Die Szenen in der ersten Reihe der Medaillons in Jamnitz stellen ebenso wie auf der Tafelmalerei aus Breslau die Freuden Mariens dar (Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Geburt Jesu Christi, Anbetung der Könige), die Medaillons in der zweiten Reihe dann die Schmerzen Mariens (Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung). Die fragmentarisch erhaltenen Figuren in der dritten Reihe könnten dann die Vertreter der himmlischen Chöre sein. Das linke Medaillon stellt zwei Apostel (Jakobus und Philipp?) und das rechte zwei Märtyrer (Laurentius und Stephan?) dar. In den zwei Medaillonsfragmenten in der fast nicht erhaltenen vierten Reihe wären Szenen mit den Todsünden (Neid?, Zorn?) zu erwarten. Das teilweise freigelegte Medaillon in der fünften Reihe der Tugenden stellt eine Figur mit Bischofsstab dar und entspricht so dem Medaillon mit dem Hl. Augustin, der die Liebe zu Gott symbolisiert (Caritas Dei). Die Rosenkranz-Symbolik ist auf der Wandmalerei in Jamnitz durch die weißen und roten Kugeln im unteren Teil der Krone präsent. Diese Kugeln stellen also eine Schnur mit den Rosenkranz-Perlen dar, obwohl die Zahl der Kugeln in den einzelnen Abschnitten nicht gleich ist.

Obwohl beide Gemälde in Struktur und Inhalt übereinstimmen, ist die Detailausführung der einzelnen Szenen und Figuren nicht ganz identisch. Die Madonna auf dem Gemälde in Jamnitz wird gekrönt und hält das Kind auf dem rechten Arm. Der Engel, der die Krone abstützt, ist frontal abgebildet, und sein Haar sowie die Kleider haben eine andere Beschaffenheit als auf dem Gemälde aus Breslau. Auch die Land-

schafts- und Innenraumszenen in den Medaillons sind unterschiedlich ausgeführt. Unterschiedlich komponiert sind vor allem die Medaillons in der ersten und zweiten Reihe, wo Szenen aus dem Leben Christi und Mariens dargestellt sind. Die oberen Medaillonsreihen mit den vor der Mauer stehenden Heiligen und der sitzenden Figur (St. Augustin) sind ihrer Vorlage aus Breslau deutlich ähnlicher. Nur die in Andeutungen erhaltenen zwei Medaillons in der vierten Reihe entsprechen der Vorlage eher nicht.

Die ikonographische Konzeption

Der Marienkrone aus Breslau wurde von Forschern besondere Aufmerksamkeit geschenkt⁷. Das ikonographische Programm wurde lange als einmalig betrachtet, weil es nicht gelang, eine überzeugende Parallele zu finden. Die Ikonographie dieses Gemäldes wurde vor allem hinsichtlich ihrer Verbindung zur franziskanischen Spiritualität und zu den von den Franziskanern propagierten Andachtsformen analysiert. Bald wurde erkannt, dass das komplizierte ikonographische Programm des Breslauer Bildes nicht nur auf die Jungfrau Maria als Himmelskönigin hinweist, sondern auch Verbindungen zur Rosenkranzandacht hat⁸. Ende des 15. Jahrhunderts waren im Franziskanerorden verschiedene Variationen der Rosenkranzandacht (ausgehend vom dominikanischen Rosenkranz) sehr verbreitet. Im Milieu des Observanten-Zweigs des Ordens waren die aus insgesamt 63, 70, 72 oder 73 *Ave Maria*- und *Vaterunser*-Gebeten zusammengesetzten Formen sehr bekannt, wobei die Zahl dem legendarisch überlieferten Alter Mariens entsprach⁹. Sehr verbreitet waren auch Variationen des Rosenkranzes zu Ehren Mariens, die laut Legende auch der Hl. Bernhardin von Siena betete¹⁰. Am häufigsten sind Rosenkränze aus 63 oder 72 *Ave Marias* anzutreffen, die jeweils durch *Vaterunser*-Gebete in 7 oder 8 Teile geteilt sind. Mit der Wiederholung jedes Teiles wurden die so genannten Geheimnisse verbunden, das heißt Meditationen über freudreiche, schmerzhaft und glorreiche Ereignisse aus dem Leben Christi und Mariens.

