

Sven Jakstat
Johannes Gebhardt
Johanna Abel

PRÄSENZEFFEKTE

Die Inszenierung
der ›Sagrada Forma‹ im
Real Monasterio de El Escorial

Wallstein

Präsenzeffekte
Die Inszenierung der ›Sagrada Forma‹
im Real Monasterio de El Escorial

Sven Jakstat, Johannes Gebhardt,
Johanna Abel

Präsenzeffekte

Die Inszenierung der ›Sagrada Forma‹
im Real Monasterio de El Escorial



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der DFG
im Rahmen der Kolleg-Forschungsgruppe
BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik
der Freien Universität Berlin

Inhalt

1. Prolog: Präsenzeffekte	7
Sven Jakstat, Johannes Gebhardt, Johanna Abel	
2. <i>Efectos celestiales</i> : Intermediale Präsenzeffekte	25
Sven Jakstat	
3. Praktiken der Reliquieninszenierung zwischen statischer und dynamischer Erzeugung von Präsenz	109
Johannes Gebhardt	
4. <i>Imago ex machina</i> : Bildenthüllung und Präsenzdynamik im sakramentalen Theater des Siglo de Oro	147
Johanna Abel	
Bildnachweise	190
Dank	191

1. Prolog: Präsenzeffekte

Sven Jakstat, Johannes Gebhardt, Johanna Abel

»Als Erfüllung einer zuvor inszenierten Abwesenheit kann die Ikone umso wirkungsvoller in Erscheinung treten.«¹

Die Frage nach den Verfahren der Präsenzerzeugung berührt zentrale Aspekte der Wirkweise und Funktion von Bildern. Bilder sind in der Lage, Präsenz unmittelbar erlebbar zu machen. So wurden seit dem Beginn christlicher Bilderverehrung immer wieder Zweifel daran geäußert, ob die Gläubigen etwa bei einer aus Holz geschnitzten Darstellung eines Heiligen überhaupt in der Lage seien, zwischen der Person selbst und ihrer Repräsentation zu unterscheiden. Solche dreidimensionalen Bildwerke stehen deshalb seit jeher im Verdacht idolatrischer Verehrung. Aber auch Gemälden wird die Macht zugeschrieben, abwesende Menschen anwesend zu machen. Ihre kanonische Formulierung fand diese Überzeugung in einer viel zitierten Passage aus Leon Battista Albertis (1404-1472) Malereitraktat *Della Pittura* von 1435/36: »Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft [...], die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden.«²

Derartige Problemzusammenhänge verdeutlichen, warum die Auseinandersetzung mit Präsenzeffekten zu den zentralen Themen der kunsthistorischen Forschung zählt und in den Geisteswissenschaften generell mehr Beachtung finden sollte; und dies umso mehr, als sich die Genese und Wirkweise von Präsenzeffekten einfachen Erklärungsschemata entzieht. Präsenzeffekte – also das intensive Erleben von Präsenz durch Prozesse der ästhetischen Erfahrung – stellen sich bei den Betrachtenden nur dann ein, wenn der Akt ihrer Entstehung nicht unmittelbar verständlich ist beziehungsweise

logisch erklärt werden kann. Präsenzeffekte ähneln in diesem Sinne Evidenzeffekten.³

Grundlegende Einsichten in die Entstehung und Wirkung von Präsenzeffekten sowie deren Fruchtbarmachung für die Geisteswissenschaften verdankt die Forschung den Schriften Hans Ulrich Gumbrechts. In *Diesseits der Hermeneutik* kennzeichnet er die ästhetische Erfahrung anhand des »Oszillieren[s] zwischen Sinneffekten und Präsenzeffekten«. ⁴ Gumbrecht zufolge handelt es sich bei Präsenzeffekten nicht um einen dauerhaften Zustand, sondern um ein von Intensität geprägtes Erlebnis, das augenblicklich und unmittelbar erfahrbar wird.⁵

