Gebhardt, Johannes: *Apparitio Sacri - Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600-1700) (= Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte; Band 48)*, München: Hirmer Verlag 2020

ISBN-13: 978-3-7774-3713-2, 338 Seiten, EUR 49.90 (DE), EUR 51.30 (AT)

Rezensiert von: Steffen Zierholz, Universität Tübingen

Johannes Gebhardts Monografie, es handelt sich um die leicht überarbeitete Fassung seiner Dissertationsschrift, reiht sich in die qualitätsvollen Arbeiten ein, die die frühneuzeitliche Retabel- und Kultbildforschung in den letzten Jahren bereichert haben.[1] Im Mittelpunkt der Studie steht eine Inszenierungspraxis, bei der das Altarbild durch einen versteckten Seilzugmechanismus abgesenkt wird – in der Terminologie des Verfassers ein „offenbarendes Bild" (S. 19) –, um den Blick auf ein religiöses Gnadenbild freizugeben. Francisco Ribaltas *Letztes Abendmahl* im Real Colegio Seminario de Corpus Christi in Valencia dient als einleitendes Beispiel, welches das Erkenntnisinteresse des Autors präzisiert. Der im Titel der Arbeit formulierte Gegensatz zwischen *apparitio sacri* und *occultatio operis* bezeichnet das ritualisierte Ver- und Enthüllen des Gnadenbildes, das der Verfasser im Kontext liturgisch-zeremonieller Praktiken untersucht, wobei die Rolle der verantwortlichen Bruderschaften und Ordensgemeinschaften besonders berücksichtigt wird. Im Anschluss an das Konzil von Trient, das den Bildgebrauch und die Verehrung von Gnadenbildern affirmiert, wird, wie Gebhardt anhand von vier Fallstudien überzeugend illustriert, die *ostentatio* des Bildes performativ gesteigert und multisensorisch inszeniert.

Den Fallstudien ist ein hinführendes Kapitel vorangestellt, das sich mit der Entstehung, Funktion und den Vorläufern der Inszenierungspraxis befasst. Gebhardt verortet diese innerhalb der bis ins Mittelalter zurückreichenden Tradition der Ent- und Verhüllung von Kultbildern durch Vorhänge. Diese Praxis werde von den mechanisch absenkbaren Altarbildern nicht abgelöst, sondern parallel fortgeführt, wobei offengelassen wird, wann und warum welche Inszenierungsform, manchmal auch in Kombination, zum Einsatz kommt. Unter Rekurs auf die biblische Tradition beschreibt Gebhardt, wie das absenkbare Bild, in Analogie zum Vorhang, den Moment der göttlichen Offenbarung sinnlich wahrnehmbar macht. Im Unterschied zu den händisch einstellbaren nordalpinen Flügelaltären manifestiere sich im mechanischen Absenken eine scheinbar göttliche Handlungsmacht, durch die sich das Gnadenbild dem Publikum auf wundersame Weise offenbare. Die verwendeten Seilzugmechanismen kamen bereits in religiösen Theateraufführungen zum Einsatz, die, wie auch die in den Bildlegenden mannigfach überlieferten wundersamen Selbstenthüllungen, den Wahrnehmungshorizont der Zeit geprägt haben.

Die erste Fallstudie widmet sich der *Madonna della Vallicella* in der Kirche der Oratorianerkongregation Santa Maria in Vallicella. Es handelt sich zweifellos um eines der bekanntesten und besterforschten römischen Gnadenbilder, die im Zuge der Transferierung zum Hauptaltar von Peter Paul Rubens reinszeniert wurde. Während die ältere Forschung die abgelehnte erste Fassung und die in situ befindliche zweite Fassung vorwiegend innerhalb eines bildtheologischen Diskurses unter-