Die Analyse von Katarzyna Zalewska wies überzeugend nach, dass das vieldeutige ikonographische Konzept des Breslauer Gemäldes aus mehreren literarischen Quellen schöpft¹¹. Das Programm des Gemäldes ist nicht nur von den erwähnten Rosenkränzen, sondern auch von verbreiteten theologischen Traktaten inspiriert, die sich mit der Krone als Verherrlichung Mariens beschäftigen. Gerade aus diesen Traktaten geht die Akzentuierung der Krone Mariens, ergänzt um die Sternensymbolik, auf dem Gemälde hervor¹². Auf andere literarischen Quellen weist die Verwendung der biblischen und hagiographischen Erzählungen in den einzelnen Medaillons hin, sowie die Symbolik der Nummer Sieben, die im Gemälde immer wieder betont ist. Die Erklärung der thematischen Reihen fand die Forscherin im Gebet *Corona Beatae Virginis*, das auf die Komposition des Bildes einen grundlegenden Einfluss hatte. Über dieses Gebet, das der selige Bernardinermönch Ladislaus von Gielniów



⁷ K. Zalewska (*Alegoria chwały Marii. Związki malarstwa i modlitwy w obrazie z kościoła Bernardynów we Wrocławiu*, [in:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, Red. T. Miśchajowska, Wrocław 1989, S. 299–306; „*Corona beatissime Virginis Marie*“: Das mittelalterliche gemalte Marien-Traktat aus der Bernhardinerkirche in Breslau, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*“ Jg. 56 (1992); *Modlitwa i obraz, średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1994) widmete sich der Tafelmalerei in ihrer Dissertation, deren Ergebnisse sie in mehreren Artikeln und einer Monographie veröffentlichte. Andere Interpretationen und Ergebnisse bringt G. Wąs (*Obraz „Corona Beatissimae Virginis Mariae“ jako dokument duchowości franciszkanów śląskich w XV w.*, [in:] *Studia i materiały z dziejów Śląska*, Red. K. Matwijowski, I. Sroka, Katowice 1992; G. Wąs, *Das Bild „Corona Beatissimae Virginis Mariae“ als Dokument des geistigen Lebens der schlesischen Franziskaner im 15. Jahrhundert*, [in:] *Europa und die Welt in der Geschichte, Festschrift zum 60. Geburtstag von Dieter Berg*, Hg. R. Averkorn, W. Eberhard, R. Haas, B. Schmies, Bochum 2004). Siehe auch J. Kostowski, *Programy obrazowe oraz funkcje wyposażenia bernardyńskich świątyń na Śląsku w późnym średniowieczu. Próba odczytania i problem ich interpretacji*, [in:] *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, Red. *idem*, Wrocław 2005.

⁸ A. Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866, S. 128; S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg im Breisgau 1910, S. 35–39.

⁹ S. Beissel, *op. cit.*, S. 35–39.

¹⁰ *Ibidem*, S. 35–40.

¹¹ K. Zalewska, *Alegoria chwały...; eadem, Modlitwa i obraz...*

¹² Hier kann vor allem auf das Traktat *Corona Beatae Virginis* hingewiesen werden, das 1485–1505 veröffentlicht wurde – siehe K. Zalewska, *Alegoria chwały...*, S. 301.



Abb.10 Olmütz, Kirche der Unbefleckten Empfängnis Mariens, Rosenkranz-Wandmalerei im Südschiff der Kirche, 2010.
Fot. Z. Křenková

verfasste, informiert Wadding in seiner Chronik¹³. Es bestand aus 72 Ave Marias und acht Vaterunsern. Es ist also in acht Teile aufgeteilt, und mit jedem Teil war eine geistliche Betrachtung verbunden. Beim ersten Teil waren das die sieben freudreichen Geheimnisse, beim zweiten das Lob der sieben Blutvergießen Christi und beim dritten Teil dann die sieben triumphierenden himmlischen Chöre. Das Rezitieren des vierten Teiles sollte den Hass auf die sieben Todsünden wecken. Der fünfte Teil war mit einer Bitte um die Festigung der Tugenden und der sechste mit einer Bitte um die sieben Gaben des Heiligen Geistes verbunden. Der siebte und der achte Teil wurden zusammen für Personen gebetet, die der Fürsorge Mariens anvertraut waren. Die Themen der acht geistlichen Betrachtungen entsprechen der Medaillonsverteilung auf dem Gemälde. Auf diese Weise war es möglich, die Medaillons als Rosenkranzgeheimnisse identifizieren¹⁴.