Bilder vereinen in sich sehr unterschiedliche Formen von Präsenz. Erst in Abgrenzung zum Terminus der Repräsentation erhält der Präsenzbegriff seine analytische Prägnanz.⁶ In diesem Zusammenhang hat sich in der kunsthistorischen Forschung vor allem im religiösen Kontext der Begriff der »ikonischen Präsenz« etabliert, die den komplexen visuellen und zugleich imaginativen Zugang der Betrachtenden zum Artefakt als interdependentes Verhältnis zwischen der Präsenz des dargestellten Gegenstandes und der Präsenz des Bildes als Bild zu ergründen versucht.⁷ Bilder, ob zweidimensional oder dreidimensional, bleiben immer als Bilder präsent und dennoch vermögen sie die Grenze des Bildlich-Materiellen so weit zu überschreiten, dass ihre materiellen Eigenschaften im Prozess der Wahrnehmung ausgeblendet werden. Bilder ermöglichen in diesem Sinne liminale Erfahrungen, indem sie, so Klaus Krüger, »durch die Sichtbarkeit, die sich in ihnen bildlich materialisiert, immer auch die Augenscheinlichkeit des Unsichtbaren evozieren [...]«. ⁸

Einen Spezialfall, bei dem die imaginierte Präsenz des visuell Verborgenen ihrer Verweisfunktion auf den Prototyp entbunden wird, bildet in diesem Zusammenhang die in der katholischen Kirche propagierte Lehre von der Realpräsenz: Durch den Akt der Transsubstantiation – der Wandlung des Brotes und des Weines in den Leib und das Blut Christi – wird



Abb. 1.1: Retablo de la Sagrada Forma, 1684-1690,
El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo

der Körper des Gottessohnes dabei in der geweihten Hostie realiter gegenwärtig geglaubt.⁹ Die zunächst nur über liturgische Handlungen und in der Imagination erfahrbare Realpräsenz konnte durchaus eine visuelle sowie taktile Bestätigung erhalten, und zwar in Form von sogenannten Blutwundern, bei denen – zumeist in Folge eines den jeweiligen Glaubensgegnern zugeschriebenen Aktes des Hostienfrevels¹⁰ – vermeintlich das Blut Christi als visueller Präsenzbeweis einer konsekrierten, verwundeten Hostie entwich.¹¹

Ein solches Blutwunder begründet den Ausgangspunkt des hier vorliegenden Buches. Im Zentrum steht die Inszenierung der am zwischen 1684 und 1690 errichteten Altartafel (Abb. 1.1) in der Sakristei des Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial als Reliquie aufbewahrten, wundertätigen Hostie von Gorkum, die auch unter dem Namen ›Sagrada Forma‹ oder ›Santa Forma‹ verehrt wird. Anhand der Fallstudie soll mithilfe der Frage nach der Genese und Wirkung von Präsenzeffekten ein differenzierterer Blick auf die Funktionsweise von Bildern im Kontext ihrer Rezeption eröffnet werden. Das Altarensemble der Sakristei eignet sich dafür gerade deshalb so gut, da in ihm aufgrund seines komplexen, auf den zentralen Kultgegenstand bezogenen ikonografischen Bildprogramms unterschiedlichste Formen der Vorstellung und Erzeugung von Präsenz zum Tragen kommen. Die nahsichtige Analyse erlaubt es, das Phänomen der Präsenzerzeugung durch ästhetische Erfahrung exemplarisch zu konkretisieren.

Bei der Hostie von Gorkum (Abb. 1.2) handelt es sich um ein als wundertätig verehrtes Kultobjekt, das 1594 als Geschenk der spanischen Adligen Margarita de Cardona (1535–1581) in den Besitz König Philipps II. von Spanien (1527–1598) gelangt war. Der Reliquienstatus des Gegenstandes liegt in einem Ereignis begründet, das sich im Juli 1572 in der holländischen Stadt Gorkum zugetragen haben soll: Der Legende zufolge stürmten protestantische Söldner die Stadtkirche. Dabei hatte einer der Soldaten die konsekrierte Hostie



Abb. 1.2: Die Hostie von Gorkum (»Sagrada Forma«)

mit einem nagelbeschlagenen Schuh malträtiert, woraufhin diese zu bluten begann. Seinen Irrtum unmittelbar einsehend, übergab er die wundertätige Hostie den kirchlichen Autoritäten und bekannte sich selbst zum katholischen Glauben. Anschließend gelangte die Hostie über Mechelen, Antwerpen, Prag und Wien in die unter Philipp II. erbaute, monumentale königliche Kloster- und Palastanlage (Abb. 1.3), die zweifelsohne als *das* architektonische Sinnbild der katholischen Hegemonialstellung Spaniens im Europa der posttridentinischen Epoche bezeichnet werden kann.¹² Trotz intensiver Nachforschungen und notarieller Gutachten war man am spanischen Hof jedoch nicht von der Authentizität des



