

Originalveröffentlichung in: Wimböck, Gabriele ; Leonhard, Karin ; Friedrich, Markus (Hrsgg.): Evidentia : Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Münster ; Berlin 2007, S. 391-424 (Pluralität & Autorität ; 9)

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008652>

Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit

Klaus Krüger

Allenthalben ist in jüngerer Zeit zu beobachten, daß in den Kultur-, Text- und Bildwissenschaften das auf lange hin vorherrschende semiotische Paradigma (linguistic turn) seine Dominanz und Geltungskraft verloren hat, daß also die Vorstellung einer unhintergehbaren Zeichenhaftigkeit und elementaren Sprachlichkeit aller kommunikativen Akte, aller kulturellen Prozesse und generell aller Formen menschlicher Sinnproduktion zunehmend in Frage gestellt wird. Zugleich wird deutlich, daß an seine Stelle kein Theorie- und Erklärungsmodell von analog hegemonialer Geltung gerückt ist, sondern daß sich vielmehr, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund einer steigenden Konjunktur von interdisziplinären Entgrenzungsbestrebungen, eine neue Pluralität durchaus diskrepanter theoretischer Erklärungsangebote und methodischer Diskurse entfaltet, eine Pluralität, die sich, nach heutigem Stand der Dinge, kaum mehr ohne weiteres systematisieren oder in Hinblick auf gemeinsame Verstehens- und Deutungsordnungen autoritativ überwölben läßt. Ob diese mittlerweile unübersichtlich gewordene Vielstimmigkeit und die beschleunigte Auffächerung in eine regelrechte Serie von immer neuen Paradigmen (visual turn, performative turn, iconic turn, spatial turn, translational turn, topographic turn etc.) von der Zunahme einer theoretischen Unverbindlichkeit der einzelnen Disziplinen und einer wachsenden Hybridität oder gar Beliebigkeit ihrer methodischen Zuständigkeiten kündigt oder aber als das positive Zeichen einer produktiven und synergetisch wirksamen Vielfalt unterschiedlicher Ansätze und Frageinteressen zu werten

ist, wird sich erst noch herausstellen müssen.¹

In jedem Fall aber tritt verstärkt der Umstand zutage, daß sich diese verschiedenen Ansätze und diversen Paradigmen ungeachtet ihrer Vielfalt in einer neuen, gemeinsamen Aufmerksamkeit für das verbinden, was den Prozessen kultureller und gesellschaftlicher Sinnkonstitution letztlich zugrunde liegt und die verschiedenen, ihr innewohnenden Codierungen erst eigentlich ermöglicht: nämlich ihre mediale Dimension und Verfaßtheit, sei es in Hinblick auf ihre materiellen, physischen und körperlichen oder auf ihre kognitiven und symbolischen Aspekte, auf ihre anthropologischen oder performativen, ihre ästhetischen oder zeichenhaften Aspekte usw. Gemeinsam ist ihnen damit die verstärkte Einsicht, daß semantische Komplexität, daß Sinn und Bedeutung stets und unabdingbar als ein Phänomen ihrer medialen Gegenwärtigkeit zu erfassen sind, daß sie ihren Status also nicht anders als in Abhängigkeit von medialen Präsenzeffekten generieren. Es ist daher, wie Hans Ulrich Gumbrecht unlängst formulierte, gerade die „Simultaneität von Sinn und Wahrnehmung“, die spannungsreiche „Oszillation“ zwischen „Sinneffekten und Präsenzeffekten“, die heute zunehmend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.² Wenn Gumbrecht dabei betont, daß Präsenzphänomene, „nicht umhin können, unweigerlich [...] ‘Effekte von’ Präsenz zu sein“, sich also stets als „Präsenzeffekte“ manifestieren,³ so heißt dies nichts anderes, als daß Präsenz unabdingbar das Produkt medialer Wirksamkeit ist. Da Medien diese Wirksamkeit nicht nur hervorbringen, sondern sie im Zuge dieser Hervorbringung immer zugleich auch ausstellen, ist Präsenz also nicht als eine einfach gegebene zu erfahren, sondern als eine, die sich in ihren Effekten zugleich auch selbst präsentiert. Kurz: Dem medialen Gegebenheitsmodus von Präsenz, dem medial bestimmten Effekt ihrer Erfahrbarkeit und Sichtbarkeit, eignet eine reflexive Dimension.

Bezieht man diese Beobachtung auf Bilder und auf deren Präsenzeffekte, so läßt sich auch hier sagen, daß die unmittelbare Gegenwärtigkeit des Sichtbaren, die von Bildern erzeugt wird, die Struktur und Dimension der durch sie generierten Evidenz, ihrem medialen Konstruktionscharakter entspringt, und zwar zunächst ungeachtet der Frage, ob sie diese Gegenwärtigkeit qua Fiktion, qua Performanz oder qua Materialität hervorbringen. Um es in Anlehnung an Gumbrecht zu formulieren: Das Phänomen bildlicher Evidenz kann nicht umhin, ein ‘Effekt von’ Evidenz zu sein, sich also unabdingbar als ‘Evidenzeffekt’ zu manifestieren. Mit bildlich erzeugter Evidenz ist daher

¹ Vgl. zum aktuellen Diskussionsstand den Überblick von Bachmann-Medick 2006, mit weiterführender Literatur.

² Gumbrecht 2004, 127 ff.

³ Gumbrecht 2004, 127

jener Effekt gemeint, den Bilder durch ihren medialen Konstruktionscharakter hervorbringen und zugleich darstellen, vermitteln und zugleich manifestieren.⁴

Um diesen Zusammenhang soll es im Folgenden gehen, doch nicht in einer theoretisch-systematischen Erörterung, sondern im Blick auf eine historisch-konkrete Konstellation. Das Augenmerk liegt dabei auf religiösen Bildern in der Frühen Neuzeit und auf den Strukturen, Strategien und Funktionen, mittels derer sie ihre Wirkung erzielen. Nicht nach Bildern als 'Medien' im modernen, technologischen bzw. kommunikationstechnisch bestimmten Sinn wird dabei gefragt, sondern nach der 'Medialität' der Bilder als einer ihnen zugrunde liegenden Struktur und in ihnen jeweils vermittelten Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Sinnbezüge und Imaginarien, Materialitäten und Performanzen.⁵

Ein genuines Feld zur konkreten, historisch exemplifizierenden Erkundung solcher Strukturen des Medialen bieten, wie es scheint, jene bildmystischen Praktiken, die den christlichen Umgang mit Bildern seit alters kennzeichnen und ihnen nachgerade die Funktion und Bedeutung von Offenbarungsinstrumenten zumessen. Entfaltet sich dabei auf der pragmatischen Ebene des Bildgebrauchs und der Bildgestaltung eine durchaus hohe Diversität von Phänomenen und Erscheinungsformen, so begegnet auf der Ebene der theoretischen Konzeptualisierung eine hohe, lange währende Konstanz in der funktionalen Bestimmung des Medialen. Daß das sichtbare, materielle Bild im anagogischen Sinn nur als eine Transmissionsform für eine höhere, durch es hindurch und über es hinaus führende Schau des bildlich Unfaßbaren dient, als Instrument, das vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, „*per visibilia ad invisibilia*“ leitet, ist bekanntermaßen ein Kerngedanke aller Theorien zur Struktur der bildmystischen Gnadenwahrnehmung, und er findet sich in steter Neuformulierung von Augustinus bis zu Gregor dem Großen, vom Pseudo-Dionysius bis zu Bernhard von Clairvaux, von Bonaventura bis zu Thomas von Aquin und noch weit darüber hinaus.⁶

Es ist derselbe Gedanke, der auch im hagiographischen Schrifttum und in der geistlichen Erbauungsliteratur der Beschreibungstopik solcher Visionen zugrunde liegt, an deren Entstehung Bilder einen maßgeblichen Anteil

⁴ Der hier entfaltete Diskurs um Evidenzeffekte rekurriert nicht auf 'Evidenz' als wirkungsästhetische Kategorie, wie sie in einem enger und spezifischer gefaßten Sinn vor allem in der Rhetorik, Poetik und Kunsttheorie der Frühen Neuzeit konzeptualisiert wird; vgl. dazu bes. Kemman 1996; Jori 1998; von Rosen 2000.

⁵ Für eine ähnlich orientierte Studie, die der Frage nach 'Präsenzeffekten' in der historisch-konkreten Konstellation der monastischen Spiritualität des Mittelalters gewidmet ist, siehe Largier 2005.

⁶ Benz 1934; Benz 1969, 313 ff.; Ringbom 1969, besonders 162 ff.; Freedberg 1989, 161 ff.



Abb. 1: Jacopino di Francesco,
Szenen aus der Legende der
Hl. Katharina von Alexandrien,
ca. 1360-70,
26,7 x 42,5 cm,
Flornz, Collezione Roberto Longhi.

haben. Darin fungiert das Bild auf der *einen* Seite als eine bloße Durchgangsmembran und ist gewissermaßen transparent hin auf eine höhere, imaginäre Wirklichkeit, eine Wirklichkeit, die sich in ihrer eigentlichen Dimension allein der *inwendigen* Einbildungskraft erschließt.⁷ Exemplarisch sei hier der Fall der Hl. Katharina von Alexandrien genannt, die laut legendarischer Überlieferung des späten Mittelalters von einem Eremiten ein gemaltes Tafelbild der Muttergottes mit dem Jesusknaben überreicht bekam, in das sie sich mit solch innerer, kontemplativer Hingabe versenkte, daß ihr nachts darauf, in der stillen Dunkelheit ihrer Kammer, die Gnade einer tatsächlichen Erscheinung der Hl. Jungfrau widerfuhr, ein Ereignis, das bekanntlich im mystischen Verlöbniß der Heiligen mit Christus kulminierte (Abb. 1).⁸

⁷ Zum gesamten Problemkomplex des Austausches zwischen Bildern und Visionen mit weiteren Beispielen vgl.: Ringbom 1969, 160 ff.; Frugoni 1983; Frugoni 1985; Freedberg 1989, 283 ff.; Stoichita 1995, 47 ff.; Hamburger 1998; Bacci 2000; Krüger 2006; Muir Wright 2006.

⁸ Meiss 1951, 107 ff.; Krüger 1989, 190.



Details aus Abb. 1: links: Bildandacht und mystische Vermählung der Heiligen
rechts: Die Heilige empfängt von einem Eremiten ein Tafelbild der Muttergottes.