Die zahlreichen von Zalewska gesammelten Quellen zeigen, dass das Breslauer Tafelgemälde eine komplizierte und im Grunde einzigartige theologische Komposition war. Eine künstlerische Darstellung der komplizierten Rosenkranzikonographie in monumentaler Form war allerdings nicht ganz einmalig. Es bietet sich ein Vergleich mit einer Wandmalerei im Schiff der ehemaligen Bernhardinerkirche der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Olmütz an [Abb. 10]¹⁵. Die Wandmalerei unter dem Gewölbe in der Westfront des Südschiffs ist in drei Zonen aufgeteilt. Im unteren Teil ist eine gekrönte Assumpta situiert, zu der von beiden Seiten zwei Engel mit weiteren Kronen hinzutreten. Eine weitere Krone halten zwei Engel in der oberen Zone des Gemäldes. Das Kind in den Armen Mariens halten ebenso wie die Angehörigen des weltlichen und geistlichen Standes Rosenkränze. An den unteren Teil des Gemäldes schließt eine Mittelzone an, in der in zwei Reihen Szenen mit den sieben Freuden bzw. Schmerzen Mariens dargestellt sind. Diese Szenen in rechteckigen Feldern sind von der unteren Zone, ähnlich wie in Jamnitz, mit 73 Rosenkranzperlen abgetrennt. Diese Wandmalerei, die inschriftlich auf das Jahr 1500 datiert ist, stellt eine weitere Variation der mit den Rosenkranzandachten verbundenen Thematik dar. Die Darstellung Mariens als Assumpta, die auch auf den Marienkronen-Malereien vorkommt, weist auch auf eine weitere Bedeutungsebene der Kunstwerke hin, und zwar auf die Präsentation der von den Franziskanern verbreiteten Verehrung der Immaculata conceptio¹⁶.

Im Zusammenhang mit der Wandmalerei aus Olmütz wies Antonín Kalous auf einen Text hin, der unter dem Titel *Declaratio brevis Corone immaculate Virginis* auf der letzten Seite einer Handschrift der wissenschaftlichen Bibliothek in Olmütz aufgezeichnet ist¹⁷. Im Text ist ein Gebet mit Meditationen beschrieben, die jeweils einem der Sterne der Krone Mariens zugeordnet sind. Auch dieser Text entspricht dem ikonographischen Programm der erwähnten Rosenkranzmalereien nicht vollständig. Er illustriert jedoch die Anwendung der verschiedenen Variationen des Rosenkranzgebets und unterstreicht zugleich die verschiedenen Elemente der marianischen Symbolik.



¹³ L. Wadding, *Annales Minorum seu Trium Ordinum a s. Francisco institutorum XV*, Quarracci 1933, S. 349–350; K. Zalewska, *Alegoria chwały...*, S. 302.

¹⁴ Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein anderes Gebet als Vorlage diente, weil die bisher bekannten Texte dieses Typus nur Meditationen über die Freuden und Schmerzen Mariens enthalten und nicht die ganze Programmbreite beschreiben. Siehe K. Zalewska, *Alegoria chwały...*, S. 303.

¹⁵ I. Hlobil, *K ikonografii, symbolice a významu růžencového obrazu v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci-Bělidlech*, „Sborník památkové péče v Severomoravském kraji“ 1971, T. 1, S. 9–16; P. Černý, *Růžencová Madonna*, [in:] *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 (III)*, ed. I. Hlobil, M. Perůtka, Olomouc 1999, S. 410–413; A. Kalous, *Declaratio brevis Corone immaculate virginis: A Source for Late Medieval Popular Piety*, „Umění“ T. LV (2007), S. 40–44.

¹⁶ G. Waś, *Obraz „Corona Beatissimae Virginis Mariae“...*, S. 26–36.

¹⁷ A. Kalous (*Declaratio brevis...*, S. 40–44) veröffentlichte die Edition des Textes (Wissenschaftliche Bibliothek Olomouc, Sign. II 48. 152). Die ursprüngliche Herkunft des Buches ist nicht bekannt, nach 1611 befand es sich in der Bibliothek der Prämonstratenser in Zábřehovice.



