

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Tanja Michalsky und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff



Apparitio Sacri – Occultatio Operis

Zeigen und Verbergen von Kultbildern
in Italien und Spanien (1600–1700)

Johannes Gebhardt

HIRMER

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Umschlagabbildung:

Peter Paul Rubens, *Madonna della
Vallicella* (mit halb abgesehenem
Kupferschild), 1608, Öl auf Schiefer,
425 × 250 cm. Rom, Chiesa Nuova
(Foto Bibliotheca Hertziana/
Enrico Fontolan)

Autoren und Herausgeberinnen haben
sich bis Redaktionsschluss intensiv
bemüht, alle Inhaber von Abbildungs-
und Urheberrechten ausfindig zu
machen. Personen und Institutionen,
die möglicherweise nicht erreicht
wurden und Rechte beanspruchen,
werden gebeten, sich nachträglich
mit dem Verlag in Verbindung zu
setzen.

Bibliographische Informationen
der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbiblio-
graphie; detaillierte bibliographi-
sche Daten sind im Internet über
»<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2020 Hirmer Verlag GmbH,
München

Lektorat: Teresa Ende

Gestaltung und Satz:
Tanja Bokelmann, München

Lithografie:
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:
Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3713-2

Inhalt

7 Vorwort

9 Einleitung

- 9 Posttridentinische Kultbildinszenierungen:
ein Blick nach Valencia um 1600
- 32 Stand der Forschung
- 38 Ziel, Methode und Struktur der Arbeit

43 I. Das Enthüllen von Kultbildern: *apparitio sacri*

- 45 Altarvelen
- 50 Kultbild – Vorhang – *revelatio*
- 61 Das ›offenbarende Bild‹
- 64 *Timpano*
- 73 *Sportello*
- 77 Mechanische Vorrichtungen
- 86 Wundersame Selbstenthüllungen

89 II. Rubens' Auftrag für den Hauptaltar der Kirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova)

- 89 Die *Madonna della Vallicella* und die
Oratorianer
- 101 Die Präsentation des Kultbildes vor Rubens
- 106 Posttridentinische Transferierungs-
bestrebungen
- 109 Rubens' erste Fassung:
ein ›offenbarendes Bild‹?
- 119 Rubens' zweite Fassung
- 124 Rituelle Einbindung
- 127 Noch einmal zur Prototyp-Debatte

129 III. Sassoferatos *Mater Salvatoris* in der Kirche Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti

- 129 Das Ikonenfresko und die Bruderschaft
- 140 Die Inszenierung des Kultbildes im
16. Jahrhundert
- 143 Translatio: die Integration des Kultbildes
in Giovanni Battista Riccis Rahmenbild
im Kirchnerneubau
- 145 Das ›offenbarende Bild‹:
Sassoferatos Mater Salvatoris
- 153 Die Marienkrönung 1654
- 155 Kontinuitäten der Kultbildinszenierung
im 17. und 18. Jahrhundert
- 157 Das 19. Jahrhundert: vom ›offenbarenden
Bild‹ zum verehrungswürdigen Objekt

163 Exkurs: Ähnliche Inszenierungen von Mariengnadenbildern

171 IV. Luigi Garzis *Kreuztragende Engel* in San Marcello al Corso

- 171 Die Bruderschaft und die Bedeutung des
wundertätigen Kreuzifixes im Kontext des
römischen Prozessionswesens
- 178 Mobilität versus Immobilität: die Präsentation
des Kreuzifixes 1556 und die Statuten von 1565
- 184 Der Kreuzkult in posttridentinischer Zeit
- 191 »per la perfettione dell'Altare« –
die Neuinszenierung des Kreuzifixes 1681
- 191 Der Enthüllungsmechanismus
- 196 Luigi Garzis *Kreuztragende Engel*

198	Garzis ›offenbares Bild‹ und die Kreuzreliquie in Sankt Peter	270	Stefano Madernos Skulptur der Heiligen Cäcilie in Santa Cecilia in Trastevere in Rom: Verehrung und Distribution
200	Die Präsentation der Kreuzreliquie am Vierungspfeiler: ein Vorbild für Garzi?	273	Vincenzo Mariotti, <i>Ignatius-Kapelle</i> (1697)
206	Das ›offenbarende Bild‹ an den Werktagen: der Kapellenkontext	274	Bronzemedaille mit der Ignatius-Kapelle (1697)
209	Die Aktivierung des ›offenbaren Bildes‹ im Rahmen der Festtagsliturgie	275	Girolamo Frezza, <i>Ignatius-Kapelle</i> (1700)
215	Zwischen Vergessen und Aufrechterhaltung des Kultes: Probleme der Kreuzfixverehrung im 18. und 19. Jahrhundert	276	<i>Ansicht der Kapelle des Heiligen Ignatius von Loyola in Il Gesù</i> : ein Gemälde in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid
217	Das Kreuzifix während der Corona-Pandemie 2020	279	Andrea Pozzos <i>Christus übergibt das IHS-Banner an den Heiligen Ignatius von Loyola</i>
219	V. Andrea Pozzos <i>Christus übergibt das IHS-Banner an den Heiligen Ignatius von Loyola in Il Gesù</i>	288	Der Enthüllungsmechanismus
219	Wundersame Ereignisse in der Ignatius-Kapelle	291	Missglückte Transferierungsbestrebungen: Legros' Skulptur des Stanislaus Kostka und ein nicht verwirklichtes ›offenbares Bild‹
230	<i>Theatrum sacrum</i>	295	VI. Epilog
235	Die Jesuiten: Bildbasierte Glaubenspropaganda	295	<i>De Modo discoperiendi Sanctissimum Crucifixum</i> : das wundertätige Kreuzifix im Santuario Santissimo Crocifisso alla Collegiata in Monreale
237	Die Inszenierung der Gebeine des Heiligen Ignatius von Loyola vor 1695	301	Zusammenfassung
239	Der neue Kapellenaltar (1695–1699)	304	Kultbilder im Zeitalter von YouTube
239	Altarbeschreibung und Auftrag	307	Anhang
243	Die am Auftrag beteiligten Akteure Andrea Pozzo, Thyrsus González und Giovanni Antonio De Rossi: Experten für ›offenbarende Bilder‹	307	Register
254	Die Silberstatue: Propagierung als Kultobjekt?	309	Abkürzungsverzeichnis
270	Reproduktionen	309	Bibliografie

Vorwort

Meinen Eltern

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die 2018 an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig eingereicht wurde.

Mein großer Dank gilt zuallererst meinem Doktorvater Frank Zöllner, der das Potenzial des Themas erkannt und mich im Laufe meiner Forschungen mit fachlicher Expertise und konstruktiver Kritik maßgeblich unterstützt hat. Betreut wurde das Vorhaben außerdem von Michael Scholz-Hänsel, dem ich wertvolle Hinweise zur spanischen Kunst verdanke, sowie Evonne Levy, die mir als Expertin auf dem Gebiet des römischen Barock entscheidende Impulse zur inhaltlichen Schärfung meines Themas gab.

Ohne ein Doktorandenstipendium der Gerda Henkel Stiftung wäre das Projekt in dieser Form und vor allem in diesem Umfang nicht realisierbar gewesen. Zudem danke ich der Stiftung für die Gewährung eines großzügigen Druckkostenzuschusses für die hier vorliegende Publikation.

Unter optimalen Arbeitsbedingungen durfte ich zwischen 2015 und 2018 als Stipendiat der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom meinen Forschungen nachgehen. Der Direktion unter der Leitung von Tanja Michalsky und Tristan Weddigen sowie der ehemaligen Direktorin Sybille Ebert-Schifferer gebührt für die Förderung des Projektes mein aufrichtiger Dank. Dass Tanja Michalsky und Tristan Weddigen es ermöglichten, die Arbeit in die Reihe der Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana aufzunehmen, ehrt mich sehr.

Dem Leiter der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Johannes Röhl, und dem Fotografen Enrico Fontolan sei ebenfalls für die Realisierung einer Fotokampagne gedankt, deren Ergebnisse in dieser Arbeit zu finden sind.

Gedankt sei besonders Lothar Sickel, der meine Forschungen mit seiner Expertise auf dem Gebiet des römischen Archivwesens unter-

stützte. Zu großem Dank verpflichtet bin ich darüber hinaus den Kolleginnen und Kollegen aus dem Archivio Segreto Vaticano, Archivio di Stato di Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu sowie dem Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, die mir stets hilfsbereit bei meinen Recherchen zur Seite standen.

Für anregende Gespräche, Denkanstöße, konstruktive Kritik und Unterstützung bei der Manuskripterstellung danke ich Stefan Albl, Hans Belting, Sebastian Burger, Klara Dietze, Stefano D'Ovidio, Fabrizio Federici, Aline Fieker, Joris van Gastel, Armin Häberle, Vladimir Ivanovici, Clare Kobasa, Nicolas Kölmel, Klaus Krüger, John Lansdowne, Thomas Lentes, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Anna Magnago Lampugnani, Tod Marder, Elena Napolitano, Miguel Navarro Sorní, Morgan Ng, Alessandro Nova, Werner Oechslin, Christoph Orth, Tiffany Racco, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Gosbert Schüßler (†), Elisabetta Scirocco, Simone Westermann, Barbara Wisch und Steffen Zierholz.

Herzlich bedanken möchte ich mich schließlich bei Marieke von Bernstorff, Mirjam Neusius und Caterina Scholl für die reibungslose, unkomplizierte und anregende redaktionelle Zusammenarbeit, bei Teresa Ende für das Lektorat sowie bei Tanja Bokelmann, Albert Hirmer und dem Hirmer Verlag für die Realisierung des Buches.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, die mir stets Mut bei der Umsetzung dieses ambitionierten Projektes zugesprochen haben und denen ich für ihre Unterstützung zu großem Dank verpflichtet bin.

Leipzig, im Juni 2020
Johannes Gebhardt

Einleitung

Posttridentinische Kultbildinszenierungen: ein Blick nach Valencia um 1600

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erhielt der Künstler Francisco Ribalta (1565–1628) den Auftrag zur Anfertigung eines Altargemäldes für die Kirche des Real Colegio Seminario de Corpus Christi im spanischen Valencia.¹ Seit spätestens 1606 schmückte das Gemälde mit einer Darstellung des *Abendmahls* den Hauptaltar der Kirche (**Abb. 1**).² Ribaltas in Öl auf Leinwand ausgeführte und auf einen Holzträger aufgezugene Abendmahlszene mit den monumentalen Maßen von 4,7 × 2,6 Metern gliedert sich formal wie folgt: Der zwei Drittel des Gemäldes einnehmende Vordergrund wird von einer sich um einen runden Tisch versammelten Gesellschaft beansprucht. Das kompositorische Zentrum bildet Jesus Christus, der in der Mitte der Tafelrunde Platz genommen hat. Als einzige Person frontal zum Betrachter ausgerichtet und mit einem Heiligenschein dargestellt, ist er klar als Protagonist des Geschehens zu erkennen. Mit himmelndem Blick hält er in seiner linken Hand einen Laib Brot, während er die rechte Hand zum Segensgestus erhoben hat. Vor der vor ihm auf der weißen Tischdecke positionierten Schale, aus der er das Brot genommen hat, steht ein goldener Kelch. Um Christus herum haben sich an der Tafel die zwölf Jünger versammelt, deren Augenmerk direkt auf ihn gerichtet ist. In andächtiger Versunkenheit hat Johannes der Evangelist seinen Körper hin zur Linken Jesu geneigt. Eine Ausnahme bildet die rechte der beiden in Rückenansicht vor dem Tisch knienden Figuren am unteren Bildrand. Der Dargestellte hat das Gesicht von Christus abgewendet und blickt aus dem Gemälde heraus den Betrachter direkt an. Das Attribut des gefüllten Geldsäckchens, das der bärtige Mann in der linken Hand, für die übrigen Jünger nicht

¹ Zur Vita des Künstlers siehe Benito Doménech 1980, S. 124–141.