sucht hat, fokussiert Gebhardt auf eine mit dem Auftraggeber Cesare Baronio verbundene personenbezogene *memoria* und postuliert, dass es sich bei der ersten Fassung um ein absenkbares Altarbild handeln musste.[2] Ausgangspunkt sei Baronios Wunsch, seine letzte Ruhestätte im Chorbereich durch die Präsentation der Ikone und Reliquien seiner Titularkirche aufzuwerten. Als Indiz hierfür sieht Gebhardt die nachweislich in Auftrag gegebenen Kopfreliquiare der Heiligen Nereus, Achilleus, Domitilla, Papianus und Maurus, die am Hauptaltar aufgestellt werden sollten. Rubens' erste Fassung sollte beim Absenken Ikone und Reliquiare gemeinsam offenbaren, so dass auf der ersten Pala entsprechend alle Heiligen mit dem Gnadenbild dargestellt werden mussten. Wenngleich Gebhardt für eine solche Inszenierung keine dokumentarische Evidenz anführen kann, verweist er auf ähnliche Beispiele. So ist die Kapelle mit der *Madonna della Strada* in Il Gesù mit Gemälden geschmückt, die Szenen aus dem Leben Mariens zeigen, und die jeweils als Reliquienschränke fungieren. Neben aufklappbaren Reliquienaltären (El Escorial) existieren Retabel, die mit absenkbaren Bildern arbeiten (Trasacco, Tagliacozzo), zuweilen auch mit integrierten Rahmenbildern (Petritoli), die den Blick auf Reliquien freigeben. Allerdings offenbaren die angeführten Werke ausschließlich Reliquiare und nicht, wie Gebhardt annimmt, eine Konfiguration von Reliquien und Gnadenbild. Diese Ausnahmestellung ist zwar nicht fragwürdig, doch zumindest erklärungsbedürftig. Erst mit dem Tod Baronios wurde mit der zweiten Fassung eine plurale Bildform in Auftrag gegeben, die die *Madonna della Vallicella* als das alleinige kultische Aushängeschild propagiere.

Die zweite Fallstudie befasst sich mit der Ikoneninszenierung in der Kirche der Bruderschaft Santissimà Trinità dei Pellegrini e Convalescenti. Das Kultbild, eine *Maria lactans*, stammt aus dem 15. Jahrhundert und ist eingerahmt von Giovanni Battista Riccis Altarbild mit den Heiligen Benedikt und Josef. Anhand der Auswertung von bislang unpubliziertem Archivmaterial gelingt es Gebhardt, nicht nur den Wandel der Verehrungspraxis, sondern auch die Dynamik und die Hintergründe der Neuinszenierung detailliert nachzuzeichnen. Diese wird angesichts des Neubaus von 1603 virulent, wobei die Ikone nur wenige Jahre den Hauptaltar schmückte, um dann von der zentralen Blickachse in einer Seitenkapelle transferiert zu werden. Diese im Vergleich zur Inszenierung im Vorgängerbau erfolgte Abwertung, die auch angesichts der skizzierten Popularität des Gnadenbildes merkwürdig erscheint, wird aber nicht weiter thematisiert. Während über die frühe Inszenierung nur Vermutungen angestellt werden können, findet Gebhardt Quellen, die ein durch einen Seilmechanismus absenkbares Bild belegen. Die im Rahmen der Krönung des Marienbildes 1654 erfolgte kultische Aufwertung war Anlass dafür, eine von der Forschung bislang unbeachtete freie Kopie der Ikone in Auftrag zu gegeben, die der Verfasser anhand von Archivalien und einer stilkritischen Einordnung, dem Madonnenmaler Giovanni Battista Salvi, genannt Il Sassoferrato, zuschreiben konnte. Dieses Gemälde erfuhr vor allem im 19. Jahrhundert eine wortwörtlich bewegte Geschichte, als sie aus seinem ursprünglichen kultischen Kontext herausgelöst, aufgrund seiner künstlerischen Qualität selbst verehrungswürdigen Charakter erhielt und erst seit 2011 wieder an seinem ihm zugedachten Ort angebracht ist. Die Inszenierung weist unübersehbare Parallelen zu Rubens' Lösung in der Chiesa Nuova auf, die Gebhardt als bewusste bildkünstlerische Referenz auf die Oratorianer und Filippo Neri deutet. Die Bruderschaft, die Neri als angebliches Gründungsmitglied anführt, hatte in den 1540er Jahren nachweislich ihren Sitz in der Kirche San Girolamo della Carità, dem Ort, an dem auch Neri lebte und der als erster Treffpunkt der Oratorianer-Kongregation vor deren Bestätigung diente. Angesichts des Konkurrenzverhältnisses zwischen den neu gegründeten karitativen Bruderschaften innerhalb Roms kam der Erwerb eines wundertätigen Gna-

denbildes und dessen Einbezug in die Verehrungspraxis der Bruderschaft ein hoher Stellenwert zu. In diesem Sinne muss der Rekurs auf eine dezidiert oratorianische Form der Ikoneninszenierung, ähnlich wie der Bezug auf Neri als mythische Gründungsfigur, als „wichtiges Legitimierungsinstrument eines tridentinischen Traditionsverständnisses“ (S. 134) verstanden werden.