Die gemalten Darstellungen dieses Geschehens machen den instrumentellen Sinn des religiösen Bildes als einer bloßen Transmissionsform sehr deutlich, wenn sie die Heilige immer wieder „*excessu mentis*“, im Zustand innerer Entzückung und Ekstase zeigen: abgewendet vom Tafelbild und mit geschlossenen Augen, also in innerer Schau die himmlische Offenbarung empfangend (**Detail links**). Auf der *anderen* Seite aber fungiert das Bild doch zugleich als ein Medium, in dem sich eben jene höhere Wirklichkeit, das imaginativ zu Schauende, bildhaft konkretisiert und damit eine dauerhafte, sichtbare und mehr oder weniger klar bezeichnete Gestalt annimmt, so daß ihm am Ende regelrecht der Anspruch einer authentischen Vergegenwärtigung zuwachsen kann. Wie man weiß, kann die Überzeugungskraft und Wirkmacht, die aus dieser anschaulichen Konkretisation hervorgeht, bisweilen soweit führen, daß das Gemälde in seiner eigenen, materiellen Identität für den Betrachter geradezu den Status einer 'Verkörperung' des Dargestellten gewinnt. Auch diesen Aspekt führen die Szenen der Katharina von Alexandrien anschaulich vor Augen, wenn sie zeigen, mit welcher intimer Zartheit die Heilige das Marienbild aus den Händen des Eremiten in Empfang nimmt und es eng an sich schmiegt (**Detail rechts**).



Abb. 2: Antoine Wierix, *Imaginario Visio*, nach 1591, Kupferstich, Brüssel, *Cabinets des Estampes*.

sche Jenseits empor, welches sich darüber in einem weiten Wolkenkranz öffnet. Der fromme Karmeliter sieht hier in der Tat „*per visibilia ad invisibilia*“, wobei die *bildhafte* Wirklichkeit von Maria als Gemälde mit ihrer *imaginären* Wirklichkeit als Vision geradezu in eins fällt.

Es liegt auf der Hand, daß sich für den Mönch mit dieser „*imaginaria visio*“ eine besondere Heilserwartung verknüpft, und dies umso mehr, als dabei die Muttergottes in ihrer privilegierten Rolle als Mediatrix und Mittlerin ins himmlische Paradies figuriert. Es ist eine Rolle, die sich seit mittelalterlicher Zeit nicht nur in topisch wiederkehrenden Benennungen von Maria als ‘Fenster zum Himmel’ (*fenestra coeli*) oder ‘Fenster der Erleuchtung’

Wie eingängig und verbreitet dieser Evidenzeffekt, der zwischen einer objekthaft-konkreten und einer imaginären Präsenz, zwischen Immersion und Reflexion oszilliert, auch noch in der Frühen Neuzeit war, kann beispielhaft ein Stich vom Ende des 16. Jahrhunderts vor Augen führen, der die religiöse Praxis der „*imaginaria visio*“⁹ illustriert (Abb. 2). Die Darstellung zeigt einen Karmelitermönch, der in freier Landschaft niederkniet und seinen Blick in kontemplativer Entrückung zum Himmel emporrichtet. Was er dort in visionärer Schau erblickt, ist die lichtstrahlende Erscheinung der Muttergottes mit dem Jesusknaben, und zwar in der Gestalt eines gerahmten Gemäldes. Es fungiert wie ein offenes Fenster und führt den Blick weiter ins himmlische

⁹ Stoichita 1995, 60.

(*'fenestra illuminationis'*) etc. manifestiert, sondern auch in einer Vielzahl entsprechend konzipierter Bilddarstellungen, in denen Maria an der direkten Schwelle zwischen irdischem Betrachterraum und himmlischem Jenseits dem Gläubigen in einem fingierten Fensterrahmen erscheint.¹⁰ Ein Beispiel unter vielen bietet ein Gemälde von Vincenzo Foppa von ca. 1460-70 (Abb. 3), das seinen ikonographischen Sinn, Maria den Augen des Betrachters als Hoffnungs- bild und als Tor und Ausblick ins Paradies darzubieten, ausdrücklich durch die Inschrift auf dem gemalten Rahmen bekräftigt: „*Ave Sanctissima Maria Porta paradixi* [etc.]“.¹¹



Abb. 3: Vincenzo Foppa, *Maria mit dem Kind erscheint in einer Fensterrahmung*, ca. 1460-1470, 38 x 30 cm, Mailand, Civici Musei del Castello. Sforzesco.

Was in solchen Zeugnissen und Darstellungen immer wieder zum Ausdruck gelangt, ist im Kern die Vorstellung, daß das gemalte Bild in spezifischer Weise als ein *Medium* der Vision fungiert, genauer gesagt: als ein Medium, das recht eigentlich im Zwischenfeld von sinnlich-realer Erfahrung und transmaterieller Imagination steht. Durch diese Mittlerstellung, d.h. dadurch, daß es immer neu zwischen beiden Polen vermittelt und sie doch zugleich auch dissoziiert, vermag es eine Erfahrungsform im Betrachter zu begründen, die in komplexer Weise zwischen der Anschauung von *Ähnlichkeit*

¹⁰ Zum theologischen Konzept der Maria als *fenestra coeli* siehe: Hirn 1912, 343 ff.; Ringbom 1965, 42 ff.; Goffen 1975; Gottlieb 1981, 69 ff.; Hlaváčková/Seifertová 1985.

¹¹ Wittgens 1949, 57 f. und 96; Fiorio/Garberi 1987, 77 (mit weiterführender Literatur); Kat.Ausst. Mailand 1988, 190 f., Kat.Nr. 48 (Liana Castelfranchi Vegas); Balzarini 1997, 154, Kat.Nr. 13; Foppa 2002, 120, Kat.Nr. 54. Die vollständige Inschrift des Rahmens lautet: „*AVE SANCTISSIM[A] MARIA PORTA PARADIXI DOMINA MONDI PURA SINGVLARISNE VIRGO SINGVLARIS TV CONCEPTI IEXU*“. Die Tradition und der konzeptionelle Kontext dieser Ikonographie sind bei Krüger 2001, 46 ff. ausführlich besprochen.

und der gleichzeitigen Wahrnehmung von *Differenz* oszilliert.

Die konstitutive – hier sehr summarisch und verkürzt skizzierte – Ambivalenz des Bildes zwischen Materialität und Transparenz, zwischen originalem und reproduktivem Dasein, zwischen Ähnlichkeit und Differenz usw. ist naturgemäß aufs engste verknüpft mit seiner Wirkung auf den Betrachter. Genauer gesagt ergibt sich die Frage, ob das Potential bildlicher Anschauung entweder zu einer Festlegung des Betrachters respektive des Gläubigen auf das konkrete Sosein der gegenständlichen Darstellung führt und den Spielraum seiner Phantasie durch den Eindruck einer kohärenten, geschlossenen Illusion reduziert, oder ob es vielmehr der Aktivierung und Freisetzung seiner Imagination zuarbeitet und damit den Weg zur Produktion eigener, innerer Vorstellungsbilder bereitet. Es geht also um nichts anderes als um die Frage nach der Funktion und Bedeutung der bildlich generierten Evidenzeffekte. Und wie sich versteht, zeichnet sich dahinter die weiterreichende, komplexe Frage nach dem gesellschaftlich und religiös wirksamen Verhältnis von Autorität und Emanzipation, und nicht zuletzt nach den Kriterien, der Auslegungskompetenz und der normsetzenden Kraft von bildlich erzeugter Authentizität ab.¹²

Die Illustration der „*imaginaria visio*“ (vgl. **Abb. 2**) deutet die Dimension dieses Zusammenhangs bereits an. Der Karmelitermönch erscheint in der Weite der freien Landschaft als ein selbstbestimmtes Individuum, das in der persönlichen Ausübung seiner religiösen Andacht weder einer kollektiven Norm noch einer Institution, etwa dem Orden, in besonderer Weise verpflichtet scheint. Gleichwohl ist ihm ein klar bestimmter Platz innerhalb einer streng hierarchisch aufgebauten Deszendenz der himmlischen Erleuchtung und Heilsgewährung zugewiesen, einen Platz, den er in der Rolle des Empfangenden und des in dankbarer Demut Niederknienden einnimmt.

Stellen wir der Illustration ein wenig früher (gegen 1561) entstandenes Gemälde des Michele Tosini im Nonnenkloster San Vincenzo in Prato zur Seite, so ergibt sich eine ähnliche Konstellation (**Abb. 4**).¹³ Die Stelle des Mönches nimmt nunmehr der Betrachter vor dem Bild ein, der sich einer perspektivischen Tiefen- und Höhenstaffelung gegenüber sieht, an der er selbst in niedrigster Position partizipiert. In die Ferne der himmlischen Wolken entrückt und von einer hell strahlenden Gloriole umfungen, erscheint die stehende Muttergottes regelrecht in bildhafter Form: Von den im Vordergrund versammelten Heiligen wird sie durch einen eigens aufgemalten

¹² Zur historischen und systematischen Komplexität dieses Verhältnisses vgl. die Beiträge und Fallstudien in: Krüger/Nova 2000, mit Verweisen zu relevanter Literatur in der Einleitung, 7 ff.

¹³ Kat.Ausst. Loreto 1995, 118–120 (Maria Grazia Trenti Antonelli).



Abb. 4: Michele Tosini, *Erscheinung der Madonna di Loreto mit Heiligen*, 1560/61, 251 x 193 cm, Prato, Monastero di San Vincenzo, Cappella della Madonna di Loreto.

Rahmen abgesetzt, der ehemals noch markanter ausgearbeitet und in plastischem Relief gestaltet war. Wie im Fall der „*imaginaria visio*“, fällt also die Erhöhung und Entrückung der Madonna zu einer himmlischen Erscheinung mit der Markierung ihres Bildcharakters in eins.



Abb. 5: *Madonna di Loreto*, 14. Jh. (1921 verbrannt), Holz, ehem. Loreto, Sacello della Satna Casa.



Abb. 6: *Sebastiano Sebastiani*, *Statue der Madonna di Loreto*, Anf. 17. Jhr., 129 cm, Montalto Marche, Klarissenkonvent Santa Chiara.

Aber ein weiteres kommt noch hinzu. Denn die sichtbare Ineinssetzung von Bild und Vision wird noch ungleich prägnanter, sobald man sich vergegenwärtigt, daß die stehende Muttergottes hier in eben jener Gestalt erscheint, die das berühmte, in ganz Italien verehrte und in zahlreichen späteren Repliken verbreitete Gnadenbild der ‘Madonna di Loreto’ besitzt (Abb. 5 und 6).¹⁴ Bild und Vision stehen hier im Verhältnis einer reziproken Evidenz, einem Verhältnis, in dem sich beide in ihrem Anspruch auf Authentizität wechselseitig bekräftigen und beglaubigen. Kurz: Die visionäre Erscheinung der Muttergottes auf dem Bild in Prato ist glaubhaft und authentisch, weil sie wie das ‘wahre’ Gnadenbild in Loreto aussieht, und umgekehrt sind Aussehen und Gnadenkraft der Loreto-Madonna glaubhaft, weil sie die

¹⁴ Zu diesem Kultbild des frühen 14. Jahrhunderts, das 1921 verbrannte, vgl.: Grimaldi 1975, 126, Kat.Nr. 420; Grimaldi 1991, 39; Grimaldi 1995; zur Replik des frühen 17. Jahrhunderts aus dem Klarissenkonvent in Montalto Marche – nur ein Beispiel unter unzähligen – siehe Kat.Ausst. Loreto 1995, 184 (Stefano Papetti).