¹⁸ Zur Problematik des Bildes als didaktischem Hilfsmittel – siehe **H. Boockmann**, *Belehrung durch Bilder. Ein unbekannter Typus spätmittelalterlichen Tafelbilder*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ Jg. 57 (1994), H. 1. Ein ähnliches Beispiel eines Kunstwerkes, das nach einer literarischen Quelle komponiert ist, ist die zweiseitige Bamberger Tafel mit der Predigt des hl. Johannes Capistranus – siehe **R. Slenczka**, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*, Köln 1998, S. 139–173.

¹⁹ Anders wäre die formale Gleichheit der beiden Malereien nur schwer erklärbar, und das selbst, falls eine einzige literarische Quelle gefunden würde, die die Ikonographie des Gemäldes in seiner Komplexität umfassen könnte. Siehe **K. Zalewska**, *Alegoria chwały...*, S. 305.

²⁰ Über die Datierung des Tafelgemäldes aus Breslau ist sich die Fachliteratur auf Grund der Stilanalyse einig. Die Datierung wurde meistens auf die Weihe der Kirche bezogen, die 1502 erfolgte. Siehe **M. Morgenbesser**, *Geschichte der evangelischen Haupt- und Pfarrkirche zu St. Bernhardin in Breslau*, Breslau 1838, S. 5–6; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, T. 1/2 Breslau 1933, Hg. **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, S. 190; **K. Secomska**, *op. cit.*, S. 295–296.

²¹ Der Umbau und die Erweiterung wurden oft in Verbindung gebracht mit einem angeblich 1468 durch die ungarische Armee unter Matthias Corvinus gelegten Stadtbrand. Über die Zerstörung des Konvents und die anschließende Erneuerung im Jahr 1468 schreibt **J. Gartner** (*Klášter v Jemnici, Jemnice 1939*, S. 8). Diese Angabe wurde dann von mehreren gegenwärtigen Forschern übernommen. An dieser Behauptung zweifelte schon **G. Chaloupka** (*Jemnice do počátku 16. století*, „Vlastivědný věstník moravský“ T. 7 (1952), S. 99 und **M. Vařeka**, **M. Plaček** (*Středověké dějiny města*, [in:] *Dějiny Jemnice*, Red. **J. Tříška**, Jemnice 2010, S. 82–83).

²² **J. Truhlář**, *O životech a spisech známých i domácích bosáků Jana Vodňanského*, „Časopis českého muzea“ T. 58 (1884).

²³ **M. Vařeka**, **M. Plaček**, *op. cit.*, S. 95.

Die von den Franziskaner-Observanten propagierte Marienverehrung erforderte Mittel, die eine schnelle Verbreitung ermöglichten. Bildschemata bieten in dieser Hinsicht viele Möglichkeiten. Das vieldimensionale Programm der beschriebenen Gemälde konnte in der Kirche mehrere Funktionen erfüllen. Es war behilflich bei der Gebetsrezitation, es illustrierte die Teile des Gebets und erinnerte an die folgenden Teile der Meditation. Außerdem konnte das Bild der Ausbildung und der Katechese dienen. Die Gruppe der Medaillons, die die Krone Mariens bilden, ist eine Bildinterpretation der wichtigsten Teile der Katechese. Die didaktische Funktion ist besonders deutlich, wenn man die Darstellungsform der einzelnen Tugenden, Sünden und Geistesgaben berücksichtigt, wofür die biblischen Geschichten und die Szenen aus dem Leben der Heiligen benutzt wurden¹⁸. Die riesigen Ausmaße der Malereien ermöglichen trotz einer gewissen Konzentration auf Details das Erkennen aus größerem Abstand.