² Ein Vertrag für den Auftrag ist nicht schriftlich überliefert. Lediglich ein Zahlungsbeleg vom 11. Februar 1606 an den Künstler bestätigt die abgeschlossene Ausführung des Gemäldes zur Zufriedenheit des Marqués de Malpica, Neffe des Erzbischofs Juan de Ribera. Vgl. Kowal 1981, S. 72.

sichtbar hinter dem Rücken versteckt hält, zeichnet ihn als Judas aus. Der lediglich das obere Bilddrittel bestimmende Hintergrund wird definiert durch eine an einen Kirchenraum erinnernde, von Pfeilern getragene Rundbogenarchitektur, die von einer Apsis abgeschlossen wird. Das runde Fenster der Apsiskalotte gibt den Blick auf den Abendhimmel frei, dessen rosa-farbene Wolkenformation den Sonnenuntergang anzeigt. Damit hat Ribalta im Bild alle relevanten Elemente vereint, die es aus der Perspektive des mit christlicher Ikonografie vertrauten Betrachters braucht, das Gemälde eindeutig als letztes Abendmahl zu identifizieren.

Die Beschreibung des Bildes dient der Kunsthistorikerin und dem Kunsthistoriker als Ausgangspunkt, je nach methodischer Herangehensweise und Interessensgebiet konkrete Fragen an das Werk zu richten, um es in einen spezifischen Kontext einzuordnen und seine Bedeutung innerhalb dieses Bezugssystems und über dessen Grenzen hinaus zu ergründen. Gedanken zur Stellung des Gemäldes im Œuvre des Künstlers könnten die Grundlage bilden für eine stilgeschichtliche Untersuchung, die Francisco Ribalta und das im Fokus der Auseinandersetzung stehende Kunstwerk im Bilderkanon seiner Zeitgenossen verorten würde. In diesem Zusammenhang würden anschließend Überlegungen zur ikonografischen Darstellungstradition diskutiert. Der Vergleich mit Kunstwerken desselben Themas würde sodann in der Feststellung münden, dass Ribaltas Bildfindung von gängigen Darstellungskonventionen in einem wesentlichen Punkt abweicht: Während sich das Geschehen beispielsweise in Leonardo da Vincis (1452–1519) berühmtem *Abendmahl* auf die Ankündigung des Verrats Christi konzentriert,³ misst Ribalta der Glorifizierung des Sakraments der Eucharistie die zentrale Bedeutung bei – was bei genauerer Beschäftigung mit dem Sujet für eine Orientie-



1 Francisco Ribalta, *Abendmahl*, 1606, Öl auf Leinwand, 478 × 266 cm. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Foto Mateo Gamon)

3 Vgl. Zöllner 2003, S. 230–231.

rung des Künstlers an Juan de Juanes' (1507–1579) bildnerischer Umsetzung des Themas spricht.

Eine ikonologische Analyse im Panofskyschen Sinne könnte sich nachfolgend einer Aufklärung dieses Themen- und somit potenziellen Bedeutungswandels annehmen. Hier würde der für die Auftragsvergabe verantwortlich zeichnende Erzbischof von Valencia und Gründer des Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Juan de Ribera (1532–1611), in den Blickpunkt rücken. Als einer der großen Verfechter des katholischen Reformprozesses in Spanien verschrieb er sich der strikten Umsetzung tridentinischer Glaubensgrundsätze, in denen der religiösen Bedeutung des eucharistischen Sakraments eine zentrale Rolle beigemessen wird. Eine Perspektivverschiebung hin zum Rezipienten des Bildes, das heißt zur Wahrnehmung des stets sichtbaren Gemäldes durch den Betrachter, eröffnet die Rezeptionsästhetik, deren systematische Inanspruchnahme für die Kunstgeschichte Wolfgang Kemp zu verdanken ist.⁴ Eng damit verbundene Überlegungen zur »deiktische[n] Einrichtung des Werks«⁵ würden sogleich den Fokus auf Judas richten, der als einzige Figur direkten Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt und ihn in seiner Funktion als Repoussoir regelrecht in das Bild hineinzuführen scheint. Die Liste unterschiedlichster theoretischer Ansätze, die den Wissenshorizont im Sinne bildwissenschaftlicher Fragestellungen zu erweitern versuchen, könnte hier zwar nicht beliebig, aber sehr wohl auf mehreren Seiten fortgesetzt werden. Zweifellos würde die Auseinandersetzung mit Ribaltas *Abendmahl* im Kontext von Hans Beltings Bild-Anthropologie⁶ oder Horst Bredekamps Theorie des Bildakts⁷ zahlreiche neue, bislang unberücksichtigte Facetten und wertvolle Erkenntnisse zu Tage fördern.

Das Bedürfnis des Wissenschaftlers oder des Betrachters im Allgemeinen, das Bild, mit dem er sich auseinandersetzt, sehen zu wollen, ist als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Überlegungen von entscheidender Bedeutung, denn: Während die oben vorgestellten For-

4 »Da ist ein Kunstwerk, ein Bild, das hat einen Ort, in einer Kirche, in einer Seitenkapelle und auf einem Altar. Da ist ein Betrachter, der will das Bild sehen und unternimmt dementsprechende Anstrengungen. Er ist disponiert, nicht nur durch die ihm und dem Werk gemeinsame Umgebung, sondern auch durch innere Voraussetzungen – er hat als Betrachter eine spezifische Gegenwart und Geschichte. Das heißt: Kunstwerk und Betrachter kommen unter Bedingungen zusammen; sie sind keine klinisch reinen isolierten Einheiten.« – Kemp 2003, S. 247–248.

5 »Die Diegese erläutert die Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche und/oder im perspektivischen Raum, die Position, die sie zueinander und zum Betrachter einnehmen, ihre Gesten und Blickkontakte [...]« – Kemp 2003, S. 253.

6 Vgl. Belting 2001.

7 Vgl. Bredekamp 2010.

schungsansätze die physische und vor allem visuell erfahrbare Präsenz des im Fokus der Auseinandersetzung stehenden Gemäldes geradezu einfordern, konzentriert sich die hier vorliegende Publikation hingegen auf Überlegungen, die eine temporäre Abwesenheit des Bildes voraussetzen und die dessen Reduzierung auf die primäre Funktion eines bloßen Altargemäldes aufzubrechen versuchen. Die Aussage, dass sich der funktionale Kontext dem Betrachter in seiner Totalität erst mit dem Verschwinden der vorher in der Bildbeschreibung zweifellos als Hauptfigur identifizierten Christusfigur erschließt, mag zunächst irreführend erscheinen. Zur Dechiffrierung des hier postulierten vermeintlichen Paradoxons soll im Folgenden ein Blick in die im Jahre 1605 erschienenen *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi* des von Juan de Ribera gegründeten Priesterkollegs geworfen werden. Im 27. Kapitel »De la missa y oficios del viernes en particular« ist zu lesen:

Despues de los Oficios del Santissimo Sacramento se siguen en sigundo lugar, los del milagroso Crucifixo, por medio del qual confiamos que ha de obrar Dios nuestro Señor muchas y grandes maravillas. Ordenamos pues, que todos los Viernes se diga la Missa Conventual de las preciosisimas llagas de Jesu Christo nuestro bien Señor [...]. [...] Item, que en todos los dichos Viernes, [...] antes de començar la Missa de las llagas, baxen todos los Oficiales, Capellanes, Ayudantes de Coro, e Infantes, a la capilla mayor [...]: y que estando todos los sobredichos hincados de rodillas, y con cirios en las manos, a dos coros, se comience el Psalmo del Miserere, [...] y juntamente se vaya baxando la Cena, y corriendo las cortinas, teniendo consideración a que se vengán a acabar de correr todas las cinco cortinas quando se acabare el quarto verso, y se comience (en estando todas las cortinas corridas, y descubierto el santo Crucifixo) el quinto verso Tibi soli peccavi, el qual se diga por ambos coros, y en tono algo mas baxo, y con pausa conocida. [...] Y acabado el Psalmo se incense al santo Crucifixo, y se diga el verso, Christus factus est pro nobis obediens, &c. Y despues la oracion, Respice, quæsumus Domine, super hanc familiam tuam, &c. [...] Item, que un poco antes de hazerse la dicha ceremonia, se toquen las campanas como a fiesta solemne.⁸

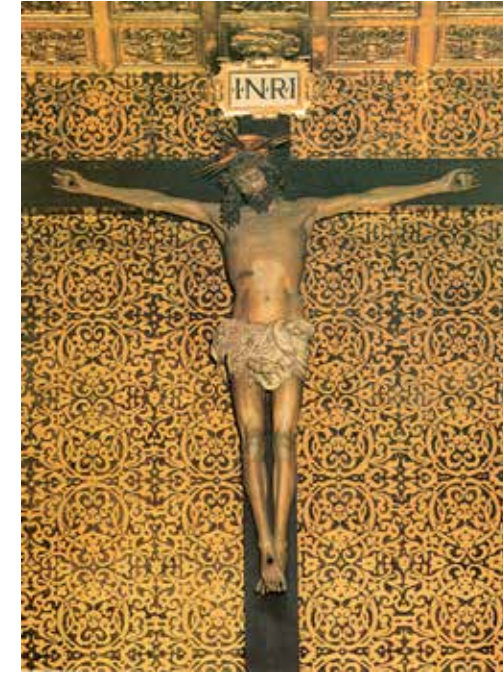
⁸ *Constituciones* 1605, S. 32–34. Zitate in den Sprachen Spanisch, Englisch, Italienisch und Französisch werden im Original wiedergegeben und im Anschluss paraphrasierend in den Argumentationsstrang eingebunden. Lateinische und griechische Zitate werden ins Deutsche übersetzt.



2 Hauptaltarretabel.
Valencia, Real Colegio
Seminario de Corpus
Christi (Foto Johannes
Gebhardt)

Den Statuten ist zu entnehmen, dass Francisco Ribaltas *Abendmahl* ein dahinter in einer Nische befindliches, wundertätiges Kreuzifix verhüllte. Im Rahmen einer strikten Vorgaben folgenden rituellen Enthüllungszereemonie wurde das großformatige Altargemälde jeden Freitag vor der Messe mithilfe eines versteckten Seilzugmechanismus hinter der Altarmensa im Boden versenkt, um den Blick auf das in der Nische den Gläubigen dargebotene Kreuzifix preiszugeben. Rechts des Altarretabels (Abb. 2) gelangt man durch eine versteckte Tür in einen kleinen Zwischenraum, von dem aus der noch heute intakte originale Hebe- und Senkmechanismus, bestehend aus Seilen und Gegengewichten (Abb. 3), zum Manövrieren des Altargemäldes per Hand bedient werden kann. Das Gemälde verschwindet dabei in einem Schlitz hinter der Altarmensa im Boden.⁹

⁹ Zum Enthüllungsmechanismus siehe außerdem Rodríguez G. de Ceballos 1992, S. 145.



Die Zeremonie, die kurz vorher mit Glockenläuten angekündigt wurde, lief laut Statuten folgendermaßen ab: Nach der Zusammenkunft vor dem Hauptaltar wurde von den auf dem Boden knienden Mitgliedern des Real Colegio mit Kerzen in den Händen in zwei Chören der Miserere-Psalm angestimmt.¹⁰ Zur Rezitation der Psalmverse wurde zunächst Ribaltas *Abendmahl* langsam herabgelassen. Im Anschluss daran zog man fünf weitere, das Kruzifix verhüllende Vorhänge (Abb. 4) nacheinander zur Seite, bis mit dem Verschwinden des letzten Vorhangs unter dem Anstimmen des Verses »Tibi soli peccavi« das wundertätige Kruzifix (Abb. 5) komplett enthüllt war.¹¹ Ihren Abschluss fand die Zeremonie mit der Anbringung von Lichtern vor dem Kruzifix und dem Abhalten des Gebets »Respice, quæsumus Domine, super hanc

¹⁰ Der 50. Psalm *Miserere mei Deus* zählt zu den sieben Bußpsalmen; vor allem als Gebetsform während der Fastenzeit steht er in einer langen Tradition. Zur Inszenierung des Misereres im 17. Jahrhundert siehe Lütteken 1999, S. 136–145. Zum Miserere im Rahmen der Enthüllungszeremonie im Real Colegio Seminario de Corpus Christi in Valencia siehe Royo Conesa 2015, S. 505.