Abb. 7: *Madonna di Loreto*,
ca. 1580-1590,
Kupferstich (anonym).



himmlische Erscheinung bestätigt.

Die Bedeutung dieses Sachverhalts wird klar, wenn man bedenkt, daß die Verehrung des Gnadenbildes von Loreto im späten 16. Jahrhundert einen bemerkenswerten, von der Gegenreformation nachdrücklich betriebenen Aufschwung nahm. Dabei kam im Zuge gegenreformatorischer Bemühungen um eine authentische Traditionsvergewisserung der eigenen Glaubenspraktiken gerade in den Jahren um 1560/70 – und mithin zeitgleich zu dem Bild in Prato – eine lebhaft geführte Diskussion über den Wahrheitsgehalt der Loreto-Legende auf. Im Laufe dieser Kontroverse kursierten zunehmend graphische Wiedergaben, die das Gnadenbild der Muttergottes zeigten und durch Beischriften als „*vero retratto*“ oder „*effigies S. Mariae Lauretanae*“ in seiner Authentizität beglaubigten (Abb. 7).¹⁵

Im Licht dieser Zusammenhänge läßt sich sagen, daß sich in Tosinis Gemälde einer der zentralen Ansprüche der gegenreformatorischen Kirche be-

zeugt, nämlich autoritativ über die religiösen Bilder zu verfügen, und zumal über solche von überregionaler Wirkung und Popularität, um auf diese Weise zugleich eine Kontrolle und Kanalisierung des religiösen Blicks und der durch ihn aktivierbaren Imagination und inneren Erlebniskraft zu etablieren. Die Bilder, so erläutert diese Auffassung der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti 1582 in seinem Bilder-Traktat, sind „Instrumente um die Menschen mit Gott zu vereinen“ („*istrumenti per unire gli uomini con Dio*“), und ihr finaler Sinn besteht darin, die Menschen mit Überzeugungskraft zum Glauben und im selben Zuge zur gebotenen Gefolgschaft und zum Gehorsam gegenüber Gott zu bewegen.¹⁶

Die so verstandene autoritative Sinnbegründung des Bildes manifestieren auch die Heiligen, die sich links und rechts unter der himmlischen Bilderscheinung in strenger Symmetrie versammelt haben. Im getreuen Einklang mit kirchlichen Präskripten dieser Zeit, vor allem mit dem Bilderdekret des Konzils von Trient von 1563,¹⁷ dienen sie in ihren variierten Haltungen und Gebärden – der frommen Ergebenheit, des glaubensstrengen Ernstes und der religiösen Emphase, der selbstvergessenen Demut und der meditativen Versenkung etc. – den Augen der Gläubigen („*oculis fidelium*“, wie es im Trienter Bilderdekret ausdrücklich heißt)¹⁸ zum Vorbild für deren eigene Frömmigkeit und Glaubenshaltung. Dieser Funktion entsprechend sind sie in einem durchaus modernen, aktuellen Stil gemalt und erscheinen – zumal im Fall der beiden weiblichen Heiligen – in zeitgenössischer Gewandung und Haartracht. Und nicht von ungefähr befinden sie sich ganz im Vordergrund des Bildes, also in unmittelbarer Betrachternähe, und in einer irdisch-realen Landschaft, die fern im Hintergrund die Ansicht von Prato zeigt. Kurz: die Heiligen sind dem gläubigen Betrachter sowohl bildkompositorisch als auch emotional nahe gebracht, um auf diese Weise ihrer Funktion einer affektiven Anleitung und Einstimmung zur Bildandacht möglichst wirksam gerecht zu werden.

Demgegenüber bleibt die himmlische Bilderscheinung der Muttergottes mit dem Jesusknaben auf eine psychologisch unnahbare Typik und zugleich auf eine stilistische Archaik ihres Aussehens verpflichtet, dergestalt, daß sie

¹⁵ Grimaldi 1993, besonders 17 ff.; Treffers 1996, besonders 280 ff.; Ammannato 1997.

¹⁶ „[...] *persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio* [...]“, „[...] *movere gli uomini alla debita obediènza e soggezzione a Dio* [...]“; Paleotti 1961, Zit.: 215. Zu den historischen Hintergründen und dem Einfluss von Paleotti und seinen Schriften auf die gegenreformatorische Bildtheorie und -praxis vgl. Prodi 1984, besonders 25 ff. und 55 ff.; Hecht 1997.

¹⁷ Zum gesamten Komplex des Konzils von Trient und dessen Auswirkungen auf den Bilderkult siehe: Aschenbrenner 1930; Jedin 1935; Jedin 1963a; Jedin 1963b; Jedin 1975, 183 f., sowie zuletzt vor allem Seidel 1996, 21 ff., 309 ff.; und Hecht 1997, besonders 17 ff.

¹⁸ Mansi [1902]/1961, 171 f.

nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich und emotional die Aura der Ferne an sich trägt. Diese Art ihrer Darbietung folgt erneut dem Gebot kirchlicher Präntentionen, wie man sie gerade in posttridentinischer Zeit vertrat, um die Kontinuität zu betonen, in der man sich selbst zu den angestammten kirchlichen Traditionen sah. Zu dieser retrospektiv bestimmten Selbstverankerung in der normativen Kraft einer als verbindlich angesehenen Überlieferung gehörte auch das Streben nach authentischen Traditionen des sakralen Bildes. Die heutigen Künstler, so fordert 1564, kaum ein Jahr nach den Bestimmungen des Tridentinums, der geistliche Autor und Literat Giovanni Andrea Giglio, sollten „die heiligen Bilder“ („*le sacre imagini*“) mit Ernst und Andacht und nach „altem Brauch“ („*antica consuetudine*“) malen, und sie sollten sie mit jenen Zügen und Merkmalen versehen, die ihnen von den Malern früherer Zeiten wegen des besonderen Vorrangs ihrer Heiligkeit verliehen wurden („*con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privileggio della santità*“).¹⁹

Vor dem Hintergrund all dieser Beobachtungen läßt sich sagen, daß der Gläubige im Angesicht von Tosinis Gemälde einer durchaus regulativen Wirkung auf seine Imagination und seine religiösen Affekte unterworfen ist, dergestalt, daß die Darstellung klar bestimmte Vorgaben sowohl dafür macht, *was* er als Vision erblickt, als auch dafür, *wie* er auf sie zu blicken hat.

Als Altarbild einer Kapelle in Prato, die fernab von Loreto der dort verehrten Madonna geweiht ist, verleiht es eben dieser 'Madonna di Loreto' nicht nur sichtbare Präsenz und dauerhafte Gegenwärtigkeit, sondern weist diese Präsenz auch als einen Akt des besonderen himmlischen Gnadenerweises für diesen speziellen Kapellenraum aus, ein Gnadenerweis, an dem der Gläubige dann zu partizipieren vermag, wenn er sich dem Glauben an die ubiquitäre Wirksamkeit des Loretokultes unverbrüchlich hingibt, „*alla debita obediienza e soggezzione a Dio*“, wie Paleotti sagen würde.²⁰

Für das künstlerische Verfahren, mittels der Präsentsetzung der Madonna di Loreto als einer 'himmlischen Bilderscheinung' ihren Kult überregional zu fördern, besser gesagt: ihn zu einer überregional beglaubigten kirchlichen Gnadeninstanz zu erheben, ist Tosinis Altarbild keineswegs ein singuläres Beispiel. Ein Gemälde von Lucio Massari von ca. 1620, das sich in S. Maria delle Grazie in Modena befindet (Abb. 8),²¹ oder noch ein spätes Werk von Antonio Amorosi, das um 1690 für die Kirche S. Caterina in Comunanza entstand (Abb. 9),²² ließen sich ihm, neben zahlreichen ande-

¹⁹ Giglio [1564]/1961, Zit.: 111. Zum Kontext vgl. Previtali 1964, 21 ff.

²⁰ Vgl. Anm. 16.

²¹ Kat.Ausst. Modena 1986, 155, Kat.Nr. 69 (Daniele Benati) (mit weiterführender Literatur).

ren, zur Seite stellen. Das Gemälde in Modena (Abb. 8) setzt gewissermaßen ein doppeltes, auch hier perspektivisch gestaffeltes Register der zwischen Maria und dem Betrachter vermittelnden Instanzen in Szene. Es zeigt unten im Vordergrund die beiden Heiligen Carlo Borromeo und Franziskus, die zu den populärsten und meistverehrten Kultfiguren der gegenreformatorischen Glaubenspropaganda gehören. Wie zuvor unser Karmelitermönch knien sie in ergebener Pose auf dem Boden und blicken in der Art einer *'imaginaria visio'* zur Madonna empor, im Sinn von Anleitungsfiguren für den Betrachter vor dem Bild. Über ihnen schweben, auf Wolken platziert, die Heiligen Nikolaus und Felice Cappuccino, die den Gläubigen durch Blickkontakt und gestenreichen Zuspruch zur Partizipation an der himmlischen Offenbarung einladen. Das Gemälde in Comunanza (Abb. 9) zeigt in der unteren Partie die Seelen im Purgatorium, die in Erwartung des Jüngsten Gerichtes heftig gestikulieren und in flehentlicher Bitte um Fürsprache und himmlischen Beistand die Madonna anrufen, die hoch oben in den Wolken in Begleitung des Erzengels Michael und des Heiligen Joseph erscheint. Wie bei Tosini (vgl. Abb. 4) besitzen beide Darstellungen einen hierarchisch konzipierten Bildaufbau. Sie arbeiten mit einer



Abb. 8: Lucio Massari, *Erscheinung der Madonna di Loreto mit Heiligen*, ca. 1620-25, Modena, Santa Maria delle Grazie.

²² Kat.Ausst. Loreto 1995, 176 (Marina Massa); Maggini 1996, 96, Kat.Nr. 1; Ammanato 1997, 361 f.



Abb. 9: Antonio Amorosi, *Erscheinung der Madonna di Loreto mit den Seelen im Fegefeuer*, ca. 1690, 240 x 150 cm, *Comunanza*, Pfarrkirche Santa Caterina.