Auswertung

Wie schon ausgeführt, war das Breslauer Tafelgemälde wahrscheinlich ein direktes Vorbild der Wandmalerei in der St. Veits Kirche in Jamnitz. Dafür spricht auch, dass die Komposition des Breslauer Bildes keine andere (uns bekannte) Analogie hat. Seine komplizierte Struktur kombiniert außerdem mehrere literarische Quellen, wie von Zalewska beschrieben¹⁹. Die unbestreitbare Abhängigkeit des Gemäldes aus Jamnitz von der Breslauer Malerei führt zwingend zu einer Datierung des Werkes in die Zeit um 1500, als die Breslauer Marienkrone wahrscheinlich in einer der Stadtwerkstätten entstanden ist²⁰. Dieser Datierung entspricht auch die Situation des Wandmalerei-Zyklus, den man als Höhepunkt des spätgotischen Umbaus des Konvents in Jamnitz ansehen kann. Die Klosterkirche wurde im Zuge dieser Bauphase nach Süden erweitert, auch das Presbyterium und die Ostkapelle wurden neu gebaut. Die genaue Datierung dieser Bauperiode ist umstritten²¹. Mindestens in der Anfangsphase ist es möglich, diese Periode mit dem Patronat und der finanziellen Unterstützung eines der Pfandherren, Puta von Lichtenburg, zu verbinden. Puta, Sohn eines der ursprünglichen Klostergründer, stand in enger Verbindung zu dem Observanten-Konvent. Dieser Adelige stand in Kontakt mit dem anti-häretischen Prediger Jan Vodňanský, der im Kloster von Jamnitz verweilte und eine seiner Schriften an Puta adressierte²². Von Putas direkter Unterstützung des Franziskaner-Konvents wissen wir dank eines späteren Streites des damaligen Landbesitzers Wenzeslaus von Ludanic mit den Mönchen im Jahr 1510. Die Mönche verlangten nach Wenzeslaus, zwei Männer zur Aushilfe ins Kloster zu schicken, wie es auch in einer von Puta erlassenen Urkunde stand²³. Der Umbau der Klostergebäude, der vielleicht auch dadurch motiviert wurde, dass Puta diese als seinen letzten Ruheort ausgewählt hatte, könnte dann ins letzte Viertel des 15. Jh. fallen. Die Vollendung des Umbaus mit der Innenraumdekoration und der Weihe erfolgte jedoch wahrschein-

lich später nach Putas Tod in der zweiten Hälfte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts²⁴.

Offen bleibt auch die Frage, wie die Breslauer Vorlage in den Jamnitzer Konvent übertragen wurde. Beide Konvente gehörten dem böhmischen Franziskaner-Vikariat an, das das Gebiet Böhmen, Mähren, Schlesien und Oberlausitz umfasste. Die Vikariatskonvente standen in häufigem Kontakt, mindestens im Rahmen des regelmäßigen Kapitels, bei dem sich in einem der Konvente die Vertreter aller franziskanischen Standorte trafen. Die Kapitel trafen sich oft im Konvent in Breslau, das zu den wichtigsten Zentren des Vikariats gehörte, sowie auch im günstig gelegenen Jamnitz²⁵. Man kann vermuten, dass die Vorlage der Wandmalerei aus Jamnitz eine in Breslau hergestellte Zeichnung gewesen sein könnte, auf der die Komposition und Aufteilung des Gemäldes erfasst war; Details und allgemein bekannte Szenen wurden der Invention des Jamnitzer Malers überlassen. Das erklärt die Unterschiede in der Szenenkomposition, die vor allem in der ersten und zweiten Reihe mit den Szenen aus dem Leben Mariens und Christi vorkommen, und umgekehrt aber auch die Übereinstimmung der weniger traditionellen Details (Ausführung der dritten Reihe; Form des Dekors, das die Medaillons verknüpft) und vor allem der Gesamtkomposition, die in der spätmittelalterlichen Malerei so einzigartig ist.

Die schlecht erhaltene und größtenteils feingliedrige Malerei bietet nur wenig Raum für einen formalanalytischen Vergleich mit zeitgenössischen Wandmalereien. Der Künstler könnte jemand aus dem Kreis der Maler, die außerhalb des Ordens in der Region tätig waren, oder ein Franziskaner sein. Über die Mitglieder des Jamnitzer Klosters im Spätmittelalter wissen wir zwar nicht viel, aber die Berichte aus der Chronik des Olmützer Konvents bestätigen, dass unter den mährischen Mönchen einige Künstler waren. Um 1500 berichtet das Nekrologium über den Tod eines Laienbruders und zweier Ordensmaler²⁶.