Abb.1.3: Ansicht des Real Monasterio de San Lorenzo in El Escorial

Objekts überzeugt. Eine eigens eingerichtete Kommission empfahl nach eingehender Prüfung von der Verehrung der Hostie abzusehen. Für Jahrzehnte verblieb sie weitestgehend unbeachtet in einem Reliquienschrank in der Klosterkirche. Erst während der Regierungszeit Karls II. (1661-1700), des letzten Habsburgers auf dem spanischen Thron, erfuhr die Sagrada Forma eine umso signifikantere Aufwertung. Fortan wurde sie als einer der prominentesten Kultgegenstände des Klosters verehrt.¹³

Treibende Kraft hinter der bewussten Propagierung der Hostie als zentrale Reliquie für das Herrscherhaus der spanischen Habsburger war der damalige Prior des Klosters, Fray Francisco de los Santos (1617-1699).¹⁴ Der Kloostervorsteher verfasste nicht nur eine Geschichte seines Ordens und zahlreiche geistliche Schauspiele, er ist auch als Autor eines der frühesten ›Kunstführer‹ Spaniens in Erscheinung getreten, der *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real*



Abb. 1.4: Raffael, Heilige Familie, genannt ›La Perla‹, um 1518, Öl auf Holz, 147,4 x 116,0 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

del Escorial.¹⁵ Zudem publizierte er – und dies ist für unseren Zusammenhang von besonderer Relevanz – eine umfassende Geschichte der Sagrada Forma (*Historia de la Santa Forma*), in der er sich unter anderem einer ausführlichen Beschreibung des Altarensembles sowie dessen Funktion im Hinblick auf die Inszenierung der Hostie widmet.¹⁶

Die politischen Beweggründe, die eine kultische Aufwertung der Hostie von Gorkum motivierten, wurden in zahlreichen Studien eingehend untersucht.¹⁷ Als einer der Gründe wird dabei stets die Profanierung des Klosters im Januar 1677 angeführt. Der bei den Granden in Ungnade gefallene Günstling der Mutter Karls II., Fernando de Valenzuela (1636-1692),

hatte damals auf Weisung des Königs innerhalb der Mauern des Klosters Unterschlupf gefunden, woraufhin seine Gegner unter der Leitung des Duque de Medina Sidonia (1642-1713) das Gebäude stürmten und bis ins Allerheiligste vordrangen. Um die daraufhin verhängte Exkommunikation der Aufständischen, auf deren Unterstützung der König jedoch weiterhin angewiesen war, aufzuheben, forderte der Papst eine dem Vergehen angemessene Stiftung. Karl II. ließ eine kostbare, mit Edelsteinen verzierte Standuhr, die er von seinem Onkel, Kaiser Leopold I. (1640-1705), geschenkt bekommen hatte, zu einem Tabernakel (*custodia*) für die Verehrung der Hostie von Gorkum umbauen.¹⁸ Die *Custodia* wurde schließlich am Altar der Sakristei aufgestellt, wo sich zuvor die sogenannte *Perla* Raffaels befand (Abb. 1.4), ein Gemälde, das damals als bedeutendste Schöpfung des italienischen Meisters am spanischen Hof galt und höchste Wertschätzung genoss.¹⁹

Die prachtvolle Inszenierung und die damit einhergehende kultische Nobilitierung der Hostie zielte unter anderem darauf ab, die labile Position des von einer inzestuösen Heiratspolitik körperlich und mental gezeichneten Königs zu kompensieren. Durch die Verehrung der *Sagrada Forma* versuchte Karl II. an dem für das repräsentative Selbstbild der spanischen Habsburger bedeutendsten Ort, dem Kloster in El Escorial, als höchster Vertreter eines über Generationen tradierten, auf dem katholischen Glauben fußenden Herrschafts- und Frömmigkeitsverständnisses, der sogenannten *Pietas Austriaca*, die Legitimierung eines dynastisch und konfessionell begründeten Machtanspruchs zu untermauern.²⁰ Allem Anschein nach hoffte man hierdurch dem allmählichen und kaum mehr abwendbaren Abstieg des einstigen Weltreiches noch einmal entgegenwirken zu können.