Abb. 10: Giuseppe da Macerata, *Statue der Madonna di Loreto*, Anf. 17. Jb., 160 cm, *Montefiore dell'Aso*, San Francesco.

perspektivischen Staffelung von unten nach oben und von vorne nach hinten, um auf diese Weise den Betrachter direkt ins Ereignis der himmlischen Erscheinung einzubeziehen und ihn als deren eigentlichen Adressaten anzusprechen. Das gilt besonders für das Bild in *Comunanza* (vgl. Abb. 9), bei dem durch einen fingierten Vorhang, der beidseitig fortgezogen scheint, die Himmelschau mit der Muttergottes im Zentrum als regelrechte 'Enthüllung' vor den Augen des Gläubigen inszeniert wird.

Beide Gemälde zeigen die Madonna als himmlische Erscheinung in einer wolkenumkränzten Gloriole, und zwar nunmehr im getreuen Aussehen der alten Marienstatue in Loreto, also so, wie sie dort als heiliges Kultbild mit ihrem ganzen liturgischen Festschmuck verehrt wird: mit der goldenen Krone auf dem Haupt und mit dem Festgewand einer weißen, kostbar bestickten Dalmatica, die allein das Antlitz von Maria und Christus frei läßt (Abb. 10).

War bei Tosini der Bildcharakter der Vision vor allem durch den gleichsam in den Himmel projizierten Rahmen markiert, so nimmt nun die himmlische Erscheinung ganz und gar die unverwechselbare Identität der altherwürdigen Kultstatue an, eine Identität, die bei dem Gemälde in Comunanza überdies noch durch das dunkle, von Kerzenrauch gefärbte Antlitz sichtbar gemacht wird. Maria erscheint *sub specie* eines Bildwerks, und umgekehrt erscheint das Bildwerk als tatsächliche Maria.

Wird, wie in Prato durch Tosinis Bild, auch der Gläubige in Modena und in Comunanza angeregt, sich die aktuelle himmlische Präsenz der Muttergottes jeweils hier und jetzt vorzustellen und damit inwendig das nachzuvollziehen, was das Altargemälde ihm sichtbar vor Augen stellt, so wird doch der Spielraum seiner Phantasie in Hinblick auf die Wirklichkeit Mariens, auf ihr Aussehen und ihre religiösen oder mütterlichen Empfindungen etc., noch weit nachdrücklicher als bei Tosini eingeschränkt. Maria bietet sich der Imagination des Gläubigen nicht als Partnerin für einen persönlich bestimmten, intimen Dialog dar, sondern als gnadenspendende Instanz von unnahbarer Ferne. Pointiert gesagt: Die vom Bild evozierte Tätigkeit der Imagination dient hier weniger der Selbstkonstitution des religiösen Subjektes als vielmehr der Affirmation einer hierarchisch konstituierten Heilsideologie.

Gewiß wird man bei alledem in Rechnung stellen, daß die ausführenden Künstler dieser Gemälde kaum originellen Rang besaßen, und daß bei der Konzeption der Bilder fraglos auch die religiösen Wert- und Geschmacksvorstellungen einer eher provinziell-konservativen Auftraggeberschaft zu Buche schlugen. Wie diversifiziert und elaboriert jedoch auch in der Zeit der Gegenreformation die künstlerischen Lösungen tatsächlich waren, die man zur Veranschaulichung der komplexen Beziehung zwischen Bild und Imagination hervorbrachte, können zahlreiche Beispiele verdeutlichen.

Ein Gemälde von Giovanni Battista Crespi etwa, das um 1610 entstand und sich heute in der Galleria Sabauda in Turin befindet (**Abb. 11**), zeigt im Schema einer *Sacra Conversazione* die stehende Jungfrau Maria in Begleitung – erneut auch hier – der Heiligen Franziskus und Carlo Borromeo.²³ Beide sind in demutsvoller Haltung links und rechts zu ihren Füßen niedergesunken, um sich in stillem Ernst und mit eindringlichen Blicken ihrer Betrachtung hinzugeben. Maria ihrerseits richtet den Blick nach oben, während sie ihre geöffneten Hände den beiden Heiligen entgegenstreckt, um

²³ Pevsner 1925, 278; Kat.Ausst. Novara 1964, 64 f., Kat.Nr. 58; Gabrielli 1971, 101, Kat.Nr. 464; Kat.Best. Galleria Sabauda 1982, 126–129; Rosci 2000, 150 f., Kat.Nr. 87.

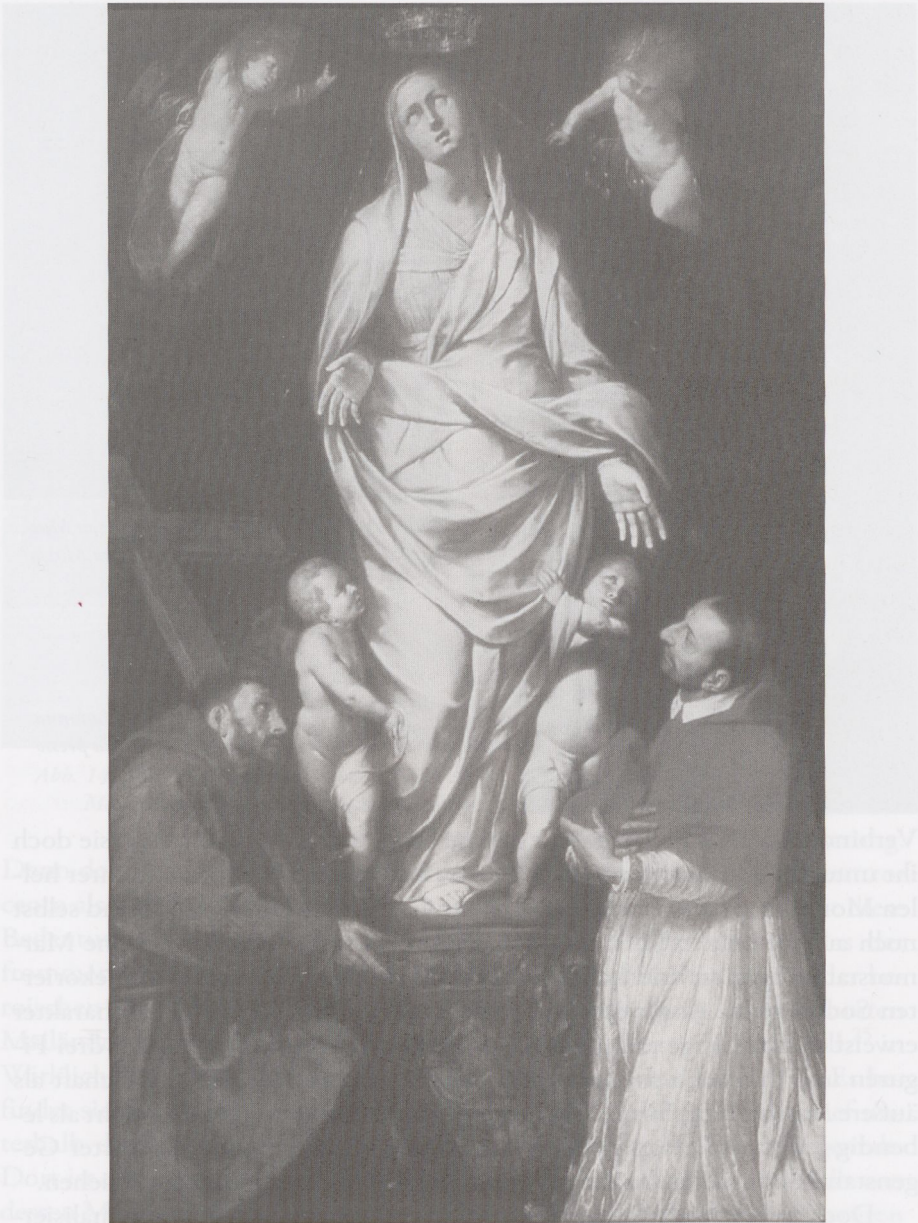


Abb. 11: Giovanni Battista Crespi (genannt Cerano), *Madonna mit den Heiligen Franziskus und Carlo Borromeo*, ca. 1610, 258 x 155 cm, Turin, Galleria Sabauda.

auf diese Weise, im klassischen Gestus der Empfehlung, vor dem himmlischen Vater die hohe religiöse Tugend und glaubenstreue Ergebenheit der beiden zu bezeugen.



Abb. 12: Annibale Fontana, Statue der Madonna Assunta, 1583-86, Mailand, Santa Maria presso San Celso.



Abb. 13: Gnadenbild der wundertätigen Muttergottes, Anf. 15. Jh., Mailand, Santa Maria presso San Celso.

Verbindet die drei Personen der gleiche Figurenmaßstab, so trennt sie doch ihr unterschiedlicher Realitätscharakter, insofern die Madonna in ihrer hellen Monochromie, die sich auch auf ihr Gesicht und ihre Hände und selbst noch auf die beiden Putti zu ihren Füßen erstreckt, sichtbar als eine Marmorstatue figuriert und konsequenterweise auf einem mit Reliefs dekorierten Sockel steht. Angesichts dieser Dissoziation im Wirklichkeitscharakter erweist sich das enge räumliche und physische Beisammensein der drei Figuren und ihre auch psychologisch so innig empfundene Gemeinschaft als äußere Anschauungsform eines inwendigen Zustandes: Maria ist nicht als lebendig-leibhafte Person präsent, sondern imaginär, als externalisierter Gegenstand der inneren Kontemplation, die die beiden Heiligen vollziehen.

Doch erweist sich die Substanz und Beschaffenheit dieses 'externalisierten Gegenstandes' der religiösen Imagination und damit zugleich die Struktur dieser 'Externalisierung' als durchaus vielschichtig konzipiert. So erscheint die Hl. Jungfrau als *Person* zwar unreal und imaginär, doch ist sie als *Bildwerk* in der Tat real und faktisch. Denn sie figuriert hier in der Gestalt

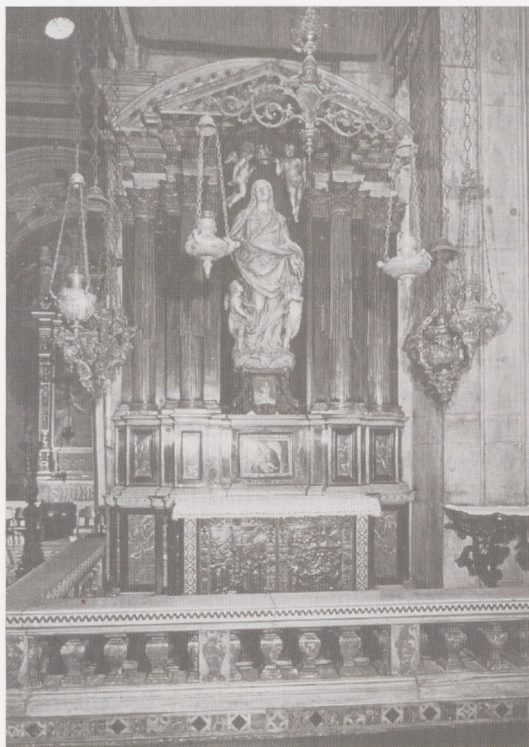


Abb. 14: Altar der Madonna Assunta, 1577-1586,
Mailand, Santa Maria presso San Celso.

genau jener Marmorstatue, die in Mailand in S. Maria presso S. Celso über dem Altar des linken östlichen Vierungspfeilers steht (Abb. 12). Diese Statue wurde 1586, also kaum 25 Jahre vor dem Gemälde, geschaffen und stellt ein spätes Hauptwerk des Mailänder Bildhauers Annibale Fontana dar.²⁴ Maria ist hier als Assunta gezeigt, d.h. im transitorischen Moment ihrer Auffahrt in den Himmel, bei der sie von Engeln begleitet wird und als prospektive Königin des himmlischen Reiches bereits ihre Krone auf dem Haupt empfängt.