¹¹ Im 35. Kapitel »De las reliquias« werden die Vorhänge genau beschrieben: »Y queremos que esté cubierta con el quadro de la Cena, que está en medio del retablo: y aliende del dicho quadro tenga quatro cortinas de tafetan, dos moradas, y dos negras; y que aliende dellas tenga un velo de toca blanca transparente.« – *Constituciones* 1605, S. 47. Laut Francisco Escrivás Beschreibung der Enthüllung des Kruzifixes von 1612, die im Wortlaut nur geringfügig von der in den *Constituciones* festgeschriebenen Variante abweicht, handelte

3 Seilzugmechanismus mit Gegengewicht, Hauptaltarretabel. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Foto Johannes Gebhardt)

4 Kurbel zum Öffnen der Vorhänge, Hauptaltarretabel. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Foto Johannes Gebhardt)

5 Kruzifix, Hauptaltarretabel. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (aus Benito Doménech 1991, S. 92, Abb. 121)

familiam tuam«.¹² Der Opfertod, der sich mit Ribaltas Darstellung des Gottessohnes im *Abendmahl* ankündigt, wird für den gläubigen Betrachter mit Verschwinden des Altargemäldes nun durch den von der Passion gezeichneten Körper in Gestalt des wundertätigen Kruzifixes visuell erfahrbar, ganz im Sinne einer Vergegenwärtigung der mit der Leidensgeschichte verbundenen Heilserwartung. Noch heute kann man jeden Freitag der seit mehr als 400 Jahren existierenden rituellen Enthüllungszeremonie beiwohnen (Abb. 6–8).¹³

es sich um zwei violette und zwei schwarze Vorhänge. Vgl. Escrivá 1612, S. 252. Im Gegensatz zu den *Constituciones* von 1605, in denen von fünf Vorhängen die Rede ist, erwähnt Escrivá lediglich vier. Den Ursprung der Inszenierung mithilfe mehrerer Vorhänge sieht Juan José Martín González in der Gestaltung des Hauptaltarretabels im Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Vgl. Martín González 1987–1989, S. 119.

¹² Im 38. Kapitel »De la luminaria extraordinaria« wird auf die Anbringung der Lichter am Altar eingegangen: »Item, los Viernes mientras estuviere descubierto el milagroso Crucifixo [...] seis velas en el altar, tres a cada parte, y los dos sigundos blandones de plata, aliende del ordinario.« – *Constituciones* 1605, S. 55.

¹³ Die feierliche Enthüllung des Kruzifixes findet heute im Anschluss an die Morgenmesse statt. Die Änderung, das Kruzifix nach und nicht – wie die Statuten von 1605 festschreiben – vor der Messe zu enthüllen, ist bereits in den Neuauflagen der *Constituciones* im 17. Jahrhundert erwähnt. Siehe dazu zum Beispiel: *Constituciones* 1661: Unter dem Punkt »Crucifixo milagroso« des unpaginierten *Indice de las cosas memorables de la Capilla del insigne Colegio y Seminario de Corpus Christi* wird die Enthüllung nach der Messe beschrieben.



6 Hauptaltarretabel
(Enthüllungszereemonie).
Valencia, Real Colegio
Seminario de Corpus Christi
(Foto Johannes Gebhardt)



7 Hauptaltarretabel
(Enthüllungszereemonie).
Valencia, Real Colegio
Seminario de Corpus Christi
(Foto Johannes Gebhardt)



8 Hauptaltarretabel
(Enthüllungszereemonie).
Valencia, Real Colegio
Seminario de Corpus Christi
(Foto Johannes Gebhardt)

Die in den Statuten niedergeschriebene detaillierte Beschreibung des Enthüllungereignisses steht exemplarisch für eine Form der Kultbildinszenierung, die den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bildet: Es handelt sich um die im 17. Jahrhundert nicht nur auf der Iberischen Halbinsel, sondern vorwiegend in Italien gängige Praxis, Altargemälde zu bestimmten Festtagen mithilfe versteckter Hebe- und Senkmechanismen hinter den Altaraufbauten verschwinden zu lassen, um so sukzessive den Blick auf ein dahinter befindliches, zur Verehrung ausgesetztes Kultbild preiszugeben. Dies geschah zumeist im Rahmen ritueller Enthüllungszereemonien, bei denen der performative Akt des Verschwindens des Kunstwerks (*occultatio operis*) im Erscheinen des sich durch das Kultbild dem Gläubigen offenbarenden Heiligen (*apparitio sacri*) mündete. Jene mobilen Altargemälde werden im Folgenden als ›offenbarende Bilder‹ bezeichnet.¹⁴

Mit dem Valencianischen Beispiel am Beginn einer Arbeit, in deren Zentrum vier römische Fallstudien stehen, soll nicht nur auf den hohen Verbreitungsgrad dieser Form der Kultbildinszenierung über Landes- und Kulturraumgrenzen hinweg aufmerksam gemacht werden, sondern vor allem auf das noch heute in der kunsthistorischen Forschung vorherrschende Defizit im Hinblick auf eine interkulturelle Auseinandersetzung mit der Kunst der Iberischen Halbinsel. Bereits drei Jahre vor der Kultbildinszenierung von Peter Paul Rubens (1577–1640) in der römischen Kirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), der die erste Fallstudie gewidmet ist und der im Kontext versenkbarer Altargemälde bisher die größte Aufmerksamkeit geschenkt wurde, entschied sich Juan de Ribera für eine Neuinszenierung des wundertätigen Kruzifixes, die schon allein aufgrund des monumentalen Charakters zu jener Zeit ihresgleichen suchte.

Umso erstaunlicher ist es, dass eine wissenschaftliche Beschäftigung außerhalb Spaniens in diesem Zusammenhang bisher ausgeblieben ist. Dabei zeigt gerade die Auseinandersetzung mit der Person Riberas, welche mannigfaltige Beziehungen des künstlerischen Austauschs der Erzbischof nach Rom unterhielt. Zusätzlich zum bereits besprochenen Hauptaltarretabel ließ Ribera weitere Kapellen mit versenkbaren Altargemälden ausstatten, für deren Ausführung er römische Künstler engagierte. In der Capilla de Todos los Santos wurde ein versenkbares Altargemälde des Künstlers Vincenzo Conti (gest. 1685)

¹⁴ Ausführlich zur Herleitung des Begriffs siehe die Ausführungen in Kapitel I der vorliegenden Arbeit.

angebracht. Contis *Schutzengel* (*Angel Custodio*)¹⁵ (Abb. 9) verdeckte Riberas Reliquiensammlung.¹⁶ Wie im Falle des wundertätigen Kruzifixes wurden auch die Reliquien nur an den in den Statuten niedergeschriebenen ausgewählten Feiertagen im Rahmen einer rituellen Enthüllungszereemonie gezeigt.¹⁷ 1796 wurde das Gemälde zwar durch ein Bild mit dem Titel *Die letzte Kommunion des Seligen Juan de Ribera* des Künstlers Juan Bautista Suñer (ca. 1750–1815) ersetzt,¹⁸ der originale Hebe- und Senkmechanismus, bestehend aus einer Seilzugkonstruktion mit Gegengewichten, hat sich aber bis heute erhalten und lässt sich noch einwandfrei bedienen (Abb. 10–14).



Einen Spezialfall bildet die rechts des Chores befindliche Capilla de San Mauro, in der nicht nur das versenkbare Altargemälde, sondern auch das dort zur Verehrung ausgesetzte Objekt aus Rom stammte: Der mit der Entdeckung der römischen Katakomben neu entfachte Reliquienkult ab den 1570er-Jahren¹⁹ mündete in einem zügellosen Handel mit den Gebeinen der angeblichen frühchristlichen Märtyrer, die man in den Gräbern zu finden glaubte.²⁰ In mehreren Briefwechseln zwischen Rom und Valen-

¹⁵ Dies geht aus einem Manuskript mit dem Titel *Noticias del Colegio* hervor, in dem es heißt: »El [lienzo] del Angel fue pintado en Roma por Vincencio y costo 150 L.« – Benito Doménech 1980, S. 257.

¹⁶ Den Statuten zufolge waren dies die Dornenkrone, die Haare Jesu, Kreuzreliquien sowie Haare der Gottesmutter. Vgl. *Constituciones* 1605, Kap. 35, S. 47.

¹⁷ Im 36. Kapitel »De la custodia de las Santissimas Reliquias« heißt es: »Item, que el dia tercero de la Pasqua de la Resurreccion, y el dia del Santissimo Sacramento, y los de la Concepcion, y Natividad de Nuestra Señora, y el de S. Mauro, y S. Juan Baptista, y S. Vicente martir, y el de Todos los Santos, se baxe el quadro del Angel Custodio, y se corran las cortinas por dos Sacerdotes, para que esten descubiertas las santissimas Reliquias mientras duraren los Oficios divinos, assi de la vispera, como el dia.« – *Constituciones* 1605, Kap. 36, S. 52.

¹⁸ Vgl. Benito Doménech 1991, S. 44. Zu Suñers Gemälde siehe außerdem Benito Doménech 1980, S. 330–331, Nr. 268. Anlass hierfür war die Seligsprechung Riberas am 18. September 1796 und die Versetzung seiner Gebeine an den Kapellenaltar. Die Aufnahme des Gründers des Colegios und Erzbischofs von Valencia in den Rang der Seligen bedurfte einer jener kultischen Aufwertung entsprechenden Inszenierung seiner Gebeine, was schließlich die Integrierung eines ikonografisch an die Vita Riberas angepassten Gemäldes zur Folge hatte.

¹⁹ Ausgelöst wurde die Begeisterungswelle mit der am 31. Mai 1578 entdeckten und fälschlicherweise als Priscilla-Katakombe identifizierten Katakombe (heutige Bezeichnung: Anonima di Via Anapo). Vgl. Ghilardi 2006, S. 7.

9 Vincenzo Conti, *Schutzengel*, 1602, Öl auf Leinwand, 330 × 207 cm. Valencia, Museo del Patriarca (Foto Mateo Gamon)



10 Seilzugmechanismus. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Capilla de Todos los Santos (Foto Johannes Gebhardt)



11 Gegengewicht. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Capilla de Todos los Santos (Foto Johannes Gebhardt)

cia versuchte Ribera nachdrücklich, Ansprüche auf eine der begehrten Reliquien für das noch junge und von ihm gegründete Colegio geltend zu machen,²¹ und das mit Erfolg: 1599 wurden die Gebeine des im selben Jahr aus den römischen Calixtus-Katakomben geborgenen Märtyrerheiligen Maurus in das Real Colegio überführt, wo sie bis heute in der dem Heiligen geweihten Kapelle aufbewahrt werden (Abb. 15).²² Zur Inszenierung der Reliquien des Heiligen gab Ribera nur kurze Zeit später ebenfalls in Rom ein Gemälde mit dem *Martyrium des Heiligen*

²⁰ Zur Tatsache, dass es sich bei der Mehrzahl der Leichname gar nicht um Heilige handelte, siehe Herklotz 2011, S. 93.

²¹ Riberas Einsatz für den Erhalt einer der berühmten Reliquien ist mit zwei Namen verbunden, die in Kapitel II der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielen: Eine der treibenden Kräfte der Propagandakampagne war der Oratorianer Filippo Neri (1515–1595), der seinen Glaubensbruder und den späteren Kardinal Cesare Baronio (1538–1607) mit der Abfassung der zwischen 1588 und 1607 in zwölf Bänden erschienenen *Annales Ecclesiastici* betraute. In seiner berühmten Kirchengeschichte misst Baronio den Reliquien als real existierende Beweise für die christliche Überlieferung und die apostolische Tradition zur Verbreitung des katholischen Glaubens eine zentrale Rolle bei. Als Erzbischof war Juan de Ribera mit jenen Entwicklungen bestens vertraut. Dies spiegelt sich nicht zuletzt im Bestand seiner Bibliothek wider, in der auch Schriften Cesare Baronios vertreten waren. Vgl. Navarro Sorní 2013, S. 236. Zu Baronios Bedeutung für die Propagierung des Märtyrerkults siehe Magill 2015, S. 87–115, sowie Herklotz 2012, S. 425–444.

²² Vgl. Benito Doménech 1991, S. 45. Der Altar erfuhr im 18. Jahrhundert eine grundlegende Umgestaltung, weshalb keine Rückschlüsse auf die ursprüngliche Form des Altars gezogen werden können. Vgl. Benito Doménech 1981, S. 55–56.