Die mit großem Pomp gefeierte Translation der *Sagrada Forma* aus einem der Reliquienschränke der Klosterkirche in die Sakristei fand am 19. Oktober 1684 in Anwesenheit des Königs und im Beisein zahlreicher weltlicher Würdenträger sowie der Klostersgemeinschaft statt. Zugleich wurde dieser



Abb.1.5: Claudio Coello, Sagrada Forma, 1685-1690, Öl auf Leinwand, ca. 500 x 300, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo

Akt mit dem Gedenken an die Verteidigung Wiens vor den türkischen Truppen in der Schlacht am Kahlenberg im Jahr zuvor und der damit propagierten neuerlichen Abwehr der deklarierten Feinde des katholischen Glaubens verbunden.²¹ Claudio Coello (1642-1693), der Hofmaler Karls II., hielt den Höhepunkt der feierlichen Zeremonie – die Anbetung der wundertätigen Hostie durch den König in der Sakristei – in einem großformatigen Leinwandgemälde fest, das heute ebenfalls als *Sagrada Forma* bezeichnet wird (Abb. 1.5).²² Das 1690 fertiggestellte Gemälde, das in der Forschung bis heute als »obra culminante«²³ des spanischen Barock gilt, bildet das visuelle Zentrum des Altarretabels. Es zeigt den Moment, in dem Santos dem vor ihm knienden Monarchen die in einer Monstranz befindliche wundertätige Hostie darbietet und somit – den Grundsätzen katholischer Glaubenslehre folgend – den in ihr präsenten Christuskörper zur Verehrung preisgibt. Im Anschluss daran wird Santos die Hostie in das zum Tabernakel umgewandelte Uhrgehäuse einstellen, von dem ein Fragment am linken Bildrand zu erkennen ist.

Mit hohem mimetischen Anspruch vergegenwärtigt das Werk Coellos somit ein historisch verbürgtes Ereignis, das sich genau an jenem Ort zugetragen hatte, an dem sich die Betrachtenden beim Anblick des Gemäldes selbst befinden. Es entsteht ein überaus paradoxes Seherlebnis, auf das in diesem Buch noch öfters einzugehen sein wird. Das Gemälde eröffnet somit zweierlei zeitliche sowie räumliche (Präsenz-)Perspektiven, die sowohl die Reflexion über den unmittelbar erfahrbaren, gegenwärtigen Moment als auch den Blick zurück auf ein vergangenes Ereignis am selben Ort ermöglichen.

Eine erste Annäherung an das Bild, wie sie hier stattgefunden hat, setzt die materielle Präsenz des visuell sichtbaren Bildträgers voraus, auf den Coello die Anbetungsszene malte – eine Feststellung, die zunächst nicht der Rede wert zu sein scheint. Eine zusätzliche, für die Gesamtaussage des Altarensembles zentrale Sinnebene erschließt sich den Be-



Abb. 1.6: Retablo de la Sagrada Forma (geöffnet), 1684-1690,
El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo

trachtenden jedoch erst mit der ›Abwesenheit des Bildes als Bild‹ und dem damit verbundenen Akt des Verschwindens der malerisch auf die Leinwand gebannten Hostie, denn: Der eigentliche Clou der Anlage besteht darin, dass Coellos Gemälde mithilfe eines von der Sakristei aus unsichtbaren Flaschenzugmechanismus langsam hinter der Altarmensa im Boden versenkt werden kann, um den Blick auf die in einem dahinter befindlichen Raum, dem sogenannten *camarín*, zur Verehrung ausgesetzte – originale und nicht gemalte! – Sagrada Forma preiszugeben (Abb. 1.6). Die feierliche Enthüllung der Hostie fand lediglich an zwei ausgewählten Tagen im Jahr statt: am 29. September, dem Festtag des Heiligen Michael, und am 28. Oktober, dem Festtag der Apostel Simon und Judas. Heute wird der Mechanismus aus konservatorischen Gründen nur noch einmal im Jahr aktiviert. Noch immer geschieht dies im Rahmen einer aufwendig gestalteten, rituellen Enthüllungszeremonie, die den kultischen Höhepunkt der vorher in der Klosterkirche stattfindenden Messe und der anschließenden Prozession in die Sakristei