Der Sachverhalt, daß auf dem Gemälde genau diese Marienstatue mit dem Hl. Carlo Borromeo gezeigt wird, bedarf der näheren Erläuterung.

Denn der besagte Altar in S. Maria presso S. Celso steht seit dem Quattrocento als Gnaden- und Pilgeraltar in höchster Verehrung. Er verdankt diese Bedeutung einem alten, kaum mehr kenntlichen Marienfresko, das der frommen Legende zufolge bereits im späten 4. Jahrhundert, also in der heroischen Frühzeit des Christentums, und auf Anweisung des berühmten Mailänder Stadtpatrons, des Heiligen Ambrosius, entstanden sein soll,²⁵ in Wirklichkeit jedoch erst aus dem frühen 15. Jh. stammt (Abb. 13). Es befindet sich noch heute an seinem ursprünglichen Anbringungsort: tief unterhalb der Marmorstatue und direkt auf die hintere Pfeilerwand gemalt. Dort ist es mittlerweile umschlossen vom Altar, befindet sich unterhalb von dessen Mensa, und ist heute nurmehr durch Öffnen der beiden Bronzetüren an der Altarfront zugänglich (Abb. 14).

²⁴ Kris 1919–32, 222 ff.; Pope-Hennessy 1985, 87 und 400; Agosti 1995.

²⁵ Maggi 1951, 95–153. Zur weiterführenden Diskussion der historischen Umstände für den Verkauf sowohl des Marienkultbildes als auch des Altars siehe: Riegel 1998, 33 ff.

Seinen Ruhm als gnadenwirkendes Wunderbild verdankt das Fresko einem Vorfall, der sich im Jahr 1485 während einer feierlichen Messe zur Abwehr der seinerzeit in Mailand wütenden Pest vor einer großen Vielzahl von anwesenden Gläubigen in der Kirche zugetragen haben soll. Direkt nach der Kommunion, so heißt es, habe die Madonna mit ihrer linken Hand selbsttätig den Vorhang, der vor dem Bild hing, beiseite geschoben, um sich der versammelten Menge der Gläubigen zu zeigen. Daraufhin blickte sie jeden einzelnen von ihnen an und streckte ihm eigens ihre Hände entgegen. Dieser Vorgang währte das ganze Miserere über, und danach war, wie sich versteht, die Pest besiegt.

Der Kult dieses Marienbildes blieb in der Folgezeit lebendig, doch erfuhr er erst im späten 16. Jahrhundert einen besonderen Aufschwung, just in der Zeit also, in der Carlo Borromeo als hochrangiger Erzbischof und als einer der exponiertesten Vertreter der Gegenreformation in Mailand wirkte und sich dabei mit großem Eifer der Bewahrung des frühchristlichen Erbes als Ausweis kirchlicher Kultradiationen annahm. Nicht zuletzt förderte Carlo Borromeo nach Kräften den Kult des Wunderbildes von S. Celso. 1577 gab er schließlich den Auftrag, ein neues, monumentales Altartabernakel zu seinen Ehren zu errichten und dabei das Bild selbst, zu seinem materiellen Schutz, mit einem Altar regelrecht zu umhüllen. Denn das ursprüngliche Fresko war über die Zeiten durch den regen Zuspruch und durch vielfältiges Berühren und Küssen in seiner Substanz längst so abgenutzt und unkenntlich geworden, daß man es nicht nur immer wieder neu übermalte, sondern daß man schließlich eine regelrechte Kopie herstellte, um für die Pilger und während der liturgischen Feiern gleichsam einen 'sichtbaren Stellvertreter' des Originals zu besitzen. Diese Kopie wurde bei der Neuerrichtung des Altars durch Carlo Borromeo direkt über der Altarmensa in die Marmorvertäfelung eingelassen, um dort zwar materiell als Substitut des Gnadenbildes, doch von gleichem Aussehen wie dieses, zu fungieren (vgl. **Abb. 14**).²⁶

Zum eigentlichen Blickpunkt und visuellen Zentrum des Altars aber wurde die monumentale Marmorstatue der Assunta von Annibale Fontana (vgl. **Abb. 12**). In der reich instrumentierten und dynamisch bewegten Faltegebung gelangt das Transitorische des Ereignisses, die Auffahrt der Gottesmutter und ihre Glorifizierung zur Himmelskönigin, anschaulich zum Ausdruck. Ohne die Statue hier ausführlich zu deuten, läßt sich sagen, daß der Bildhauer, der nicht von ungefähr als ein bedeutender Vorläufer von Ber-

²⁶ Zum gesamten Kontext einschließlich der Diskussion der relevanten Quellen siehe: Valerio 1973; Sassi 1765, 26–28, berichtet von einer großen Prozession im Dienste des Kultbildes, die in Mailand während der Pestepidemie 1576 unter Leitung von Carlo Borromeo durchgeführt wurde.

nini gilt, hier eine schwierige Aufgabe höchst sensibel bewältigt. Denn durch seine Kunst verwandelt er gleichsam den harten, toten Marmor in die lebendige, weich fließende Draperie des Stoffes, und er transformiert auf diese Weise zugleich ein schweres, statisch auf seinem Sockel fixiertes Standbild in eine leichthin schwebende und wie von höheren Kräften bewegte und empor geleitete Erscheinung. In diesem Vorgang der Transformation aber, der sich vor den Augen des Betrachters als ein *künstlerisches* Ereignis abspielt, konkretisiert sich visibiler und materialiter nichts anderes als das Thema der Skulptur selbst, ihr *inhaltlicher* Sinn, der sich als transitorisches Ereignis der entrückenden Verklärung und des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits abspielt. Mit einem Wort: Die *künstlerische* Verklärung der *Form* konvergiert hier mit der *thematischen* Verklärung der *Person* Mariens.

Daß aber die Verklärung Mariens sich als Verklärung ihrer künstlerischen Form ereignet und eben dadurch erst eigentlich zur Anschauung gelangt, wirkt in essentieller Weise zurück auch auf den Status und die Bedeutung des alten, angestammten Gnadenbildes (vgl. **Abb. 13**). War dessen materielle Existenz über die Zeiten bereits durch die verschiedenen Übermalungen und schließlich durch die eigens angefertigte Kopie wie bei einem Palimpsest mehrfach überlagert worden, so wird es nun durch die Assunta-Statue regelrecht überblendet und in der Tat substituiert. Das originale Gnadenbild, das vom Altar umstellt und in seinem Inneren eingeschlossen ist, 'verschwindet' gleichsam in die Unsichtbarkeit, und umso prominenter entfaltet nun die Statue eine ganz neue Dimension von Sichtbarkeit.

Was sich hier vollzieht, ist im Grunde eine Transformation in der Existenzweise Mariens, eine Transformation, die als thematische *und* als künstlerische Verklärung ihrer Wirklichkeit vor Augen steht. Beide Aspekte dieser Transformation, der thematische und der künstlerische, sind nicht voneinander zu trennen, vielmehr bedingen sie sich gegenseitig. Denn daß Maria jene Sichtbarkeit, die sie bislang als altes Gnadenbild besaß, nun an die Statue abtritt, bedeutet konsequenterweise, daß sie auch ihre wunderbare Gnadenkraft an sie delegiert. Das Gnadenbild ist in die Assunta-Statue übergegangen, aber es hat sich und seine Gnadenwirkung dabei zugleich transformiert. Anders gesagt: In der Assunta steht niemand anderes vor Augen als eben jene Maria, die einst das Wunder wirkte, um die Stadt von der Pest zu befreien, und die nicht zuletzt deshalb nun verklärt wird – verklärt durch Gottvater, der sie ins himmlische Reich erhebt, und verklärt durch die Kunst, mittels derer die Stadt Mailand und zuvörderst Carlo Borromeo sie im strahlenden Glanz einer neuen Erscheinungswirklichkeit verherrlichen, um hierdurch den dauerhaften Dank für ihren gnadenvollen Beistand zu dokumentieren.

Was wir hier beobachten, ist nichts anderes als der Prozeß einer fundamentalen Verschiebung, einer Verschiebung von der himmlischen Gnaden-

kraft zur Wirkungskraft der künstlerischen Form, oder, epistemologisch gesprochen, von der Wirklichkeit der Substanz zur Wirklichkeit der Erscheinung. Die himmlische Gnade Gottes (*gratia*) manifestiert sich nun in der ästhetischen Grazie der Kunst und in *deren* Wirkung auf den Gläubigen – ein Sachverhalt, zu dessen Erläuterung und Diskursivierung die zeitgenössische Kunsttheorie übrigens in der Tat den (italienischen) Terminus „*grazia*“ einführt.²⁷ Dieser neuen, ästhetischen Kategorie der Grazie wohnt ein doppelter Aspekt inne, insofern sie der künstlerisch geschaffenen Gestalt wie durch eine höhere Kraft sowohl *Lebendigkeit* als auch *Schönheit* verleiht. Kurz: die Assunta-Statue ist in ihrem Anspruch zwar nicht mehr ‘authentisch’, sondern offenkundig eine künstlerische Fiktion, gerade als solche aber vermag sie auf das Auge des Betrachters einen besonderen Eindruck von ihrer beseelten Lebendigkeit und zugleich von ihrer verklärten Schönheit zu erzielen.