Aus dem böhmischen Ordensgebiet sind einige Beispiele von Wandmalereien bekannt, die im Auftrag und unter finanzieller Beteiligung von weltlichen Auftraggebern oder Wohltätern der Klosterhäuser entstanden. Aber angesichts der strikt theologischen Bedeutung der Wandmalerei und ihrer Anknüpfung ans Ordensmilieu sind die Initiatoren unter den Ordensbrüdern oder den Personen aus ihrem nahen Umkreis zu suchen. Im Zusammenhang mit den Wandmalereien in Olmütz und später auch mit dem Breslauer Tafelgemälde versuchten die Forscher schon in der Vergangenheit die Verbreitung der neuen Formen der Marienverehrung unter den böhmischen Franziskanern mit der Persönlichkeit von Johann Filipec, Bischof von Oradea, zu verbinden²⁷. Dieser Bischof, der während seiner kirchlich-politischen Karriere lange in enger Verbindung zu den Franziskaner-Observanten stand, trat an Pfingsten 1492 in der Kapelle der St. Bernhardin-Klosterkirche in Breslau in diesen Orden ein²⁸. Vor diesem Schritt nahm er an der Stiftung und Weihe von einigen Ordenshäusern der Franziskaner-Observanten teil. Auf eigene Kosten baute er das Kloster in Ungarisch Hradisch, 1492 unterstützte er eine Renovie-



²⁴ Puta von Lichtenburg starb 1495 – siehe Z. Křenková, V. Říhová, *Náhrobní monument Půty z Lichtenburku v Jemnici a jeho reflexe v pramenech*, „Vlastivědný věstník moravský“ [im Druck].

²⁵ Das erste Kapitel in Jamnitz fand 1462 statt, weitere folgten 1475, 1496 und 1528 – siehe *Chronica Fratrum Minorum de Observantia Provinciae Bohemiae*, Bibliothek des Nationalmuseums Prag, Handschriftensammlung, Sign. VIII F, S. 119, 177, 303, 309.

²⁶ *Protocollum Archivi Conventus Olomucensis Ad S. Bernardinum* (1745), NA Prag, Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 446, S. 525, 526.

²⁷ A. Kalous, *Declaratio brevis...*, S. 40–44. Auf Filipec' Anwesenheit im Olmützer Kloster um 1500 in Bezug zu den Wandmalereien wies schon I. Hlobil (*Úvodní glosy k nástěnné malbě pozdní gotiky a rané renesance na Olomoucku*, [in:] *Od gotiky k renesanci...*, S. 407) hin.

²⁸ *Chronica Fratrum Minorum de Observantia Provinciae Bohemiae*, Bibliothek des Nationalmuseums Prag, Handschriftensammlung, Sign. VIII F, S. 171.



²⁹ Er nahm an der Gründung der Klöster in Skalitz in Oberungarn (1469) und Jauer in Schlesien (1485–1489) teil und weihte die Klosterkirchen in Bechin (1491), Groß-Glogau (1492) und Kamenz (1493) – siehe **R. Greigerer**, *Filipecz. Johann Bischof von Wardein – Diplomat der Könige Matthias und Wladislaw*, München 1982; **P. Hlaváček**, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*, Praha 2005, S. 92.

³⁰ NA Prag, Archiv der böhmischen Franziskanerprovinz, Inv. Nr. 660.

zung des Olmützer Konvents und einen Ausbau des Breslauer Klosters²⁹. Für die Bechiner Brüder schrieb – und vielleicht auch illuminierte – Filipec sogar ein Buch, das das Testament des Hl. Franziskus enthält³⁰. Für eine eindeutige Antwort auf die Frage, ob Filipec der Inspirator oder Verbreiter der neuen Formen der Marienverehrung ist, haben wir allerdings keinen Anhalt in den Quellen. Die Wandmalereien aus Jamnitz sind ein Beleg eines von der Forschung nur wenig ausgewerteten geistlichen Lebens der dortigen franziskanischen Kommunität, und sie sind auch ein Beweis dafür, dass bei den Reiseaktivitäten der Brüder auch die künstlerischen Themen zirkulierten. Der durch die Jamnitzer Wandmalerei bewiesene direkte Transfer des künstlerischen Vorbildes zwischen den Konventen ist im böhmischen Ordensgebiet einzigartig.