12 Capilla de Todos los Santos.
Valencia, Real Colegio Seminario de
Corpus Christi (Foto Johannes Gebhardt)



13 Capilla de Todos los Santos mit halb abge-
senktem Gemälde. Valencia, Real Colegio Seminario
de Corpus Christi (Foto Johannes Gebhardt)



14 Capilla de Todos los Santos mit Blick auf die Gebeine des Erzbischofs Juan de Ribera. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Foto Johannes Gebhardt)



15 Capilla de San Mauro. Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Foto Sven Jakstat)

Maurus in Auftrag, das seit 1602 »traido de Roma«²³ im Colegio Erwähnung findet (Abb. 16). Der für das »offenbarende Bild« verantwortlich zeichnende Künstler war kein geringerer als Giovanni Baglione (ca. 1570–1643), der zu jener Zeit als knapp 40-Jähriger bereits zu den angesehenen Künstlern Roms gehörte.²⁴

Aufgrund der engen Beziehungen Riberas nach Rom darf davon ausgegangen werden,²⁵ dass sich die an den Aufträgen beteiligten Akteure nicht nur über den künstlerischen Wert der Bilder, sondern auch über deren Verwendungszweck austauschten. Selbst nach dem Tod des Erzbischofs wurde in römischen Gelehrtenkreisen von der eindrucksvollen Kultbildinszenierung im Real Colegio berichtet: Im Rahmen seiner 1626 unternommenen Spanien-

23 Benito Doménech 1991, S. 45.

24 Vgl. Benito Doménech 1980, S. 245–246, Nr. 8. Das Gemälde befindet sich heute im Museum des Real Colegio. Basierend auf einem Manuskript aus dem 19. Jahrhundert (*Noticias del Colegio*) schreibt Benito Doménech das Gemälde dem römischen Künstler Giovanni Baglione zu. Im Dokument wird als ausführender Künstler »Juan Valón« genannt, was Benito Doménech als spanische Übersetzung des Namens des italienischen Künstlers deutet. Vgl. Benito Doménech 1980, S. 245–246, Nr. 8. Maryvelma Smith O’Neil schreibt das Gemälde im Appendix ihrer Monografie zu Baglione zwar dem Künstler zu, allerdings ohne dies näher zu begründen und lediglich unter Verweis auf die Ausführungen Benito Doménechs aus dem Jahr 1991. Vgl. O’Neil 2002, S. 201, Nr. 16. Ein Vergleich mit anderen Werken aus dem Œuvre des Künstlers macht eine Zuschreibung an Baglione wahrscheinlich. Riberas Wahl Bagliones war sicherlich kein Zufall, denn um 1600 war der Künstler in einen ganz ähnlichen Auftrag involviert: Fast zeitgleich zu der Auffindung der Gebeine des Heiligen Maurus wurden die Reliquien der Heiligen Cäcilie in der römischen Kirche Santa Cecilia in Trastevere geborgen, für deren Krypta Baglione mit der Anfertigung eines Gemäldes mit der Darstellung der Heiligen beauftragt wurde. Die Gemeinsamkeiten der beiden Gemälde sind evident: Die nahezu identische Kleidung und Körperhaltung der beiden Heiligen, ihre übereinstimmenden physiognomischen Eigenschaften, der Ausblick auf Landschaften mit Architekturstaffage sowie die Ausführung der Bilder in einem ungewöhnlichen Querformat sprechen dafür, dass Ribera den renommierten Künstler Baglione bat, eine Art Valencianisches Pendant zu seiner Darstellung einer der wichtigsten römischen Märtyrereiligen anzufertigen. Zum Gemälde *Die Heiligen Cäcilie, Valerian, Tiburtius, Lucius und Urban I.*, das sich derzeit im Konvent der Kirche Santa Cecilia in Trastevere befindet, siehe *In una maniera propria* 2008, S. 38–40 und S. 66–67.

25 Zusätzlich zu den hier genannten »offenbarenden Bildern« zählten zu der um die 350 Gemälde umfassenden Sammlung des Erzbischofs auch Werke weiterer bedeutender italienischer Künstler, wie zum Beispiel Federico Zuccari (ca. 1540–1609), Scipione Pulzone (ca. 1542–1598) oder Giovanni Battista Ricci (ca. 1552–1627). Vgl. Benito Goerlich 2013, S. 65–67.

25 Zusätzlich zu den hier genannten »offenbarenden Bildern« zählten zu der um die 350 Gemälde umfassenden Sammlung des Erzbischofs auch Werke weiterer bedeutender italienischer Künstler, wie zum Beispiel Federico Zuccari (ca. 1540–1609), Scipione Pulzone (ca. 1542–1598) oder Giovanni Battista Ricci (ca. 1552–1627). Vgl. Benito Goerlich 2013, S. 65–67.



16 Giovanni Baglione, *Martyrium des Heiligen Maurus*, ca. 1600, Öl auf Leinwand, 103 × 190 cm. Valencia, Museo del Patriarca (Foto Mateo Gamon)

reise wohnte Kardinal Francesco Barberini (1597–1679) der feierlichen Enthüllung des wundertätigen Kruzifixes am Hauptaltar der Kirche bei. Barberinis Delegationsteilnehmer Cassiano Dal Pozzo (1588–1657), der die Reise des Kardinalnepoten Urbans VIII. in einem Tagebuch schriftlich dokumentierte, schildert das Ereignis ausführlich.²⁶ Dal Pozzos detaillierte Beschreibung ist ein seltener Augenzeugenbericht, der nicht nur erneut Einblick in den – bereits durch die 1605 edierten *Constitutiones* überlieferten – Ablauf der Enthüllung gibt, sondern zugleich den bleibenden Eindruck dokumentiert, den diese spezielle Form der Kultbildinszenierung bei den Reisenden hinterließ. Die kulturraumübergreifende allgemeine Kenntnis von einer Inszenierungsform von Kultbildern, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts als gängige Praxis durchsetzen wird, ist somit bereits um 1626 vorzuzusetzen.

26 »S'andò all'altar grande [...]. [...] vennero di sacrestia sei coppie de' preti [...] si fece assai buona musica, poi si cominciò il miserere, pur cantato, e al versetto quoniam iniquitatem, comincioron a scoprir un crocefisso di grandissima devotione [...]. E' fatto l'altare con 6 colonnette di pietra [...] v'appare una tavola della cena degl'Apostoli che serve di prima coperta a detto crocefisso questa si cala e si ripone. Si vedon poi due veli uno di taffetà nero l'altro pavonazzo sopraposti l'un all'altro, si tirano [...], segue il grosso della parete interiore [...] e si torna a trovar due altri veli come sopra. Dopo che si vede anco due braccia in dentro un crocefisso grande del vero, devotissimo e colorito, e di tutto rilievo il quale ha tutta la parete di dietro e dai lati parata di velluto piano nero che fa staccar maravigliosamente e quel più sfuggire e rilevar la figura che viene illuminata da due candele di cera tra giallo e nero [...] stanno dunque detti due lumi appresso il costato di qua, e di là di quella Santa Imagine che in quel scuro illuminata di sotto in sù, e d'appresso non si può credere che devotione eccita. Si scopre ogni venerdì, e vi si canta detto salmo.« – Dal Pozzo (1626) 2004, S. 294–295.

Zuletzt sei einleitend auf jene Aspekte eingegangen, die den historischen und theologischen Rahmen der hier zu untersuchenden Kultbildinszenierungen bilden und die für Spanien und Italien gleichermaßen Relevanz besitzen. Den Ausgangspunkt einer systematischen Aufarbeitung der Genese, Funktion und Verbreitung »offenbarer Bilder« bildet nicht die Geschichte des mobilen Kunstwerks, sondern – im Belting'schen Sinne – die »Geschichte des Bildes«²⁷, das durch das Kunstwerk verhüllt wird. Protagonist ist somit zunächst immer ein Bild, dessen Bedeutung sich nicht aus seinem künstlerischen Wert, sondern aus seiner kultischen Relevanz schöpft.²⁸ Mit den Mitteln der Kunst wird das Kultbild schließlich entsprechend in Szene gesetzt.²⁹ Seine wundertätigen Eigenschaften erhält es durch die »Präsenz des Heiligen«³⁰ beziehungsweise des Göttlichen,³¹ das nicht im Bild geglaubt wird, sondern das durch das Bild hindurch wirkt. Den zentralen kultischen Bezugspunkt, auf den die den Hauptaltar des Real Colegio de Corpus Christi flankierenden Fresken mit den Heiligen Petrus und Paulus des Künstlers Bartolomé Matarana (gest. nach 1605) ausgerichtet sind,³² bildet somit nicht Ribaltas versenkbares *Abendmahl*, sondern das wundertätige Kruzifix, durch das Gott den Statuten zufolge große Wunder wirkt.³³

Für den Erzbischof Juan de Ribera nahm das wundertätige Kruzifix einen solch hohen kultischen Stellenwert ein, dass er sich dazu entschloss, es an exponierter Stelle in seiner neu erbauten Kirche ent-

27 Belting 1990, S. 9.

28 Der Begriff des Kultbildes soll in dieser Arbeit zunächst weit gefasst und zwar im Sinne Gerhard Wolfs »als Überbegriff für alle Formen des Andachts-, Gnaden- oder Devotionsbildes in Malerei, Druckgraphik oder Skulptur« verstanden werden. Siehe Wolf 1995, S. 399. Als Grundlagenliteratur zur Auseinandersetzung mit Geschichte und Begrifflichkeit des Kultbildes sind folgende Studien zu nennen: Freedberg 1989; Belting 1990; Wolf 1990.

29 Hans Belting hat jene voneinander zu differenzierenden Bildwirklichkeitsebenen, die er als »zweierlei Bilder« (Belting 1990, S. 538) bezeichnet, wie folgt beschrieben: »Die Rolle der Kunst und die Rolle des mythischen Bildoriginals sind sauber geschieden. Die Kunst inszeniert das alte, unansehnliche Bild, das hoch in der Gunst des Volkes stand [...].« – Belting 1990, S. 544. Zur Auseinandersetzung mit dem für die jeweiligen Bildwirklichkeitsebenen differenziert zu verhandelnden Präsenzgedanken siehe Belting 2016; Krüger 2018.

30 Ganz/Henkel 2007, S. 275.

31 Zur Heiligkeit Gottes siehe Kraft 1960, Sp. 89–91.

32 Vgl. Benito Doménech 1980, S. 69.

33 Vgl. *Constitutiones* 1605, S. 32. 1601 erhielt Juan de Ribera das Kruzifix als Geschenk der Adligen Margareta de Cardona (gest. 1609). Sie war verheiratet mit Adam von Dietrichstein (1527–1590), Berater am Hof Rudolfs II. Der Legende nach wurde der Kopf des Kruzifixes auf von Gotteslästerern besiedeltem Land aus dem Erdboden ausgegraben und in der Folge für zahlreiche Wunder verantwortlich gemacht. Vgl. Benito Doménech 1979, S. 421.

sprechend spektakulär zu präsentieren. Riberas Entscheidung für die Implementierung eines elaborierten Hebe- und Senkmechanismus zur Inszenierung des Kreuzifixes im Rahmen einer rituellen Enthüllungszereimonie fällt dabei in einen Zeitraum, in dem die Verehrung von Kultbildern eine neue Blüte erreichte. Den Ausgangspunkt und historischen Kontext einer Beschäftigung mit der Inszenierung von Kultbildern im 17. Jahrhundert bilden die Beschlüsse, die auf dem Konzil von Trient (1545–1563) »für die Selbstdefinition der katholischen Kirche in Abgrenzung zum Protestantismus«³⁴ gefasst wurden. Im Gegensatz zu dem von Reformatoren wie Johannes Calvin vertretenen »sola scriptura«³⁵-Prinzip unterstrich man im Zuge des katholischen Reformprozesses auf dem Konzil die Wichtigkeit von Bildern für die Gläubigen.³⁶ Mit der Positionierung der Konzilsteilnehmer für einen Gebrauch der Bilder zur Vermittlung der Glaubenswahrheiten erfolgte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch eine »Reaktualisierung von Kultbildern«³⁷ und Reliquien,³⁸ deren – um dem Vorwurf der Idolatrie zu entgehen –

34 Baumgarten 2004, S. 32. Grundlegend zur Auseinandersetzung mit dem Konzil von Trient und der Bilderfrage noch immer: Jedin 1966, S. 460–498. Einen Überblick zur Umsetzung der Trienter Beschlüsse zur Bilderfrage in Spanien und Lateinamerika gibt Rodriguez G. de Ceballos 2009, S. 15–35. Zur Beschäftigung mit der Bilderfrage in posttridentinischen Traktaten siehe Hecht 2012.