Für unsere Frage nach dem Zusammenhang von Bild und Imagination und näherhin danach, inwieweit die Imagination in ihrer Produktivität durch das Bild eingeschränkt und festgelegt oder aber freigesetzt und erst eigentlich beflügelt wird, ist dieser Zusammenhang von elementarer, über den speziellen Fall der Assunta-Statue weit hinaus reichender Bedeutung. Bereits die humanistische Kunsttheorie hat sich diese Frage gestellt und dabei erörtert, welche religiöse Sinngebungskraft und welche Glaubenswirksamkeit dem christlichen Bild zukommen kann, wenn es sich als eine ästhetische Fiktion konstituiert. Nicht zufällig erfolgte diese Diskussion im Rekurs auf antike Vorgaben. So hatte bereits Philostrat in Hinblick auf die Herstellung von Götterstatuen argumentiert, daß ein Phidias oder ein Praxiteles gewiß nicht in den Himmel emporgestiegen seien, um dort von den Göttern ‘Abbilder’ anzufertigen. Deshalb müsse man ihre Statuen der Schöpfungsleistung ihrer künstlerischen „*phantasia*“ zuschreiben: Mimesis allein, so Philostrat, kann nur das Sichtbare wiedergeben, Phantasie hingegen auch das Unsichtbare.²⁸

Es ist ein Argument, auf das im Quattrocento Leon Battista Alberti in seinem Malerei-Traktat von 1435 direkt zurückgreift. Er tut dies bezeichnenderweise im Kontext seiner Ausführungen über die „göttliche Kraft“ („*vis divina*“ – „*forza divina*“) der Malerei, die ihr deshalb innewohnt, weil sie abwesende Personen durch das Bild präsent zu machen vermag („*absentes pictura praesentes faciat*“ – „*fa li huomini assenti essere presenti*“), ja selbst die Toten nach vielen Jahrhunderten gleichsam lebendig erscheinen lassen kann.²⁹

²⁷ Monk 1944; Emison 1991.

²⁸ Philostrat: Das Leben des Apollonius von Tyana. VI, 19, zit. nach: Panofsky 1924, 8. Siehe: Scheitzer 1934; Kemp 1977, besonders 367; Reckermann 1993, besonders 100 ff.

An eben dieser Stelle lenkt Alberti seine Argumentation auf die implizite Analogie, die zwischen der bildlichen Präsentsetzung abwesender oder verstorbener Menschen und der bildlichen Präsentsetzung von Göttern oder Heiligen besteht: „Schließlich hat die Malkunst“, so führt er aus, „auch die Götter, welche die Heiden verehren, zur Darstellung gebracht: Dies war, sollte man denken, ein unerhörtes Geschenk für die Menschen, denn zur Förderung der Frömmigkeit, die uns mit den Göttern verbindet, und zur Festigung der Herzen in einer reinen Form der Religion hat die Malkunst unschätzbar viel beigetragen. Phidias soll in Elis eine Zeus-Statue geschaffen haben, deren Schönheit („*pulchritudo*“ – „*bellezza*“) die überkommene Religion ganz erheblich bereichert hat“. ³⁰ Es ist bemerkenswert, daß Alberti die Glaubhaftigkeit der Darstellung und damit zugleich ihre religiöse Überzeugungskraft nicht mit der Vorstellung von Ähnlichkeit oder Authentizität verbindet, sondern vielmehr mit dem ästhetischen Kriterium der Schönheit („*bellezza*“ – „*pulchritudo*“) und mit deren Wirkmacht auf den Betrachter. Die Folgerung, die daraus für die semiotische Struktur solcher Bilder von Göttern oder Heiligen zu ziehen ist, liegt auf der Hand: Die Wirkmacht und himmlische Gnadenkraft, die mit ihrer Betrachtung erwartet und ersehnt wird, leitet sich von den visiblen Aspekten der Darstellung und nicht von den invisiblen des Dargestellten ab.

Die Fortentwicklung und die mannigfache Diversifizierung, die dieses Bildkonzept mit all seinen wirkungs- und rezeptionsästhetischen Implikationen in der Folgezeit gefunden hat, sind hier nicht zu diskutieren. ³¹ In jedem Fall aber läßt sich sagen, daß Fontanas Assunta-Statue ein anschauliches Beispiel für eine ästhetische Konzeption bietet, die im Kern bereits bei Alberti angelegt ist, eine Konzeption nämlich, die an die Stelle einer Wahrheit der Substanz und Authentizität zunehmend die neue Wahrheit einer in der Kunst erscheinenden Wirkung ihrer Schönheit und ihrer fiktional konstituierten Wirklichkeit treten läßt.

Dieser Sachverhalt bestätigt sich auch, wenn wir erneut auf Crespis Gemälde blicken (vgl. **Abb. 11**). Wie zuvor erläutert, zeigt die Darstellung in den beiden Heiligen den *Akt* der religiösen Kontemplation und in Maria zugleich den *Gegenstand* dieser Kontemplation. Dieser ist bestimmt durch eine unauflösliche Ambivalenz, insofern der Status seiner Wirklichkeit zwischen imaginärer Präsenz und bildlich-fiktionaler Repräsentation oszilliert. Zwar erscheint Maria gegenwärtig und im höchsten Maß konkret, ja geradezu tangibel und mit Händen greifbar, doch erfüllt sich diese Gegenwart eben nur

²⁹ Alberti 1877, 89 f.; Alberti 2000, 234 f.

³⁰ Alberti 1877, 89 f.; Alberti 2000, 234 f.

³¹ Vgl. ausführliche Behandlung bei Krüger 2001, 46 ff.

als die Präsenz eines Bildwerkes. Die beiden Heiligen blicken also in der Tat auf Maria, und blicken doch recht eigentlich nur auf ein 'Bild' von ihr. Paradoxerweise gewinnt Maria gerade als solches, nämlich als ein 'Bild', eine singuläre, unverwechselbare Individualität, denn es ist nicht einfach 'Maria', sondern die wohlbekannte, vertraute, gnadenvolle 'Maria von S. Celso'. Obwohl diese als unbelebte Marmorstatue erscheint: ohne Fleisch und Blut und überdies ohne Augen, figuriert sie doch als allzeit lebendige und immerfort persönlich wirkende Fürsprecherin.

Diese Ambivalenz, genauer gesagt: diese Paradoxie ist für die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Imagination von erheblicher Bedeutung. Denn anders als bei den zuvor gezeigten Gemälden sehen wir hier nicht eine himmlische Vision, wir sehen Maria also nicht in ihrer implizierten jenseitigen Tatsächlichkeit, d.h. so, 'wie sie im Himmel wirklich aussieht', sondern wir sehen eine irdische, künstlerisch geschaffene Fiktion von ihr. Dieser Status als Fiktion, d.h. als *materielle* Konkretisation einer *imaginären* Vorstellung von Maria, ist durch ihre Existenzform als Bildwerk klar markiert. Mit diesem Umstand aber verknüpft sich unlöslich die Erfahrung der Differenz: Wir blicken auf dieses Bildwerk so, 'als ob' es Maria wäre, wissend und erlebend, daß es nicht Maria *ist*. Gerade die Erfahrung der Differenz aber eröffnet einen Spielraum für die Produktivität unserer Imagination, für Projektionen und innere Vorstellungen, Vorstellungen davon, wie Maria 'wirklich' sein mag: welche Tönung ihre Haut haben mag, ihre Wangen und Lippen, welche Farbe ihre Augen, welchen Klang ihre Stimme, und mehr noch: wie sie fühlen, denken und handeln mag, etc.³²

Daß sich das 'Bild' von Maria in solcher Weise immer neu aus Projektionen und Vorstellungen aufbaut, gilt bereits für die Skulptur von Fontana, die, wie zuvor gesehen, vor Augen steht, 'als ob' sie jene Madonna von S. Celso wäre, die einst das Wunder wirkte. Diese Vorstellung wird noch spezifiziert durch die Haltung ihrer Arme, die sie im Gegensatz zur hergebrachten Ikonographie der Assunta, wie wir sie etwa bei Mantegna, Tizian und anderen mehr finden, nicht zum Himmel empor streckt, sondern den Gläubigen entgegenhält: zum einen, um diese dem Herrn anzuempfehlen, aber zum anderen fraglos auch in Referenz auf den Wunderbericht, der ausdrücklich schildert, wie sie seinerzeit beim Miserere jedem einzelnen Gläubigen die Hände gereicht habe.

In Crespis gemalte Version der Madonna di S. Celso fließen wiederum neue Vorstellungen und Projektionen ein, solche, die wir mit der inneren

³² Vgl. die Theoriedebatte zu diesem Thema, die seit frühchristlicher Zeit (Augustinus) geführt wurde und in der Zeit der Gegenreformation erneut von Molanus, Paleotti u.a. aufgegriffen wurde; Winston 2002.

Kontemplation der Heiligen Franziskus und Carlo Borromeo verbinden können. Vor deren inneren Augen, so könnte man sagen, wandelt sich Maria von der gealterten Mutter, die die Statue zeigt, zur jugendlich zarten Jungfrau, sprich: sie erscheint *sub specie* der überzeitlich verklärten, dauerhaften Idealität ihrer *'bellezza'*. Wobei man es als Pointe deuten mag, daß nicht nur Franziskus, wie sich versteht, die Statue niemals mit eigenen Augen sah, sondern auch Carlo Borromeo, der zwar den Auftrag für sie gab, doch bereits zwei Jahre vor ihrer Herstellung verstarb.

Blicken wir nochmals auf die bisher gezeigten Beispiele, so scheint sich, modellhaft gesprochen, eine gewisse Polarität oder doch zumindest eine Gegenstrebigkeit der bildlichen bzw. künstlerischen Verfahren abzuzeichnen. Auf der einen Seite, im Fall der Gemälde in Modena oder Comunanza (vgl. **Abb. 8 und 9**) zielt die Darstellung auf die Bekräftigung eines authentischen 'Originals' von unnahbarer Ferne, dessen bildliche Präsentsetzung die Imagination des Gläubigen weniger fördert als vielmehr reguliert, auf der anderen, im Fall von Crespi Bild bzw. Fontanas Statue in Mailand (vgl. **Abb. 11 und 12**) zeigt sich der kalkulierte Entzug des Originals zugunsten seiner Substituierung durch ein Artefakt mit eigener ästhetischer Logik, einer Logik des 'als ob', die sich in der Produktivität der Imagination erst eigentlich erfüllt.

Die Spielarten, die zwischen und jenseits von diesen Polen liegen, sind vielfältig und hier kaum zu systematisieren. In jedem Fall aber scheint sich abzuzeichnen, daß der bildliche Diskurs des Imaginären ebenso maßgeblich wie dauerhaft durch die Verhältnisbestimmung zweier Parameter konstituiert wird: einerseits durch das Bedürfnis nach *Authentisierung* des Dargestellten und andererseits durch die dem Medium der Darstellung innewohnende Tendenz zu seiner *Fiktionalisierung*. Sind beide Parameter dahingehend konvergent, daß sie dem Anspruch dienen, eine glaubhafte und auch glaubenswirksame Repräsentation zu begründen, so sind sie doch zugleich höchst divergent, nämlich in Hinblick auf die semiotische Struktur der Repräsentation.