Übersetzung aus dem Tschechischen: Lucie Rychnová

mgr Zuzana Křenková

Historyk sztuki, asystentka w Instytucie Chemicznych Technologii Konserwacji Zabytków w Wyższej Szkole Chemiczno-Technologicznej w Pradze. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą architekturze i wystrojowi klasztorów bernardyńskich w prowincji czeskiej. Jej zainteresowania zawodowe koncentrują się na problematyce architektury późnogotyckiej, konstrukcji budowli historycznych i źródłach do badań nad sztuką.

Summary

ZUZANA KŘENKOVÁ/ Malowidło ścienne w dawnym kościele Franciszkanów obserwantów w Jemnicy i jego śląski kontekst

Nowo odkryte malowidło ścienne w dawnym kościele Franciszkanów obserwantów (Bernardynów) w Jemnicy (Jemnice, powiat Třebíč) przedstawia monumentalny obraz różańcowy – w szerokim znaczeniu tego słowa – związany pod względem ikonograficznym z formami dewocji propagowanymi przez ten zakon. Skomplikowaną kompozycję dzieła i jego program ikonograficzny można wyjaśnić na podstawie najprawdopodobniejszego wzorca, który daje dokładne wyobrażenie o fragmentarycznie zachowanym malowidle. Wzorem tym był obraz tablicowy *Corona Beatissime Virginis Marie* z klasztoru Franciszkanów obserwantów we Wrocławiu. Oba malowidła przedstawiają Marię Pannę, nad którą anioły unoszą monumentalną koronę. Jej powierzchnię wypełniają medaliony ze scenami z życia Chrystusa, świętych i o tematyce biblijnej. Ich treść odnosi się do pobożności różańcowej. Ujęcie obrazowe skomplikowanej ikonografii różańcowej w skali monumentalnej nie było czymś wyjątkowym w czeskich konwentach franciszkanów obserwantów. Przykładem jest malowidło ścienne w nawie dawnego kościoła Bernardynów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Ołomuńcu, które ukazuje jednak inny typ spośród zmiennych motywów związanych z pobożnością różańcową.

Wielka kompozycja malarska w Jemnicy powstała około 1500 r. w ścisłej zależności od obrazu z Wrocławia. Stanowiła ona zwieńczenie późnogotyckiej przebudowy kościoła klasztornego, która przebiegała pod patronatem pana zastawnego Jemnicy, Půty z Lichtenburka. Malowidło to jest pod każdym względem wyjątkowym zabytkiem malarstwa ściennego. Stanowi ono także rzadki przykład transferu artystycznego między konwentami w ramach tego samego wikariatu zakonnego.

Tłumaczenie z czeskiego: Romuald Kaczmarek

Summary

ZUZANA KŘENKOVÁ/ Wall painting in the former Franciscan Observants Church in Jemnice (Moravia) and its Silesian context

The recently discovered wall painting in the former Franciscan Observants (Bernardines) Church in Jemnice (district of Třebíč) presents monumental rosary picture – in the word's "rosary" wide meaning – related in an iconographic sense with devotional forms propagated by this order. The elaborate composition of the work and its iconographic programme may be explained by following the most probable pattern, which gives an exact image of the whole painting, preserved only partially. The pattern was panel painting, *Corona Beatissime Virginis Marie* from the Franciscan Observants cloister in Wrocław. Both paintings depict Virgin Mary with angels carrying a monumental crown over her head. The crown is covered by medallions with scenes from the life of Christ and saints, and biblical themes, with their part referring to rosary devotion. Depiction of complicated rosary iconography in such a monumental scale was not an exception in the Czech Franciscan Observant convents. As an example we can name here a wall painting from the nave of the former Immaculate Conception of Mary Bernardine Church in Olomouc, which presents, however, a different type of changing motives related with rosary devotion.

The huge painting composition from Jemnice was created ca. 1500 in a close dependence to the painting from Wrocław. It crowned the Late Gothic rebuilding of this cloister church. It was due to the patronage of the pledge lord of Jemnice, Půta of Lichtenburk. The painting is exceptional example of wall painting regarding every aspect. It is also a rare example of artistic transfer between convents within the same order vicariate.

Translated from Polish: Anita Wincencjusz-Patyna