35 Baumgarten 2004, S. 67.

36 In der 25. Sitzung (1563) äußerte man sich im Dekret *Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder* wie folgt: »Die heilige Synode beauftragt alle Bischöfe [...], daß sie nach dem Brauch der katholischen und apostolischen Kirche [...] die Gläubigen besonders über die Fürsprache und Anrufung der Heiligen, die Verehrung der Reliquien und den rechtmäßigen Gebrauch der Bilder gewissenhaft unterrichten. Sie lehren sie, daß die Heiligen, die zusammen mit Christus herrschen, 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, unsern Herrn Jesus Christus, der allein unser Erlöser und Heiland ist, zu ihren Gebeten und ihrer mächtigen Hilfe Zuflucht zu nehmen. [...] Auch die heiligen Leiber der heiligen Märtyrer und die der anderen mit Christus Lebenden müssen von den Gläubigen verehrt werden; denn sie waren lebendige Glieder Christi und Tempel des Heiligen Geistes und sollen von ihm zum ewigen Leben erweckt und verherrlicht werden. Durch sie werden den Menschen von Gott viele Wohltaten erwiesen. [...] Ferner wird den Bildern Christi, der jungfräulichen Gottesgebärerin und der anderen Heiligen, die vor allem in den Gotteshäusern sein und bleiben müssen, die schuldige Hochachtung und Verehrung erwiesen, nicht als würde geglaubt, in ihnen sei irgendeine Göttlichkeit oder Kraft, weshalb sie verehrt werden sollten, [...] sondern weil die Ehre, die ihnen erwiesen wird, sich auf die Urgestalten 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.« – *Dekrete der Ökumenischen Konzilien 2002*, S. 774–776.

37 Krüger 2001, S. 144.

38 Vgl. Mühlens 1997, S. 164–165. Die katholische Kirche hatte vor allem zur Verehrung der Märtyrerheiligen aufgerufen, da man in ihnen leibhaftige Zeugen der Ursprünge des Christentums sah und man dadurch – so Gerhard Wolf – »die Kontinuität zwischen Frühchristentum, Mittelalter und der Gegenwart aus der Perspektive der Sancta Romana Ecclesia« herstellen konnte. Vgl. Wolf 1997, S. 750.

intermediäre Funktion zwischen Mensch und Gott betont wurde. Zur Legitimierung der Bilderverehrung griffen die Reformtheologen die bereits auf dem zweiten Konzil von Nicäa (787) festgeschriebene Lehre vom Urbild wieder auf: Nicht das Bild sei zu verehren, sondern der Prototyp, auf den das Bild lediglich referiere.³⁹ Umso wichtiger war eine solche theologische Absicherung im Hinblick auf die Verehrung von Kultbildern. Nur wenn eindeutig formuliert war, dass den Bildern im Gegensatz zum paganen Götzenkult keine Gottheit innewohne, sondern das Heilige lediglich durch sie wirke, konnte die Wundertätigkeit von Bildern überhaupt gerechtfertigt werden.⁴⁰ Dieser Glaubensgrundsatz bildet die entscheidende theologische Basis für eine fundierte Auseinandersetzung mit der in dieser Arbeit zu behandelnden Form der Kultbildinszenierung.

Im Falle mobiler Altargemälde stehen Kultbild und Kunstwerk in einem interdependenten Wechselverhältnis zueinander, und das nicht nur aufgrund der formalen Tatsache, dass die visuelle Sichtbarmachung des einen die Abwesenheit des anderen und umgekehrt bedingt. Vielmehr lässt sich das Verhältnis des Bildes zum Kunstwerk präzisieren, wenn wir Kultbilder den Ausführungen Gerhard Wolfs folgend als »Akteure in rituellen Handlungen«⁴¹ begreifen. Im Kontext der hier zu untersuchenden Ver- und Enthüllungsprozesse wird ihnen somit eine aktive Rolle zuteil, aus der sich letztlich erst die Funktionsweise mobiler Altargemälde erklären lässt: Mit der Implementierung versteckter Hebe- und Senkmechanismen zum Zeigen und Verbergen von Kultbildern entschied man sich ganz bewusst für eine rituelle Inszenierungsstrategie, bei der der Akt der Enthüllung scheinbar ohne menschliches Zutun stattfand, was für die Gläubigen – so die These der Arbeit – aus der Wirkmacht des durch das Kultbild agierenden Heiligen erklärt werden konnte.

Eine bildnerische Umsetzung des Verhältnisses zwischen jenen zu differenzierenden Bildwirklichkeitsebenen im Kontext des Ver- und Enthüllens des Heiligen hat Andrea Ansaldo (1584–1638) in den 1630er-Jahren mit seiner *Mystischen Vermählung der Heiligen Katharina* geschaffen (**Abb. 17**).⁴² Das Ereignis ist in der oberen Bildhälfte prominent in Szene gesetzt: Der im Schoß der auf Wolken schwebenden Muttergottes sitzende Jesusknabe hat die rechte Hand der Heiligen Katharina

39 Vgl. Jedin 1966, S. 466.

40 Zur Wundertätigkeit von Kultbildern im Kontext posttridentinischer Glaubenspraxis siehe ausführlich Kap. III der hier vorliegenden Arbeit.

41 Wolf 1990, Vorwort, S. VII.

42 Zu Ansaldo's Gemälde mit weiterführender Literatur siehe Priarone 2011, S. 220–221.

ergriffen, um ihr als Zeichen der Vermählung einen Ring an den Finger zu stecken. Interessant ist das sich zeitgleich damit in der linken unteren Bildecke abspielende und für das Sujet einer mystischen Vermählung untypische Geschehen: Dort haben sich drei Putten um eine in einem Goldrahmen befindliche Ikone versammelt. Während einer der Putten das kleine Hausaltärchen hält, hat ein anderer damit begonnen, den vor der Ikone an einer Stange mit goldenen Ösen befestigten dunkelblauen Vorhang zur Seite zu ziehen. Der in Rückenansicht dargestellte dritte Putto hat sich im Gebetsgestus dem sich ihm darbietenden Madonnenbild zugewandt. Dieser vermeintliche Nebenschauplatz, der zunächst die gängige Praxis des Ver- und Enthüllens von Ikonen mithilfe von Vorhängen unterstreicht, nimmt eine wichtigere Rolle ein, als es in der bildkompositorischen Anlage des Gemäldes zunächst scheint, denn: Es ist der vom Putto vollzogene Akt des Lüftens des Vorhangs vor der Ikone, der die Voraussetzung dafür bildet, dass das mystische Vermählungsereignis überhaupt erst stattfinden kann. Durch die Enthüllung des Kultbildes wird das Heilige gleichsam aktiviert. Es offenbart sich nicht nur den Putten, sondern auch der Heiligen Katharina in Gestalt der Muttergottes und des Jesusknaben. Vor Schreck in Rückenlage geraten, blickt der den Vorhang lüftende Putto sodann nicht auf die Ikone, sondern auf die sich ihm außerhalb des materiellen Bildträgers offenbarende himmlische Erscheinung. In diesem Wechselverhältnis aus Zeigen und Verbergen beziehungsweise aus Verhüllen und Enthüllen, in dem sich Ansaldo's Bildakteure zueinander befinden, spiegelt sich letztlich der auf dem Konzil von Trient verabschiedete Glaubensgrundsatz »honus [...] refertur ad prototypa« wider: Nicht dem materiellen Bild, sondern dem Prototyp, auf den es sich bezieht, gebührt Ehre.⁴³



17 Andrea Ansaldo, *Mystische Vermählung der Heiligen Katharina*, 1630er, Öl auf Leinwand, 225 × 170 cm. Chiavari, Museo Diocesano, Palazzo Vesco-vile (aus Priarone 2011, S. 221)

⁴³ Jane Garnett und Gervase Rosser haben in einer knappen Abhandlung zu Ansaldo's Gemälde die direkte Verbindung zwischen der Ikone und der erscheinenden Madonna unter anderem auf vermeintliche äußere Gemeinsamkeiten der beiden Darstellungen

18 *Ex-voto*, 1801. Chiavari, Kathedrale Nostra Signora dell'Orto (aus Garnett/Rosser 2013, S. 198, Abb. 114)



Ein in der Cattedrale di Nostra Signora dell'Orto in Chiavari befindliches *Ex-voto* veranschaulicht abschließend nochmals, wie das Verhältnis zwischen Bild und Urbild (**Abb. 18**) auch im Hinblick auf die hier zu behandelnden »offenbarenden Bilder« zu verstehen ist. Auf der Votivgabe hält eine Frau im Krankenbett mit der linken Hand ein Blatt Papier empor, auf dem sich schemenhaft die Darstellung einer – wahrscheinlich druckgrafisch reproduzierten – Madonnenfigur abzeichnet. Hoch oben an der Zimmerwand erscheint ein weiteres, im Medium der Malerei wiedergegebenes Bild einer Muttergottes mit Kind. Vom Gemälde, das aufgrund der es umgebenden Wolkenformation der irdischen Sphäre entrückt zu sein scheint, fällt ein Lichtstrahl herab auf die druckgrafische Reproduktion der Madonna. Eine Genesung der Frau wird sich somit nicht durch die Madonna, die sie in Händen hält, einstellen, sondern durch die heilbringende Kraft des sich dahinter befindlichen Prototyps und somit des Heiligen, das durch die Kopie hindurch wirkt. Aus diesem Wechselverhältnis heraus muss letztlich nicht nur die Aktivierung von Ribaltas *Abendmahl*, sondern die sämtlicher in dieser Arbeit zu verhandelnder »offenbarer Bilder« erklärt werden – ein zentraler Punkt, den es im Abschnitt über die Genese und Funktion dieser Inszenierungsform ausführlich darzulegen gilt (Kap. I).

zurückgeführt. Vgl. Garnett/Rosser 2013, S. 116–117. Meines Erachtens wurden solche Übereinstimmungen, die einen allzu starken Bezug zum materiellen Bild hergestellt hätten, aber gerade im Kontext der Prototyp-Debatte bewusst vermieden.

Stand der Forschung

Bevor die Struktur und methodische Herangehensweise der hier vorliegenden Arbeit erörtert werden, soll zur Eingrenzung des Forschungsgegenstandes zunächst die Fachliteratur Erwähnung finden, in der die Popularität ›offenbarer Bilder‹ als gängige Inszenierungspraxis von Kultbildern erkannt oder in der zumindest auf ihren großen Verbreitungsgrad aufmerksam gemacht wird. Beiträge, die sich mit der Thematik anhand einzelner Werkbeispiele auseinandersetzen, werden im Laufe der Arbeit im Rahmen der zu behandelnden Fallstudien entsprechend gewürdigt. Wie zu zeigen sein wird, ergeben die Recherchen im Hinblick auf die Bearbeitung der Thematik sowie deren inhaltliche Durchdringung eine äußerst heterogene Forschungslage, die je nach Kulturraum zwischen den Polen einer lediglich rudimentär vorhandenen auf der einen und einer lückenlosen Erschließung auf der anderen Seite changiert. So steht die bereits seit den 1980er-Jahren nahezu vollständig aufgearbeitete Geschichte dieser Inszenierungsform auf der Iberischen Halbinsel einer bis heute nur sehr unzureichenden Bearbeitung des Themas in Bezug auf die Kunst und Kultpraxis in Italien gegenüber – eine Forschungslücke, die es im Rahmen dieser Arbeit zu schließen gilt.