Der Zusammenhang ließe sich an zahlreichen Beispielen diskutieren. Die gerade in der Gegenreformation verbreiteten Bildtabernakel etwa stellen eine komposite Präsentationsform dar, in der beide genannten Parameter besonders augenfällig wirksam werden (**Abb. 15**).³³ Analog zu den Gemälden mit der Loreto-Madonna zeigen sie in ihrem Zentrum ein altes, verehrtes Marienbild, doch nicht wie dort im Modus einer lediglich *fingierten* Präsenz, sondern als authentisches Original, d.h. in seiner materiellen, *faktischen* Prä-

³³ Wirth 1958, Sp. 1006–1019; Warnke 1968; vgl. auch zuletzt Wenderholm 2004.



Abb. 15: Francesco Vanni, *Heilige in Verehrung und Anempfehlung der Madonna dei Mantellini*, ca. 1270 und 1595, Siena, Santa Maria del Carmine.

senz. Das Rahmengenälde hingegen ist modern und inszeniert eine raum- und geschenslogisch kohärente Fiktion von Heiligen und Engeln, die sich in Blicken, Gesten und Gebärden dem Bild zuwenden, es dem Betrachter vorweisen und seine Präsenz im Sinne einer Enthüllung („*revelatio*“) vor seinen Augen in Szene setzen. Ohne auf die Komplexität dieser kompositen Bildensembles hier einzugehen, läßt sich sagen, daß ihre Wirkung auf den Betrachter in einer unlösbaren Paradoxie gründet. Denn der ‘authentische’ Charakter der Muttergottes bleibt doch bei aller materiellen Präsenz derjenige eines Bildes, das sich als solches durch den Rahmen und durch sein Alter ausdrücklich ausweist. Demgegenüber erzeugen die Heiligen des äußeren Gemäldes einen lebendigen und lebensnahen Eindruck, doch bleibt ihr Status, konfrontiert mit der Materialität der Marienikone, unabweisbar fiktiv. Was durch dieses kontradiktorische Ineins von Authentisierung und gleichzeitiger Fiktionalisierung im Auge des Betrachters entsteht, ist ein fort dau-



Abb. 16: Giovanni Bellini, *Thronende Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln*, 1488, 184 x 171 cm (ohne Rahmen), Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Sakristei.

erndes, die Imagination förderndes Wechselspiel von Darbietung und Entzug, von Präsenz und Absenz.

In der hier kursorisch und modellhaft entworfenen Skala von bildlichen Verfahren, die aus dem Wechselspiel von Authentizität und Fiktion gewissermaßen das Ferment für die Produktivität der Imagination gewinnen, stehen solche Bildwerke am einen Ende. Von dort, wenn am so will, führt die Reihe zu den gezeigten Gemälden mit der Loreto-Madonna und weiter zu solchen Darstellungen, wie sie mit Crespis fingierter Assunta-Statue vor Augen stehen. Von hier aus ließe sich schließlich ein weiterer Ausblick auf solche Werke eröffnen, die in der Tradition der venezianischen 'Sacra Conversazione' die Muttergottes gleichsam als Fiktion einer lebendigen Statue darbieten: auf einem hohen Postament und in eine Wandnische platziert, abgesetzt von den Heiligen davor, mit denen sie doch derselbe Realitätscharakter verbindet (Abb. 16 und 17).

Ein bemerkenswertes Gemälde von Giovanni Battista Moroni weist auf den Variationsspielraum, den solche Darstellungen bieten. Sein Altarbild von ca. 1560 in der Pfarrkirche von Almenno (Abb. 18) zeigt das zuvor bereits angesprochene mystische Erlebnis der Hl. Katharina von Alexandrien, der die Muttergottes mit dem Jesusknaben erscheint.³⁴ Erneut ist Maria im Modus einer 'lebendigen Statue' gezeigt, doch auch die Heilige steht ihrerseits vor einer Wandnische, aus der sie hervorgetreten scheint, um sich dem visionären Gegenüber zum Vollzug der mystischen Vermählung zu nähern. Das architektonische Ambiente, in dem die Figuren situiert sind und durch das ihr Beisammensein so maßgeblich die Suggestion einer raumlogischen Kohärenz gewinnt, ist unschwer als Teil eines Kircheninneren zu deuten, dergestalt, daß die Heilige so vor Maria steht

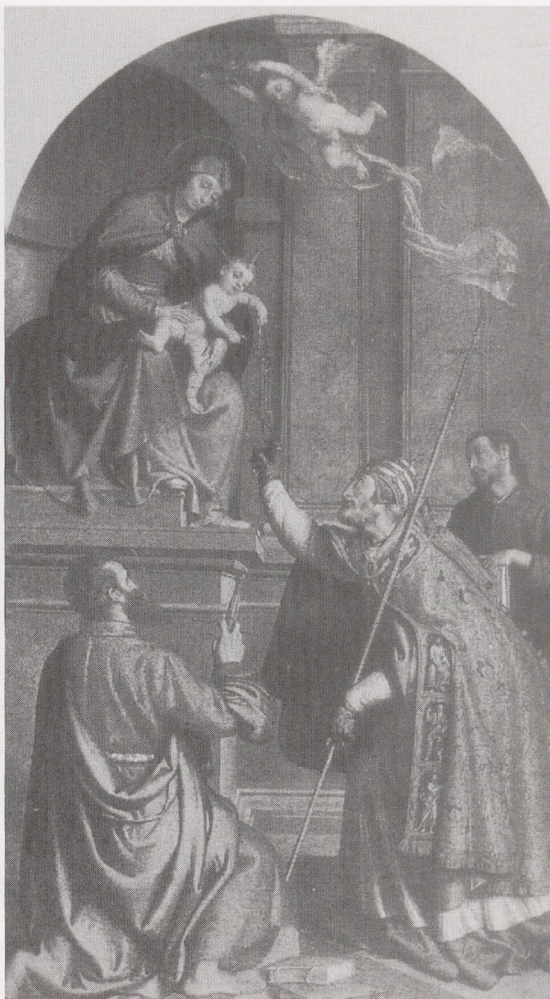


Abb. 17: Giovanni Battista Moroni, *Thronende Madonna mit den Heiligen Petrus, Paulus und Johannes Evangelista*, 1564, Parre, San Pietro.

wie zugleich der Gläubige vor dem Altarbild. Der Betrachter findet sich somit einer Situation gegenüber, die seiner eigenen unmittelbar korrespondiert, und in die er überdies auch durch die perspektivische Ausrichtung nachdrücklich einbezogen wird. Angesichts des Bildes hat er teil an einem Geschehnis, das zu seiner eigenen, aktuellen Wirklichkeit direkt kompatibel,

³⁴ Milesi 1991, 60.



Abb. 18: Giovanni Battista Moroni, *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien*, ca. 1560, 228 x 147 cm, Almenno, Pfarrkirche.

das aber doch, als inneres Erlebnis der Heiligen, von imaginativer Natur ist. Anders gesagt: Das imaginative Erlebnis der Heiligen 'reproduziert' recht eigentlich die authentische Realität des Betrachters, um sie diesem wiederum als bildliche Fiktion eines frommen Exempels vor Augen zu stellen.

In der Zusammenschau der hier betrachteten Gemälde läßt sich sagen, daß die Frage nach den bildlichen Evidenzeffekten und weiter reichend auch nach dem bildlichen Diskurs des Imaginären, die Frage also nach der Wirkungsweise und Struktur der formgebenden Veranschaulichung, mittels derer die Einbildungskraft sich in Bildern, die *imaginatio* sich in *images* konkretisiert und darin bindende Gestalt annimmt, unablässig mit

der Frage nach dem komplexen medialen Status der Bilder verknüpft ist. Dabei ergibt sich, daß in der Frühen Neuzeit der Diskurs des Imaginären verstärkt im Sinne einer theoretischen Aufladung dem Gemälde selbst eingeschrieben wird. Anders gesagt: Die Gemälde zeigen nicht nur den Gegenstand der Vision, sondern auch die Art und Weise seiner imaginativen Hervorbringung und Betrachtung, nicht nur das *was*, sondern auch das *wie*. Das Phänomen bildlicher Evidenz manifestiert sich also immer auch als 'Evidenzeffekt'. Der Betrachter vor dem Bild wird auf diese Weise zum Beobachter eines Visionsaktes, den er zwar nicht aus eigener imaginativer Kraft hervorgebracht hat, an dem er aber dennoch durch seinen Blick auf das Bild partizipiert. Dies kann geschehen, weil das Gemälde, das ihm subsidiär an-

stelle der Vision vor Augen steht, einen ambivalenten, intermediären Status besitzt und gleichsam als Membran zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen hier unten und dort oben, zwischen 'vor dem Bild' und 'hinter dem Bild', kurz: zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarem fungiert. Diese Ambivalenz wird bei den hier betrachteten Gemälden in spezifischer Weise akut, insofern sie heterogene Modi des Bildes in sich integrieren, ikonisches und narratives, historisches und transhistorisches, angeeignetes und uneinholbares Bild in einem sind.

Nicht zuletzt sind die künstlerischen Verfahren, die bei der Umsetzung dieser Aufgabe zur Anwendung kommen, auch im größeren Zusammenhang von diskursanalytisch faßbaren Bedingungen zu sehen, Bedingungen, unter denen der Medialität bildlich bestimmter Kommunikation in der Frühen Neuzeit eine zunehmende Bedeutung beim 'Lesbarmachen' der Welt und bei ihrer ideologischen Wertbesetzung zukommt. Ist die epistemologische Situation der Frühen Neuzeit, verkürzt gesagt, durch eine fundamentale Skepsis am 'Sichtbaren' geprägt, so ist sie doch zugleich durch das nachdrückliche Bedürfnis nach 'sinnlicher Evidenz' ausgezeichnet. Man denke – im emblematischen Sinn – nur an die Erfindungen des Teleskops und des Mikroskops als „Leitfossilien“ (Blumenberg) der Frühen Neuzeit oder an die weit reichende Entfaltung der rhetorischen Dialektik von *inganno* und *disinganno*.³⁵ Was daraus resultiert, sind reich facettierte Verfahren einer reflexiven Aufladung der visuellen Medien, die als Markierung und als Kontrolle des 'trügerischen Blicks' des 'Scheins', der 'falschen Bilder' etc. dienen. Im fortschreitenden Prozeß einer 'Entsubstantialisierung' des Unsichtbaren, d.h. der wachsenden Einsicht in seine kategoriale Rückgebundenheit an die Medialität seiner Darstellung, kommt auch den gemalten Bildern eine wachsende Bedeutung zu. Die vielfältige Indienstnahme, der sie in gegenreformatorischer Zeit im Ringen um Diskurshegemonie und um die Beherrschung des Imaginären unterzogen werden, ist nur ein Kapitel, freilich ein zentrales, in diesem umfassenden Prozeß.

³⁵ Zum Kontext der epistemologischen Sicht siehe v.a.: Blumenberg 1975. Zur Dialektik zwischen Realität und Fiktion, *inganno* und *disinganno*, wie sie die frühneuzeitliche Poetik und Rhetorik elaborieren, siehe u.a. Blumenberg 1969; Nelson 1973; Schröder 1985, besonders 39 ff.; Kablitz 1989; Hempfer 1993; Schröder 1997.