Zu den stärksten Kapiteln der Arbeit gehören die Ausführungen zu dem in der Kirche San Marcello al Corso aufbewahrten wundertätigen Kruzifix, insbesondere in der Neuinszenierung von 1681. Im Zuge dessen wurde der verschließbare Tabernakel durch ein von Luigi Garzi gemaltes Altarbild mit Kreuztragenden Engel ersetzt, das heute in den Räumlichkeiten des Konvents der Bruderschaft aufbewahrt wird. Das Kruzifix befand sich seit dem Secondo Cinquecento dauerhaft in der Kapelle und war zusammen mit einem Holzpartikel des wahren Kreuzes das Zentrum der kultischen Verehrung. Absicht der Neuinszenierung war eine nicht näher explizierte „perfettione dell’altare“ (S. 191), wobei das Zusammenspiel zwischen Architekt, Kunsthandwerker, Garzi und weiteren Künstlern sowie die Funktionsweise des Seilzugmechanismus über eine minutiöse Archivarbeit rekonstruiert wird. Gebhardt weist nach, dass die Enthüllung in ein „audio-visuelles Gesamtkonzept“ (S. 205) eingebunden wurde, um eine größtmögliche emotionale Involvierung der Betrachter:innen zu gewährleisten. Als Garzis direktes Vorbild erkennt Gebhardt überzeugend das nach Entwürfen Berninis gestaltete Kreuzrelief am Vierungspfeiler von Sankt Peter, das deutliche formale und konzeptuelle Bezüge aufweist. Garzi konnte mit dem den Vierungspfeilern zugrundeliegenden eschatologischen Programm an die bereits vorhandene Ausmalung Daniele da Volterras aus dem 16. Jahrhundert Bezug nehmen. Damit manifestiere sich die enge Verbindung der Bruderschaft zu Sankt Peter, nicht mehr nur rituell durch den Prozessionsweg, sondern auch in der bildkünstlerischen Ausschmückung. Garzis Darstellung und das Kreuzrelief bilden gleichsam eine ikonografische Klammer, die den Status des wundertätigen Kruzifixes als Kultbild legitimiert und gleichsam päpstlich sanktioniert.

Die Ent- und Verhüllung von Pierre Legros’ Silberstatue in Andrea Pozzos Ignatius-Altar in der Jesuitenkirche Il Gesù bildet den Abschluss des Hauptteils der Arbeit. Die Idee hierzu gehe angeblich auf den spanischen Ordensgeneral Thyrsus Gonzàlez zurück, doch liege eher eine Form pluraler Autorschaft nahe, zumal in der Planung mit Giovanni Antonio de Rossi jener Architekt involviert war, der die Entwürfe für die Neuinszenierung in San Marcello al Corso lieferte. Ferner zeigt Gebhardt anhand Pozzos dokumentierter Aufenthalte in Norditalien auf, dass der Künstler mit der Inszenierungspraxis vertraut war, bevor er nach Rom kam. Evonne Levys These folgend waren nach Gebhardt weniger die im Altar inkorporierten Reliquien Ignatius von Loyolas von Relevanz, als der Versuch Legros’ Statue als zusätzliches Kultobjekt zu etablieren.[3] Aufgrund der deutlich sichtbaren Textur des Messgewandes interpretiert Gebhardt diese als *statua vestita*, die im Sinne der Vorhangidee das Schauverlangen durch die Verhüllung steigere (S. 262). Im Gegensatz zur verlorengegangenen Holzskulptur in der Casa professa, eine mit der originalen Kasel bekleidete *vera effigies*, ist bei Legros die Textur lediglich fingiert, Gewand und Körper durch dieselbe Materialästhetik charakterisiert, so dass eine Verortung innerhalb der spanischen Tradition der *imagenes de vestir* nicht gänzlich überzeugt. Zudem sind, wie Gebhardt selbst einschränkt, rituelle Bekleidungshandlungen, die Anbringung von Votivgaben und das Mitführen in Prozessionen nicht nachweisbar. Vielleicht wäre es fruchtbarer gewesen, die Verwendung von Silber im Sinne einer Materialpolitik nachzugehen. Gebhardt geht kurz auf die Verbreitung von Silberstatuen ein, die in Spanien oder in spanischen Einfluss- bzw. Herrschaftsbereichen verbreitet sind. Möglicherweise ging es Gonzàlez, dem ersten spanischen Ordensgeneral nach Francisco de Borja (1565-1573), gezielt dar-

um, Ignatius' *hispanità* zu propagieren. Denkbar wäre aber auch, die durch die Absenkung des Altarbildes neu entstandenen medialen und narrativen Bezüge zwischen Ignatius mit den Figuren Gottvaters und Christus im Altargiebel zu untersuchen. Die skulpturale Konfiguration entspricht dann einer etablierten Ignatius-Ikonografie, die, insbesondere in Verbindung mit Pietro da Cortonas *Tod des Franz Xaver* in der gegenüberliegenden Querhauskapelle, eine bestimmte Idee von Priesterschaft vermittelt.