»Meines Wissens ist dieser interessante Altartypus noch unerforscht.«⁴⁴ Tatsächlich hat sich an dieser Aussage für italienische Kirchenräume bis heute kaum etwas geändert. Richard Bösel bekundete in seinem 1985 erschienenen Standardwerk *Jesuitenarchitektur in Italien (1540–1773)*. Die *Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz* zum ersten Mal ausdrücklich das Interesse an einer Erforschung der Verbreitung dieser Form der Kultbildinszenierung. Im Zusammenhang mit der Kirche San Vigilio in Siena beschreibt der Autor »eine Besonderheit des Altaraufbaus«⁴⁵: Das Hauptaltargemälde des Künstlers Mattia Preti (1613–1699) mit der Darstellung des *Heiligen Ignatius in Glorie* »kann hochgezogen werden, um den Blick in die dahinter befindliche Retabelnische freizugeben, wo man vermutlich das Allerheiligste zur Anbetung ausstellte.«⁴⁶ Zumindest indirekt aufmerksam auf den Mechanismus macht ein Kircheninventar aus dem Jahre 1773.⁴⁷ Ohne Quellen zu nennen beziehungsweise schriftliche Nachweise für die tatsächliche Existenz des ›offenbaren Bildes‹ zu erbringen,

⁴⁴ Bösel 1985, Bd. 1, S. 284.

⁴⁵ Bösel 1985, Bd. 1, S. 284.

⁴⁶ Bösel 1985, Bd. 1, S. 284. Zu dem in den Hauptaltar integrierten Mechanismus siehe auch Bencivenni 1996, S. 75, Anm. 5. Bencivenni verweist lediglich auf Bösel's Ausführungen.

verweist Bösel auf weitere ihm bekannte ähnliche Altarkonstruktionen in den Kirchen San Nicola (Taverna), Il Gesù (Rom, Kap. V), San Francesco Saverio (Rimini)⁴⁸ sowie in der Chiesa del Gesù (Orvieto).⁴⁹

Basierend auf Bösel's Überlegungen greift Evonne Levy die Thematik versenkbarer Altargemälde schließlich 1993 wieder auf.⁵⁰ Die Auseinandersetzung mit dem wohl bekanntesten Beispiel eines ›offenbaren Bildes‹ in der Ignatius-Kapelle im römischen Gesù (Kap. V) nimmt die Autorin zum Anlass, dieser Inszenierungsform von Kultbildern in Italien ausführlicher Aufmerksamkeit zu schenken und Bösel's Anmerkungen um weitere Beispiele zu ergänzen. Im Mittelpunkt ihrer Überlegungen stehen Kultbildinszenierungen, die dem Architekten des Altars der Ignatius-Kapelle, Andrea Pozzo (1642–1709), für die Integrierung seines ›of-

⁴⁷ Im *Inventario dei beni mobili e immobili della Casa di S. Vigilio, fatto in seguito alla sua soppressione: vi è anche l'inventario della Chiesa di S. Vigilio, altare per altare* vom 31. August 1773 liest man wie folgt: »In Chiesa. Un Quadro grande all' Altar' Maggiore con S: Ignazio [...]. [...] Dietro al quadro dell' Altare Maggiore nella Nicchia vi è una Macchina rappresentante un piccolo Altare con N.º Quattro Colonne di Cristallo filettata di latta, o altro metallo dorato, con corona, ed Angeli di Cartone dorati.« – ASS, Notarile post-cos., Originali, N. 1754, Nr. 688. Das Inventar macht auf die hinter dem Gemälde befindliche Nische und deren Ausstattung aufmerksam, wie sie auch heute noch existiert. Für die Bereitstellung des Archivmaterials danke ich Wolfgang Loseries. Jüngst haben sich Linda Bauer und Nello Barbieri mit der Auftraggeberschaft und Datierung des Altars auseinandergesetzt. Danach wurde das Gemälde nach Jahren im Depot erst kürzlich wieder am Altar angebracht. Dass sich hinter dem Gemälde eine Nische mit Engeln befindet, bleibt unerwähnt. Auch findet die Nische in den erörterten neu gefundenen Dokumenten zur originalen Altarsituation keine Erwähnung. Vgl. Bauer/Barbieri 2010 sowie Bauer/Barbieri 2013. In John T. Spikes Werkverzeichnis zum Künstler Mattia Preti wird das Gemälde als im Depot befindlich aufgeführt. Bei Spike aufgelistete bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreichende Quellen nennen keinen Mechanismus. Vgl. Spike 1999, S. 281–282, Nr. 217.

⁴⁸ Mithilfe der Guiden zur Stadt Rimini lässt sich die Existenz eines solchen Mechanismus in der Kirche San Francesco Saverio zumindest bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. In der im Jahre 1923 erschienenen zweiten Auflage seines Führers zur Stadt Rimini schreibt De Mauri: »Cappella maggiore, sull' altare: L'Apostolo delle Indie S. Francesco Zaverio predicante, di Vinc. Pisanelli (nato in Orta nel Novarese, ma stabilito a Bologna, allievo di Calvart, 1595–1662); dietro a questa tela che può discendere mediante un congegno, negli ultimi restauri il Parroco ha collocato un crocefisso di legno di olivo, scoltura egregia, che prima era nella sacrestia.« – De Mauri 1923, S. 86. Eine weitere Beschreibung, in der zwar die Nische mit dem Kreuz hinter dem Gemälde genannt wird, nicht aber der Mechanismus, findet sich in: Tonini/Tonini 1926, S. 63. Ob der Mechanismus bereits beim Kirchenneubau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als integraler Bestandteil des Altars vorgesehen war, geht aus beiden Beschreibungen zwar nicht hervor; es scheint jedoch plausibel, dass mit der Anbringung von Pisanelli's Gemälde die in ihren Maßen kongruente, dahinter befindliche Nische bereits für die originale Altarstruktur eingeplant war. Gleichwohl können Veränderungen während der Restaurierungsmaßnahmen 1913 und 1916 nicht ausgeschlossen werden. Zu den Restaurierungen siehe Tonini/Tonini 1926, S. 63. Zu Pisanelli's Gemälde siehe Marcheselli (1754) 1972, S. 92–93, Kommentar 52/10. Zur Geschichte der Kirche siehe Rimondini 1982, S. 51–76.

⁴⁹ Vgl. Bösel 1985, Bd. 1, S. 284.

⁵⁰ Vgl. Levy 1993, Bd. 1, S. 358–364.

fenbarenden Bildes« als Vorbilder gedient haben könnten. Zudem macht Levy darauf aufmerksam, dass versenkbare Gemälde bereits weit vor dem 17. Jahrhundert existiert haben müssen.⁵¹ Als heute noch intakten Vorläufer zu Pozzos ›offenbarendem Bild‹ nennt die Autorin Rubens' in das Jahr 1608 datierende Inszenierung des Ikonenfreskos, genannt *Madonna della Vallicella*, in der Chiesa Nuova in Rom (Kap. II).⁵² Es folgen Orazio Gentileschis zwischen 1600 und 1605 entstandenes, ehemals in der Kapuzinerkirche Santa Maria al Monte in Turin als ›offenbarendes Bild‹ installiertes Altargemälde *Madonna in Glorie mit der heiligen Dreifaltigkeit*, sowie Claudio Coellos zwischen 1685 und 1690 angefertigtes, heute noch in situ befindliches Altargemälde *La Sagrada Forma* in der Sakristei des Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Kap. V).⁵³ Vor allem mit Letzterem macht Levy auf die Existenz dieser Inszenierungsstrategie auf der Iberischen Halbinsel zumindest aufmerksam. Hinsichtlich der Genese ›offenbarer Bilder‹ stellt die Autorin einen Vergleich mit den nordalpinen Flügelaltären auf –⁵⁴ ein zentraler Punkt, den es im Folgenden kritisch zu reflektieren gilt (Kap. I).

Von Interesse für den römischen Kirchenraum ist Johanna Weißenbergers im Jahr 2007 veröffentlichte Dissertation *Römische Mariengnadenbilder 1473–1590: Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierung*, in der sie eine systematische Auflistung römischer Altarinszenierungen der Mariengnadenbilder vom ausgehenden 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts unternimmt. Im Rahmen eines Unterpunkts zur Verschließbarkeit von Mariengnadenbildern erwähnt die Autorin Beispiele für versenkbare, mit Kopien der Ikonen bemalte Kupferplatten in den Kirchen Santa Maria in Aracoeli,⁵⁵ San Lorenzo in Damaso,⁵⁶ sowie Santa Maria ai Monti.⁵⁷ Im dazugehörigen Katalogteil verzeichnet Weißenberger die Anbringung eines Verhüllungsmechanismus am Altar der Kirche Santa Lucia del Gonfalone.⁵⁸

⁵¹ Vgl. Levy 1993, Bd. 1, S. 360, Anm. 115, mit Nennung einiger weiterer Beispiele und mit Verweis auf einen von Alessandro Nova vorbereiteten, anscheinend mehrere ›offenbarende Bilder‹ vereinenden Beitrag, der jedoch nicht publiziert wurde.

⁵² Vgl. Levy 1993, Bd. 1, S. 359–361. In Bezug auf Rubens' Inszenierung der *Madonna della Vallicella* in der Chiesa Nuova stellt Ilse von zur Mühlen im Jahre 1998 den Vergleich mit »ähnlichen mobilen Altären« in Aussicht. Vgl. Mühlen 1998, S. 174.

⁵³ Vgl. Levy 1993, Bd. 1, S. 361–362.

⁵⁴ Vgl. Levy 1993, Bd. 1, S. 358–359.

⁵⁵ Vgl. Weißenberger 2007, Bd. 1, S. 11.

⁵⁶ Vgl. Weißenberger 2007, Bd. 1, S. 11–12, Anm. 25.

⁵⁷ Vgl. Weißenberger 2007, Bd. 1, S. 165.

⁵⁸ Vgl. Weißenberger 2007, Bd. 3 (Katalog), S. 48. Zur vertieften Auseinandersetzung mit den bei Weißenberger genannten Beispielen siehe den in dieser Arbeit integrierten Exkurs zur Inszenierung von Mariengnadenbildern.

Die Konzentration der Dissertation auf die Inszenierung von Mariengnadenbildern im 16. Jahrhundert hat freilich zur Folge, dass die Beschäftigung mit Kultbildern anderer Objektgattungen im 17. Jahrhundert außen vor bleibt. Dennoch bilden Weißenbergers Recherchen eine wichtige Grundlage für die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Ver- und Enthüllen von Kultbildern in römischen Kirchen.⁵⁹

Im Hinblick auf die Erschließung dieser Inszenierungsform in Italien lässt sich bezüglich der thematischen Forschungsinteressen der hier besprochenen Autorinnen und Autoren Folgendes konstatieren: Während sich Bösel bei seiner Suche auf den Umkreis der Jesuiten konzentriert, bricht Levy die Beschränkung auf eine einzige Ordensgemeinschaft auf und erweitert das Feld um weitere Beispiele außerhalb des Jesuitenkreises. Weißenberger hingegen beschäftigt sich ausführlich mit der Präsentation römischer Mariengnadenbilder. Der aus diesen Beiträgen akkumulierte Bestand ›offenbarer Bilder‹ stellt die Grundlage für eine fundierte Auseinandersetzung mit der Inszenierung von Kultbildern in italienischen Kirchenräumen dar.

Im Gegensatz zu den wenigen hier erörterten Beiträgen, die das Forschungspotenzial zu ›offenbaren Bildern‹ in Italien erkannt haben, hat sich die spanische Kunstgeschichtsforschung bereits seit den 1980er-Jahren der systematischen Aufarbeitung der Inszenierungspraxis im Rahmen zahlreicher Studien zur Typologie barocker Altarretabeln auf der Iberischen Halbinsel gewidmet. Es sind vor allem Juan José Martín González und Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, die durch die Diskussion zahlreicher Fallbeispiele die Popularität ›offenbarer Bilder‹ im Spanien des 17. Jahrhunderts nachweisen konnten.⁶⁰ Als Pionier auf dem Gebiet ›offenbarer Bilder‹ in Spanien gilt in der Forschung stets der eingangs diskutierte Juan de Ribera, der im Real Colegio Seminario de Corpus Christi in Valencia zu Beginn des 17. Jahrhunderts gleich mehrere Altäre mit versenkbaren Altargemälden zur Inszenierung seiner Kultbilder und Reliquien ausstatten ließ. Im Laufe des 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts begegnen uns sodann Altarretabeln mit integrierten ›offenbaren Bildern‹ in den Städten Granada (Santos Justo y Pastor, Kap. V), El Escorial (Sakristei des Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Kap. V) und Salamanca (San Esteban und Uni-

⁵⁹ Isabella Augart hat das Thema in ihrer 2018 veröffentlichten Dissertationsschrift *Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien* unter Verweis auf Weißenberger aufgegriffen. Vgl. Augart 2018, S. 236.