markiert. Während des langsamen, von ›himmlischer‹ Musik begleiteten Absenkens des Leinwandbildes eröffnet sich den Betrachtenden zunächst der Blick auf ein von Pietro Tacca (1577-1640) gefertigtes, golden glänzendes Kruzifix, das scheinbar schwerelos in dem Raum zwischen der Sakristei und dem dahinter befindlichen Camarín zu schweben scheint. Erst allmählich zeigt sich mit der sukzessiven Sichtbarmachung des Camaríns, dass der Gekreuzigte von zwei ebenfalls vergoldeten Engeln in der Schwebelage gehalten wird. Sodann offenbart sich den Besucherinnen und Besuchern das kultische Herzstück des Ensembles, das kostbare Tabernakel, in das die Monstranz mit der im 16. Jahrhundert in der Stadt Gorkum ›geschändeten‹ Hostie eingestellt ist. In einer Art visuellen Überblendung unterstreicht und konkretisiert das Kruzifix die Vergegenwärtigung der eigentlich unvorstellbaren Realpräsenz Christi, die sich in der mit Blut behafteten Hostie sodann visuell unmittelbar manifestiert. Das wirkungsvolle In-Erscheinung-Treten des Göttlichen ist dabei stets an den Präsenzstatus des Gemäldes gebunden. Erst mit dem Verschwinden der von Coello malerisch auf Leinwand gebannten *Sagrada Forma*, die in ihrer Verweisfunktion auf eine imaginierte Realpräsenz dem Medium des Bildträgers verhaftet bleibt, erfüllt sich das Begehren nach dem Erleben der physischen Präsenz des eucharistischen Leibes in Gestalt der in der Monstranz zur Verehrung ausgesetzten, ›blutenden‹ Hostie.

Coello nimmt auf diese Verweisfunktion eigens Bezug: Auch sein Gemälde, so suggeriert der Künstler, ist eigentlich hinter einem schweren roten Vorhang verborgen. Vier Putten, die sich, der Logik des Bildes folgend, bereits im Raum der Betrachtenden befinden müssten, schweben vor dem illusionistisch gemalten Textil. Folglich ist auch Coellos *Sagrada Forma* nur deshalb sichtbar, weil der gemalte Vorhang gelüftet wurde.²⁴ In Analogie dazu bezeichnet Santos das Gemälde selbst als eine Art »königlichen Vorhang [...], der mit großer Perfektion das ersetzt, was er verbirgt [...]«.«²⁵

Bereits diese kurze einführende Beschreibung des mehrere Bildmedien vereinigenden Altarensembles macht deutlich, dass das komplexe ikonografische Bildprogramm, dessen Bedeutung im Hinblick auf die Inszenierung der Hostie zwischen den Polen von Sichtbarkeit und Abwesenheit beziehungsweise zwischen den Akten der Sichtbarmachung und des Verbergens changiert, unterschiedliche Präsenzeffekte auszulösen vermag, welche es in den nachfolgenden Beiträgen einer genaueren Analyse zu unterziehen gilt.

Der Beitrag von Sven Jakstat befasst sich mit der Funktion und Bedeutung intermedialer Kontrastierungen am Altar der Sakristei des Klosters in El Escorial. Die Altarbildanlage integriert unterschiedlichste Bildmedien: vom illusionistisch gemalten Leinwandbild über dreidimensionale Reliefs und Skulpturen bis hin zu der in den Reliquienstatus erhobenen Sagrada Forma. Innerhalb des Ensembles werden diese Bilder auf je spezifische Weise zueinander in Beziehung gesetzt. Durch die Wandelbarkeit des Retabels erfahren die dadurch ausgelösten intermedialen Präsenzeffekte eine abermalige Steigerung. Während der Wandlung entstehen wechselnde Bildangebote mit divergierenden Relationen. Hierdurch werden unterschiedliche intermediale Sinnbezüge sowie unterschiedliche Präsenzen und Bildaussagen generiert. Der Aufsatz analysiert die hieraus resultierenden Potentiale für die Aktivierung des als wundertätig verehrten Kultgegenstands.

Johannes Gebhardt widmet sich in seinem Beitrag der weit verbreiteten Praxis, Altargemälde zu bestimmten Festtagen mithilfe versteckter mechanischer Vorrichtungen hinter der Altarmensa verschwinden zu lassen, um den Blick auf den dahinter befindlichen Kultgegenstand preiszugeben. Im Rahmen ritueller Enthüllungszereemonien wurde das Kunstwerk auf ›wundersame Weise‹ zum Verschwinden gebracht, was im Erscheinen des sich durch den Kultgegenstand offenbarenden Heiligen mündete. Anhand des Vergleichs mit der ursprünglichen und traditionellen (statischen) Präsen-