Bibliographie

- Agosti, Barbara (1995): „Contributo su Annibale Fontana“, in: *Prospettiva* 78, 70–74.
- Alberti, Leon Battista (1877): *Kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Hubert Janitschek*. Wien: Braumüller (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XI).
- Alberti, Leon Battista (2000): *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ammannato, Cinzia (1997): „L'immagine lauretana nell'età della Riforma“, in: Citterio, Ferdinando/Vaccaro, Luciano (Hrsg.): *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*. Brescia: Morcelliana, 349–362.
- Aschenbrenner, Theodor (1930): *Die tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung*, Theol.Diss. (MS). Freiburg.
- Bacci, Michele (2000): *‘Pro remedio animae’. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*. Pisa: GISEM-Edizioni ETS.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Balzarihi, Maria Grazia (1997): *Vincenzo Foppa*. Mailand: Jaca Books.
- Benz, Ernst (1934): „Christliche Mystik und christliche Kunst“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 12, 22–48.
- Benz, Ernst (1969): *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart: Klett.
- Blumenberg, Hans (²1969): „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Jaufß, Hans Robert (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*. München: Fink 1963 (= Poetik und Hermeneutik, 1), 9–27.
- Blumenberg, Hans (1975): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Emison, Patricia (1991): „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5, 427–460.
- Fiorio, Maria Teresa/Garberi, Mercedes (1987): *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*. Mailand: Electa.
- Foppa, Vincenzo (2002): *Foppa Vincenzo. Un protagonista del Rinascimento*, hrsg. von Giovanni Agosti, Mauro Natale und Giovanni Romano. Mailand: Skira.
- Freedberg, David (1989): *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frugoni, Chiara (1983): „Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi“, in: *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Perugia 1979. Todi: Accademia Tudertina, 137–179.
- Frugoni, Chiara (1985): „‘Domine, in conspectu tuo omne desiderium meum:’ visioni e immagini in Chiara da Montefalco“, in: Leopardi, Claudio/Menestò, Enrico (Hrsg.): *S. Chiara da Montefalco e il suo tempo*, Atti del quarto Convegno di studi storici ecclesiastici, Spoleto 1981. Florenz: La Nuova Italia, 155–175.
- Gabrielli, Noemi (1971): *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*. Turin: Edizioni Ilte.
- Giglio, Giovanni Andrea ([1564]/1961): „Degli Errori de' pittori“ (1564), in: Barocchi, Paola (Hrsg.): *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bd. II. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1–115.
- Goffen, Rona (1975): „Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas“, in: *The Art Bulletin* 57, 487–518.

- Gottlieb, Clara (1981): *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*. New York: Abaris.
- Grimaldi, Floriano (Hrsg.) (1975): *Loreto, Basilica, Santa Casa*. Bologna: Calderini (= Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia, 8).
- Grimaldi, Floriano (1991): *Il sacello della Santa Casa di Loreto. Storia e devozione*. Loreto: Cassa di Risparmio.
- Grimaldi, Floriano (1993): *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*. Loreto: Cassa di Risparmio.
- Grimaldi, Floriano (1995): „L'iconografia della vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici, in: Kat.Ausst. Loreto 1995, 15–30.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hamburger, Jeffrey F. (1998): *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books.
- Hecht, Christian (1997): *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin: Gebr. Mann.
- Hempfer, Klaus W. (1993): „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende'“, in: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur, Philosophie, bildende Kunst*. Stuttgart: Franz Steiner (= Text und Kontext, 10), 9–45.
- Hirn, Yrjö (1912): *The Sacred Shrine. A Study of Poetry and Art of the Catholic Church*. London: Macmillan.
- Hlaváčková, Hana/ Seifertová, Hana (1985): „Mostecká Madona – imitatio a symbol“ (The Madonna of Most – Imitation and symbol), in: *Umeni* 33, 44–57.
- Jedin, Hubert (1935): „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“, in: *Theologische Quartalschrift* 116, 143–188, 404–429.
- Jedin, Hubert (1963a): „Das Tridentinum und die Bildenden Künste“, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 329–339.
- Jedin, Hubert (1963b): *Der Abschluß des Trienter Konzils 1562/63. Ein Rückblick nach vier Jahrhunderten*. Münster: Aschendorff.
- Jedin, Hubert (1975): *Geschichte des Konzils von Trient*. Bd. IV, 2. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Jori, Giacomo (1998): *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*. Venedig: Marsilio.
- Kablitz, Andreas (1989): „Dichtung und Wahrheit: Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, in: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.): *Ritterepik der Renaissance*. Stuttgart: Franz Steiner (= Text und Kontext, 6), 77–122.
- Kat.Ausst. Loreto (1995): *L'Iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, hrsg. von Floriano Grimaldi und Katy Sordi, Ausstellung Loreto 1995. Loreto: Cassa di Risparmio.
- Kat.Ausst. Mailand (1988): *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Ausstellung Mailand, Castello Reale, hrsg. von Liana Castelfranchi Vegas. Mailand: Fabbri.
- Kat.Ausst. Modena (1986): *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*. Catalogo Critico, Ausstellung Modena, Palazzo Comunale u.a. 1986. Modena: Edizioni Panini.
- Kat.Ausst. Novara (1964): *Mostra del Cerano*, Ausstellung Novara, hrsg. von Marco Rosci. Novara: Banca Popolare di Novara: Istituto Geografico De Agostini.
- Kat.Best. Galleria Sabauda (1982): *Dipinti italiani dei secoli XVI–XVII–XVIII*. Turin.
- Kemp, Martin (1977): „From 'Mimesis' to 'fantasia': The Quattrocento Vocabulary of

- Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8, 347–398.
- Kemman, Ansgar (1996): „Evidentia, Evidenz“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen: Max Niemeyer 1996, 33–47.
- Kris, Ernst (1919–32): „Materialien zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand. Mit einem archivalischen Anhang“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3, 201–252.
- Krüger, Klaus (1989): „Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft“, in: Belting, Hans/Blume, Dieter (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München: Hirmer Verlag, 187–200.
- Krüger, Klaus/Nova, Alessandro (Hrsg.) (2000): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz: Zabern.
- Krüger, Klaus (2001): *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München: Fink Verlag
- Krüger, Klaus (2007): „Bild und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks“, in: Kasten, Ingrid/Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im Geistlichen Spiel*. Berlin: De Gruyter, 218–248.
- Largier, Niklaus (2005): „Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 37, 393–412.
- Maggi, Francesco (1951): *San Celso e la sua Madonna*. Mailand: Unione Tipografica.
- Maggini, Claudio (1996): *Antonio Mercurio Amorosi, Pittore (1660-1738). Catalogo Generale*. Rimini: Luogo.
- Mansi, Joannes Dominicus ([1902]/1961): *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* [...], hrsg. von L. Petit und J.B. Martin, Bd. 33, Paris 1902. Graz: ADEVA.
- Meiss, Millard (1951): *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University Press.
- Milesi, Silvana (1991): *Moroni e il primo Cinquecento bergamasco*. Bergamo: Corponove.
- Monk, Samuel H. (1944): „‘A Grace Beyond the Reach of Art’“, in: *Journal of the History of Ideas* 5, 131–150.
- Muir Wright, Rosemary (2006): *Sacred Distance. Representing the Virgin*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Nelson, William (1973): *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paleotti, Gabriele (1961): „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (Bologna 1582), in: Barocchi, Paola (Hrsg.): *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bd. II. Bari: Gius. Laterza & Figli, 117–509.
- Panofsky, Erwin (1924): *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig/Berlin: Tuebner.
- Pevsner, Nikolaus (1925): „Die Gemälde des Giovanni Battista Crespi genannt Cerano“, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46, 259–285.
- Pope-Hennessy, John (1985): *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. New York: Random House Inc.
- Previtali, Giovanni (1964): *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*. Turin: Einaudi.
- Prodi, Paolo (1984): *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa.

- Reckermann, Alfons (1993): „Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie“, in: Haug, W./Wachinger, B. (Hrsg.): *Innovation und Originalität*. Tübingen: Niemeyer (= *Fortuna vitrea*, 9), 98–132.
- Riegel, Nicole (1998): *Santa Maria presso San Celso. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Ringbom, Sixten (1965): *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in 15th century devotional painting*. Åbo: Åbo Akademi.
- Ringbom, Sixten (1969): „Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 73, 159–170.
- Rosci, Marco (2000): *Il Cerano*. Mailand: Electa.
- Rosen, Valeska von (2000): „Die Enargeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 171–208.
- Sassi, Gioseff Antonio (1765): *Notizie istoriche intorno alla miracolosa imagine ed insigne tempio della B. V. Maria presso San Celso*. Mailand.
- Scheitzer, Bernhard (1934): „Mimesis und Phantasia“, in: *Philologus* 89, 286–300.
- Schröder, Gerhart (1985): *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag.
- Schröder, Gerhart (1997): „Anamorphosen der Rhetorik: Die Wahrheitsspiele der Renaissance“, in: Schröder, Gerhart u.a. (Hrsg.): *Anamorphosen der Rhetorik: Die Wahrheitsspiele der Renaissance*. München: Fink, 11–32.
- Seidel, Martin (1996): *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*. Münster: LIT Verlag.
- Stoichita, Victor I. (1995): *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London: Reaktion Books.
- Treffers, Bert (1996): „‘In agris itinerans’: L’esempio della Madonna di Loreto del Caravaggio“, in: *Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55, 274–292.
- Valerio, Anna Patrizia (1973): „Annibale Fontana e il paliotto dell’altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso“, in: *Paragone* 24, 279, 32–53.
- Warnke, Martin (1968): „Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F., 19, 61–102.
- Wenderholm, Iris (2004): *Skulptur und Malerei vor dem Paragone. Zur Funktion und Geschichte intermediärer Bildformen im Sakralraum der italienischen Renaissance*. Phil.Diss. Freie Universität Berlin.
- Winston, Jessica (2002): „Describing the Virgin“, in: *Art History* 25, 275–292.
- Wirth, Karl-August (1958): „Einsatzbild“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt, Bd. IV. Stuttgart, Sp. 1006-1020.
- Wittgens, Fernanda (1949): *Vincenzo Foppa*. Mailand: Pizzi.

Bildnachweis: Abb. 1-3: Archiv des Verfassers; Abb. 4, 6, 9, 13, 18, 19, 20: Fotothek des Kunsthistorischen Instituts der FU Berlin; Abb. 5: Soprintendenza P.S.A.E. per le province di Milano e Bergamo; Abb. 10-12: Soprintendenza BB.AA.SS. di Modena e Reggio Emilia; Abb. 7, 8; Abb. 14-16: N. Riegel; Abb. 17: Soprintendenza B.A.S. Siena.