⁶⁰ Vgl. Rodríguez G. de Ceballos 1987–1989; Martín González 1987–1989; Rodríguez G. de Ceballos 1989, S. 33–60; Rodríguez G. de Ceballos 1992, S. 137–151; Martín González 1993, S. 14–23; Rodríguez G. de Ceballos 1994; Martín González 1998. Eine Behandlung der Beispiele findet sich auch bei Bonet Blanco 2001.

versitätskapelle San Jerónimo⁶¹). Die zahlreichen Beiträge der spanischen Kunstgeschichtsforschung, deren Verdienst die nahezu lückenlose Aufarbeitung des Themas ›offenbarer Bilder‹ in Spanien ist, lassen jedoch außer Acht, dass sich die Inszenierungspraxis im Laufe des 16. Jahrhunderts bereits in Italien etabliert hatte. Dies führte wiederum dazu, dass jene Altarmechanismen fälschlicherweise vor allem als sakrales Pendant zu den barocken Bühnenmaschinerien, die das profane Theater im 17. Jahrhundert hervorbrachte, verstanden worden sind.⁶²

Eine Öffnung des Themas hin zu einer landes- bzw. kulturraumübergreifenden Untersuchung ›offenbarer Bilder‹, wie sie die hier vorliegende Arbeit verfolgt, hat sich in zwei im Jahre 2014 erschienenen Artikeln des bereits erwähnten Alfonso Rodríguez G. de Ceballos zumindest angedeutet. Unter Verweis auf spanische Vorläufer hat sich der Autor zwar sowohl mit Rubens' Hauptaltarinszenierung in der Chiesa Nuova (Kap. II)⁶³ als auch mit Andrea Pozzos ›offenbarem Bild‹ in der Kirche Il Gesù (Kap. V) auseinandergesetzt.⁶⁴ Auf den hohen Verbreitungsgrad dieser Inszenierungsform im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts kommt er allerdings nicht zu sprechen.

Ebenso wenig hat die Forschung in diesem Zusammenhang bisher das Augenmerk auf Portugal gerichtet. Dabei liegt es auf der Hand, dass man sich auch dort dieser Inszenierungspraxis bediente. Tatsächlich werden in einer Studie von Rita Macedo Moreira, die die Thematik in Portugal unter konservatorischen Gesichtspunkten beleuchtet, ganze 76 aufrollbare Altargemälde verzeichnet.⁶⁵ Eine fundierte quellenbasierte Aufarbeitung dieses Bestands und dessen Verortung im aktuellen Kultbild-Diskurs würde genug Material für ein weiteres Dissertationsprojekt bieten.

61 In der Kirche San Esteban ist in das von José Benito de Churriguera (1665–1725) zwischen 1692 und 1694 ausgeführte Altarretabel ein Tabernakel integriert, das ein ›offenbares Bild‹ (*Himmelfahrt Mariens*) des Künstlers Antonio Palomino (1655–1726) beherbergt. Vgl. Martín González 1987–1989, S. 115. Das Bild konnte mithilfe eines versteckten Seilzugmechanismus manövriert werden. Vgl. Rodríguez G. de Ceballos 1987–1989, S. 242. In der Universitätskapelle San Jerónimo ist am Hauptaltar ein in das Jahr 1764 zu datierendes ›offenbares Bild‹ (*Schwur der Professoren auf die Verteidigung des Dogmas der unbefleckten Empfängnis*) des italienischen Künstlers Francesco Caccianiga (1700–1781) zu sehen. Noch heute wird es an bestimmten Feiertagen mithilfe eines versteckten Kurbelmechanismus abgesenkt, um den Blick auf ein in einer Nische befindliches – ursprünglich aus purem Silber angefertigtes – Tabernakel mit dem Allerheiligsten preiszugeben. Vgl. Bonet Blanco 2001, S. 634–635.

62 Die Parallelen werden zum Theatervorhang gezogen, der zu Beginn des Stücks fällt. Vgl. Martín González 1987–1989, S. 118; Rodríguez G. de Ceballos 1994, S. 1207; Bonet Blanco 2001, S. 630.

63 Vgl. Rodríguez G. de Ceballos 2014a.

64 Vgl. Rodríguez G. de Ceballos 2014b.

65 Vgl. Macedo Moreira 2013.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Lateinamerika, wo man sich zur Propagierung von Kultbildern der etablierten Inszenierungsstrategien des Alten Kontinents bediente. Auch dort steht die Erforschung ›offenbarer Bilder‹ noch ganz am Anfang. Den Einstieg zur systematischen Untersuchung des Themas in der Neuen Welt könnte die Kirche des Convento Máximo de San Francisco de Quito in Ecuador bilden: Am zwischen 1619 und 1625 errichteten Hauptaltarretabel ist in der zentralen Nische eine Statue der Immaculata (*Jungfrau von Quito*, von Bernardo de Lagarda) zu sehen.⁶⁶ Wie bei den portugiesischen Beispielen befindet sich auch dort ein aufrollbares Gemälde, das vor der Statue heruntergelassen werden kann.⁶⁷

Vereinzelte lassen sich versenkbare Altargemälde zum Ver- und Enthüllen von Kultbildern auch im nordalpinen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. Belegt sind sie beispielsweise für die Städte Freising,⁶⁸ Altomünster,⁶⁹ Münster (Kap. V) und München.⁷⁰ Jedoch gilt auch hier: Seitens der Forschung ist der Blick nach Italien in diesem Zusammenhang bisher ausgeblieben. Vielmehr hat man jene Beispiele im Kontext der nördlich der Alpen weit verbreiteten Wechselbildaltäre (Kap. V) behandelt.⁷¹ Diese konnten zwar mit ganz ähnlichen Hebe- und Senkvorrichtungen ausgestattet sein, um die jeweils mit einem

66 Vgl. Blasco Pérez 2008, S. 23.

67 Vgl. Blasco Pérez 2008, S. 33.

68 Im 17. Jahrhundert erfuhr die seit 1440 in Dombesitz befindliche Marienikone in der Elisabeth-Kapelle des Freisinger Doms (Südliches Seitenschiff, Westende) eine Neuinszenierung: 1629 wurde das in das 12. Jahrhundert datierende Kultbild am Altar in einem von Engeln getragenen Rahmen angebracht. Verhüllt wurde das Ensemble mithilfe eines ›offenbaren Bildes‹ (*Marietod*) des Künstlers Johann Ulrich Loth (ca. 1599–1662). Vgl. Weber 1985, S. 101. Sigmund Benker hat bereits 1958 unter Verweis auf den alten Brauch des Zeigens und Verbergens von Kultbildern darauf aufmerksam gemacht, dass die Lukasikone lediglich »zu den fünf Hauptfesten [Mariens]« enthüllt wurde. Vgl. Benker 1958, S. 97, Anm. 23. Eine Zusammenfassung der Inszenierungsgeschichte der Lukasikone jüngst bei: Roll/Stege/Wagner 2017, S. 363–364.

69 Im Herrenchor der Pfarr- und Klosterkirche Altomünster wird das zentrale Altargemälde (*Auferstandener Christus*) des im 18. Jahrhundert tätigen Künstlers Ignaz Baldauf (1715–1795) von zwei Gemälden mit den Darstellungen der *Heiligen Brigitta* (links) und der *Heiligen Katharina von Schweden* (rechts) von der Hand des Künstlers Joseph Mages (1728–1769) flankiert. Vgl. Bachbauer 2006, S. 27–28. Alle drei Gemälde, die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, sind ›offenbare Bilder‹. Hinter ihnen befinden sich Nischen mit den Gebeinen von Katakombenheiligen. Vgl. Bachbauer 2006, S. 30. An Allerheiligen werden noch heute die drei ›offenbaren Bilder‹ abgesenkt, um den Blick auf die »Heiligen Leiber« preiszugeben. Vgl. Kratzsch 2003, S. 71.

70 In der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz konnte das seit 1607 am Hauptaltar befindliche, zentrale Silberrelief (*Kalvarienberg*) von Jakob Anthoni ursprünglich versenkt werden. Dahinter befand sich eine prunkvoll geschmückte Nische, in der in einer Monstranz die Passionsreliquien präsentiert wurden. Vgl. Heym 1994, S. 94.

71 Ausführlich zum Typus des Wechselbildaltars und der Heilig-Grab-Kulisse siehe Brossette 2002, Bd. 1, S. 173–229. Die Inszenierungen in Freising und Altomünster sind in diesem Zusammenhang auch bereits erwähnt bei Schnell 1936, S. 179.

spezifischen ikonografischen Programm versehenen Altargemälde den liturgischen Anlässen des Kirchenkalenders entsprechend zu wechseln; in ihrer Funktion unterscheiden sich die Gemälde jedoch grundlegend von ›offenbaren Bildern‹, deren Bedeutung über die bildhafte Vergegenwärtigung heilsgeschichtlicher Episoden hinausgeht.

Zusammenfassend bleibt Folgendes festzustellen: Der Forschungsstand zeigt, dass ›offenbarende Bilder‹ bisher lediglich im Ansatz als gängige Inszenierungspraxis von Kultbildern begriffen worden sind, die sich spätestens im 17. Jahrhundert landes- und kulturraumgrenzübergreifend höchster Beliebtheit erfreute. Dieses Desiderat im Sinne Gerhard Wolfs postulierten Plädoyers »für eine globale Perspektive und eine breite methodologische Basis für die weitere Kultbildforschung«⁷² zu beleuchten, würde allerdings den Rahmen der hier vorliegenden Arbeit sprengen. Was die Dissertation hingegen leisten kann und soll, ist eine Behandlung des Themas im Kontext des italienischen Kirchenraums, da nur dort die Genese einer Inszenierungsform von Kultbildern nachvollzogen werden kann, die sich von Italien aus ab dem 17. Jahrhundert über Spanien, Portugal und den transalpinen Raum bis hin nach Lateinamerika ausbreiten wird.

Ziel, Methode und Struktur der Arbeit

Basierend auf Hans Beltings und Gerhard Wolfs bereits einleitend reflektierten und den Kultbild-Diskurs seit Beginn der 1990er-Jahre prägenden Ausführungen ergibt sich die Struktur der vier Hauptkapitel der vorliegenden Studie, in der das ›offenbarende Bild‹ zunächst hinter der »Geschichte des Bildes«⁷³ zurücktritt. Zu Beginn einer jeden Fallstudie werden die wesentlichen den Kult um das jeweilige Bild konstituierenden Faktoren verhandelt: Neben der Beschäftigung mit Legenden, die durch Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert sind und die die Bilder durch die Beschreibung ihres wundertätigen Charakters erst als verehrungswürdige Objekte legitimieren, konzentriert sich die Arbeit vor allem auf die Rolle der Bruderschaften und Ordensgemeinschaften, die sich der Propagierung des Kultes um jene Bilder annehmen. Sie sind es letztlich, denen die Entscheidung für eine entsprechende Inszenierung des jeweiligen Bildes obliegt. Vor allem mit dem im Zuge des Konzils von Trient wiedererstarkenden Bilderkult gewinnt die Entwicklung neu-

⁷² Wolf 2004, S. 359.

er Inszenierungsstrategien an Bedeutung, die die Gläubigen als Rezipienten der mithilfe des Kultbildes zu vermittelnden Glaubenswahrheiten ins Zentrum rücken.

Im Kontext ›offenbarer Bilder‹ ist eine Berücksichtigung von Wolfgang Kemp's rezeptionsästhetischen Überlegungen unerlässlich, da der Betrachter hier gleich mit »zweierlei Bilder[n]«⁷⁴ konfrontiert wird, die auf unterschiedliche Art und Weise – ästhetisch und kultisch – mit ihm in Kontakt treten. Vor allem im Hinblick auf die in dieser Arbeit gestellte Frage nach der rituellen Einbindung versenkbarer Altargemälde in feierliche Enthüllungszereimonien von Kultbildern spielt die Untersuchung der vom Klerus intendierten Wirkkraft dieser Inszenierungsform auf die Gläubigen eine zentrale Rolle.