Es ist Gebhardts großes Verdienst, erstmals eine systematische Studie zu einer Inszenierungsform vorzulegen, die bis dato hauptsächlich mit Peter Paul Rubens Hauptaltar in der Kirche Santa Maria in Vallicella in Verbindung gebracht wurde. Dagegen verdeutlicht die Studie, dass der Gebrauch mobiler Bildträger weniger eine künstlerische Ausnahmeleistung, sondern eine verbreitete frühneuzeitliche Inszenierungspraxis von religiösen Gnadenbildern war. Die Arbeit beeindruckt vor allem durch eine außergewöhnlich breite Quellenkenntnis, die es dem Verfasser ermöglicht, die Beweggründe einer Neuinszenierung, Funktionsweise der Mechanismen und Aufstellungsorte der Gnadenbilder zu rekonstruieren. Zudem wird deutlich, wie effektvoll und multisensorisch die Enthüllung jeweils durch Lichtregie, Musik und Gesang inszeniert wurde, wobei die praxeologisch-performative Einbindung je nach Fallstudie (und der damit verbundenen Quellenlage) mal mehr (San Marcello al Corso), mal weniger (Santa Maria in Vallicella) detailliert ausfällt. Die durchweg qualitätsvollen Abbildungen umfassen auch die hinter dem Altar versteckten Seilzugmechanismen und machen der Forschung äußerst seltenes Bildmaterial zugänglich. Lediglich der Erwartungshaltung einer bestimmten Leserschaft kann die Lektüre nicht gerecht werden. Der ausführliche Einstieg mit Ribaltas *Letztes Abendmahl* legt eine inter- und transkulturelle Studie nahe. Gebhardt konstatiert ein „Defizit im Hinblick auf eine interkulturelle Auseinandersetzung mit der Kunst der Iberischen Halbinsel" (S. 19), die er selbst aber nur vereinzelt und unsystematisch führt, etwa im Kapitel zu Pozzos Ignatius-Altar. Ebenso ist der Titel der Arbeit missverständlich. Obgleich „Kultbilder in Italien und Spanien" zum Untersuchungsgegenstand erhoben werden, befassen sich die vier Hauptkapitel ausschließlich mit römischen Fallbeispielen; außerrömische und spanische Werke werden allenfalls en passant oder in kurzen Exkursen besprochen. Dabei wäre eine alternative topografische Schwerpunktsetzung möglich gewesen. Von den dreißig italienischen Beispielen, die Gebhardt im Zuge seiner Forschung zusammentragen konnte, und die wohl nur die „Spitze des Eisbergs" (S. 39) seien, hätte man etwa stärker die kunsthistorische ‚Peripherie' berücksichtigen können. Dessen ungeachtet leistet die Arbeit einen grundlegenden Beitrag, welcher der frühneuzeitlichen Retabel- und Kultbildforschung, auch über Italien hinaus, wichtige Impulse verleihen dürfte.

--

[1] Isabella Augart, *Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien* (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut, I Mandorli 25); Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2018; Sven Jakstat, *Pedro Berruguete und das Altarbild in Spanien um 1500. Zur A□sthetik und Semantik transkultureller Aneignungsprozesse* (= Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn: Fink 2019; Helen Boeßenecker, *Skulpturale Altäre im römischen Seicento. Die Vergegenwärtigung des Sakralen*, Petersberg: Michael Imhof, 2020.

[2] Aufbauend auf Volker Herzner, der plausibel dargelegt hat, dass das Kultbild hinter dem Altarbild positioniert werden sollte, Volker Herzner, „Honor refertur ad prototypa. Noch einmal zu Rubens' Altarwerken für die Chiesa Nuova in Rom", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 1979, S. 117–132.

[3] Evonne Levy, *A Canonical Work of an Uncanonical Era: Re-reading the*

Chapel of Saint Ignatius (1695–1699) in the Gesù of Rome, 2 Bde., Diss. Univ. Princeton 1993.

Empfohlene Zitation:
Steffen Zierholz: [Rezension zu:] Gebhardt, Johannes: *Apparitio Sacri - Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600-1700) (= Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte; Band 48)*, München 2020. In: ArtHist.net, 13.09.2024. Letzter Zugriff 18.11.2026. <https://arthist.net/reviews/34506>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.