Der Schauplatz aller vier Fallstudien ist Rom: Wie bereits im Abschnitt zum Forschungsstand angeklungen ist, musste aufgrund der im Laufe der Recherchen stetig wachsenden Zahl von Beispielen, die sich derzeit allein für den italienischen Raum auf knapp 30 beläuft und wohl nur die Spitze des Eisbergs bildet, eine geografische sowie zeitliche Begrenzung des Themas vorgenommen werden. Die Konzentration auf vier römische Fallstudien erfolgte aufgrund der beeindruckenden Dichte, in der ›offenbarende Bilder‹ in der Stadt für das 17. Jahrhundert nachgewiesen werden können. Dies dürfte nicht zuletzt auf die zahlreichen Neugründungen römischer Bruderschaften und Orden im 16. Jahrhundert, zu denen auch jene der hier untersuchten Beispiele zählen, zurückzuführen sein: Hinsichtlich der Propagierung ihrer kultischen Aushängeschilder standen diese Institutionen in einem Konkurrenzverhältnis, das den Boden für immer aufwendigere und spektakulärere Inszenierungsformen bereitete.

Die Arbeit deckt ein Spektrum ab, das sich von der durch intensive Archivrecherchen ermöglichten Rekonstruktion nicht mehr existenter Beispiele bis hin zur Behandlung heute noch intakter Kultbildinszenierungen mithilfe versenkbarer Altargemälde erstreckt. So können Giovan Battista Salvis (gen. Il Sassoferrato, 1609–1685) noch gänzlich unbekanntes *Mater Salvatoris* in der Kirche Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti (Kap. III) sowie Luigi Garzis (1638–1721) bis heute in der Forschung äußerst knapp behandeltes Gemälde *Kreuztragende Engel* in San Marcello al Corso (Kap. IV) in ihrer ursprünglichen Funktion als ›offenbarende Bilder‹ nun einer breiten Leserschaft vorgestellt werden.

⁷³ Belting 1990, S. 9.

⁷⁴ Belting 1990, S. 538.

Anders verhält es sich mit Peter Paul Rubens' Kultbildinszenierung in der Chiesa Nuova (Kap. II) und Andrea Pozzos versenkbarem Altargemälde in Il Gesù (Kap. V): In beiden Fällen sind die ›offenbaren Bilder‹ noch heute in Gebrauch. Seitens der Forschung ist ihnen zwar dementsprechend viel Aufmerksamkeit geschenkt worden; eine angemessene Betrachtung, die den hohen Verbreitungsgrad jener Inszenierungsstrategien mitberücksichtigt, ist aber bisher ausgeblieben. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, indem sie vor allem in den beiden letztgenannten Kapiteln Verbindungen zu weiteren ›offenbaren Bildern‹ nicht nur in Italien, sondern auch auf der Iberischen Halbinsel aufzuzeigen versucht. Die Intention ist es, die Implementierung mobiler Bildträger zum Ver- und Enthüllen von Kultbildern weniger – wie bisher angenommen – als herausragende Ausnahmeleistung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, sondern als gängige Inszenierungspraxis von Kultbildern im 17. Jahrhundert zu begreifen. Untermuert wird die These im Speziellen für die römischen Kirchen durch weitere Beispiele, die im Laufe der Recherchen nachgewiesen werden konnten und die in Form eines Exkurses in dieser Studie eine entsprechende Würdigung erfahren.

Die Behandlung der Fallstudien erfolgt in chronologischer Reihenfolge. Bei allen Beispielen wird auch ein Blick hinter die Altäre geworfen, um die Funktionsweisen der versteckten Enthüllungsmechanismen erstmals umfassend zu beschreiben und fotografisch zu dokumentieren. Den Auftakt bildet Rubens' 1608 geschaffenes ›offenbares Bild‹ für den Hauptaltar in der Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) (Kap. II), das als frühestes bisher nachweisbares Beispiel in Rom gilt und anhand dessen Bestrebungen zur Reinszenierung von Kultbildern im posttridentinischen Kirchenraum exemplarisch nachvollzogen werden können. Neben der Diskussion von Rubens' heute zu sehender Altarpala widmet sich die Arbeit vor allem der ersten Fassung des Gemäldes, das von den Patres zurückgewiesen worden war und das bislang nicht im Kontext ›offenbarer Bilder‹ einer eingehenden Analyse unterzogen wurde.

In der zweiten Fallstudie, die die Inszenierung des Ikonenfreskos in der Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti zum Gegenstand hat (Kap. III), steht die quellenbasierte Rekonstruktion des ursprünglichen Enthüllungsmechanismus sowie die Zuschreibung des ›offenbaren Bildes‹ an den Künstler Sassoferrato im Zentrum. Die Implementierung der Offenbarungskonstruktion ist hier auf einen ganz bestimmten Anlass zurückzuführen: Im Zuge der 1654 vom Capitolo di San Pietro vorgenommenen Krönung des Mariengnadenbildes ent-

schied man sich aufgrund der kultischen Aufwertung des Freskos für eine besondere Auszeichnung in Gestalt einer mobilen Madonnenkopie des Künstlers Sassoferrato. Die Inszenierung zeigt deutliche Parallelen zur Rubensschen Lösung in der unweit gelegenen Chiesa Nuova, was aus der historischen Verbindung der Oratorianer und der Bruderschaft der Santissima Trinità dei Pellegrini heraus erklärt werden kann.

Die dritte Fallstudie widmet sich der Inszenierung des wundertätigen Kruzifixes in der Kirche San Marcello al Corso (Kap. IV). Im Kontext des vor allem in Rom seit dem Konzil von Trient vehement propagierten Kultes um das Kreuz als Symbol der Vormachtstellung des katholischen Glaubens avancierte das wundertätige Kruzifix in San Marcello zu einem der bedeutendsten Kultbilder der Stadt. Anhand von Luigi Garzis aus dem Jahr 1681 stammenden Altargemälde, dessen Ikonografie das malerische Ausstattungsprogramm der Cappella del Crocifisso komplettiert und zugleich auf das dahinter befindliche Kruzifix verweist, lässt sich die rituelle Einbindung eines ›offenbaren Bildes‹ in eine komplexe Enthüllungszereemonie im Rahmen des römischen Prozessionswesens nachzeichnen.

Der Hauptteil der Arbeit schließt mit Andrea Pozzos Verhüllung der Statue des Heiligen Ignatius von Loyola in der dem Ordensgründer der Jesuiten geweihten Kapelle in der Kirche Il Gesù (Kap. V). Das monumentalste römische Beispiel, das hinsichtlich der am Auftrag beteiligten Akteure einmal mehr den Blick nach Spanien eröffnet, bildet insofern einen Sonderfall, als hier die Skulptur eines zeitgenössischen Künstlers (Pierre Legros, 1666–1719) inszeniert wird, der erst durch die Implementierung des ›offenbaren Bildes‹ ein Kultbildstatus zuerkannt werden sollte. Aufgrund der komplexen Ikonografie von Pozzos monumentalem Altargemälde, das in ein vielschichtiges Bezugs- und Verweissystem zum restlichen Ausstattungsprogramm der Ignatius-Kapelle integriert ist, darf das zum Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Beispiel als Höhepunkt in der Geschichte des ›offenbaren Bildes‹ gelten.

Diesen vier Fallstudien wird ein ausführliches Kapitel zu Genese und Funktion versenkbarer Altargemälde vorangestellt (Kap. I). Im Mittelpunkt steht die eingehende Auseinandersetzung mit dem auf der biblischen Überlieferung basierenden *revelatio*-Gedanken, der im Kontext der bis ins Mittelalter zurückreichenden rituellen Ver- und Enthüllungspraxis von Kultbildern mithilfe von Vorhängen eine zentrale Rolle spielt und der auf die hier zu verhandelnden, seit Ende des 15. Jahrhunderts nachweisbaren Inszenierungsstrategien übertragen wird. Dabei soll herausgearbeitet werden, dass das Zeigen von Kultbildern

grundsätzlich immer im Rahmen ritueller Enthüllungszereemonien, das heißt im Beisein eines Publikums, stattfand.

Ein Ziel dieser Untersuchung ist es, mit dem ›offenbarenden Bild‹ einen Begriff einzuführen, der die herausgearbeiteten, auf versenkbare Altargemälde übertragbaren Eigenschaften miteinander zu vereinen vermag. In diesem Zusammenhang findet auch die Geschichte mechanischer Vorrichtungen im Kirchenraum Erwähnung, da die versteckten Seilzugkonstruktionen die Aktivierung des Gemäldes und den damit verbundenen, aus der Perspektive des Betrachters stattfindenden Offenbarungsakt überhaupt erst ermöglichen. Dass solche Ereignisse aus der Sicht der Gläubigen tatsächlich zu jener Zeit mit wundersamen Enthüllungen assoziiert werden konnten, belegen die seit dem 15. Jahrhundert zahlreich überlieferten Legenden, in denen sich Kultbilder selbst, das heißt ohne menschliches Zutun, einem bestimmten Personenkreis zeigten. Diesem Legendenkanon ist ein eigener Abschnitt gewidmet.

Die Notwendigkeit einer eindeutigen Definition dieser Inszenierungspraxis wird außerdem durch den Vergleich mit den vor allem im nordalpinen Raum anzutreffenden Wandelaltären verdeutlicht, deren mit figürlichen Szenen bemalte Flügel (*sportelli*) aufgrund ihrer mobilen Eigenschaften von einigen Forscherinnen und Forschern hinsichtlich ihrer Funktion mit ›offenbarenden Bildern‹ zumindest teilweise gleichgesetzt worden sind. Auf ein ähnliches Problem stoßen wir bei einer kritischen Auseinandersetzung mit dem sogenannten *timpano* – ein Begriff, den sich die Forschung allzu unreflektiert zur Bezeichnung versenkbarer Altargemälde im venezianischen Kirchenraum angeeignet hat. Eine Abgrenzung von diesen Begrifflichkeiten (*sportelli*, *timpano*) trägt hier erneut zur Schärfung des Verständnisses der Funktionsweise ›offenbarer Bilder‹ bei.

I. Das Enthüllen von Kultbildern: *apparitio sacri*

Or, non si vede le pitture rappresentatrici le immagini delle divine deità essere al continuo tenute coperte con coperture di grandissimi prezzi? E quando si scoprono, prima si fanno grandi solennità ecclesiastiche di vari canti con diversi suoni. E nello scoprire, la gran moltitudine de' popoli che quivi concorrono, immediate si gittano a terra, quelle adorando e pregando per cui tale pittura è figurata, dell'acquisto della perduta sanità e della eterna salute, non altrimenti che se tale idea fosse li presente ed in vita.¹

In seinem *Trattato della Pittura* schildert Leonardo da Vinci die dem Künstler zufolge gängige Praxis, die für gewöhnlich verhüllten Kultbilder im Rahmen feierlicher Zeremonien dem Kirchenvolk zu zeigen. Die zentrale Rolle kommt dabei den Vorhängen zu, mit denen man die Bilder zu verhüllen pflegte. Den kultischen Höhepunkt bildet der Akt des Lüftens des Vorhangs und der Sichtbarwerdung des dahinter verborgenen Kultbildes, durch das sich das Heilige den Gläubigen offenbart. Erwidert wird dieser Moment in Form des sich zu Boden Werfens der am Ereignis partizipierenden Kirchengemeinde. Bereits hier beschreibt Leonardo, was die sich reformierende katholische Kirche 60 Jahre später per Dekret als Glaubensgrundsatz schriftlich verankerte, nämlich dass nicht den Bildern, sondern den Prototypen der auf ihnen dargestellten Heiligen Ehre gebühre.

Noch eindringlicher erscheint die Bedeutung der Ent- und Verhüllungsfunktion des Vorhangs und dessen Verhältnis zum dahinter verborgenen Bild bei dem portugiesischen und jahrzehntelang als Missionar in Südamerika tätigen Jesuiten António Vieira (1608–1697).² Aus der Perspektive eines fiktiven Predigers schildert Vieira im Jahre 1655 anlässlich der Dominica Sexagesima in der Real Capilla in Lissabon zunächst Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu, die die versammelte Kirchengemeinde unter größter Anspannung und Stille verfolgt habe.

¹ Da Vinci 1995, S. 4.

² Zu Vieiras Vita siehe Vaz De Carvalho 2001.