

# Die Kirchenlehrer und die Eucharistie

## Ein Beitrag zur Disputà Raffaels und zu einem Bildthema in ihrer Nachfolge

Von INGE HABIG

Raffael war von Papst Julius II. die Ausmalung der drei Gemächer am Belvedere-Hof über dem Borgia-Appartamento anvertraut worden, nachdem der Papst dessen Lehrer Perugino und Sodoma entlassen hatte. Wegen ihrer höchsten künstlerischen und ikonographischen Bedeutung interessierte unter diesen von jeher besonders die *Camera della Segnatura* mit den vier bezaubernden Mädchengestalten in Rundbildern an der Decke, die die Theologia, die Philosophia, die Justitia und die Poesia personifizieren, den vier Zwickelbildern mit Apollo und Marsyas, Adam und Eva, dem Urteil Salomos und der Urania und den großen symbolisch-allegorischen Ereignisbildern an den Wänden, die als Disputà, Schule von Athen, Richterwand (mit Fortitudo, Temperantia und Providentia im Bogen) und Parnasß bezeichnet werden<sup>1</sup>.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Raffaels Freskierung der Camera ein einheitliches Programm zugrunde lag. Da dieses schriftlich nicht erhalten ist, ergab sich für die Forschung immer wieder die Aufgabe, dessen geistige und thematische Voraussetzungen zu rekonstruieren<sup>2</sup>. Wenn wir im folgenden das Fresko der Disputà zum Ausgang unserer Betrachtung nehmen wollen, so ist es nützlich, den ikonographischen Rahmen des Gesamtprogramms kurz anzugeben (Tf. 13 a).

---

<sup>1</sup> E. Wind (Platonic Justitia designed by Raphael, in: Journal of the Warburg Institute I [1937/38] S. 69 ff.) interpretiert die Putten im Bogenfresko als Personifikationen der göttlichen Tugenden. Dazu ist anzumerken, daß die vier der fünf Putten keineswegs durch eindeutige Attribute gekennzeichnet sind; so kommt die Fackel an der Sieneser Domkanzel des Andrea Pisano als Attribut der Caritas vor, während Wind sie der Fides beiorndnet. Bei Ripa (Iconologia) gibt es mehrere Baum-Attribute bei verschiedenen Allegorien, so daß der Hinweis auf Ripa für die Erklärung des die Früchte des Rovere-Baumes pflückenden Putto als Caritas nicht ausreicht. Allerdings ist der zum Himmel weisende Gestus des rechten Putto als Zeichen der Hoffnung geläufiger. Ein Argument gegen die Deutung der Putten nach E. Wind scheint mir aber darin zu liegen, daß die Engelchen eine untergeordnete Rolle gegenüber den Kardinaltugenden spielen, was mit ihrer allegorischen Funktion als göttliche Tugenden nicht vereinbar sein würde (vgl. auch D. Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo [Rom 1946] S. 18/19, der E. Winds Meinung übernahm, ebenso L. Dussler, Raffael [München 1966] S. 86).

<sup>2</sup> Die Literatur bis 1957 in: H. Biermann, Die Stanzen Raffaels, Diss. (München 1957). Zuletzt L. Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche (München 1966).

Aus der Fülle der Literatur seien vier Interpretationsrichtungen genannt: J. v. Schlosser erkannte, daß das Programm der Stanze mit den enzyklopädisch-systematischen Bildgedanken zusammenhing, die das Motiv der vier Fakultäten in der hieratischen Ordnung von göttlicher Lehre und sittlicher Tugend und deren Vertreter darstellte<sup>3</sup>. F. X. Kraus meinte, daß das Leitmotiv der Camera della Segnatura in der Divina Comedia Dantes ausgesprochen sei und die Hinführung der gesamten Menschheit zu Gottähnlichkeit und Vereinigung mit Gott auf dem vierfachen Wege durch die Welt des Schönen (Parnaß), durch die Ragione (Schule von Athen), durch die theologische Wissenschaft und das kirchliche Gnadenleben betreffe<sup>4</sup>. Es werde die Entwicklung des Menschen zum Heil aus philosophischem Blickwinkel gezeigt, in welchem die Concordia von Platonischer Schau und Aristotelischer Vernunft im Bild erscheine. H. B. Gutmann erkennt in dem Programm Gedanken des Franziskanertheologen Bonaventura und des Minoritenpapstes Sixtus IV., des Onkels von Julius II., wieder<sup>5</sup>. Sixtus hatte Bonaventura 1482 heiliggesprochen. Beide wurden sie von Raffael deutlich identifizierbar unter die gelehrten Väter in der Disputa gemalt. Bonaventuras Formulierungen, daß des Geistes Weg durch die „gratia reformans“, die „justitia purificans“, die „scientia illuminans“ zur „sapientia perficiens“ führe und daß Justitia, Scientia und Gratia, Lux, Veritas, Vita und Via zusammengehören, waren von Sixtus in seine Bulle zu Ehren des Bonaventura aufgenommen worden. Gutmann findet in ihnen das ikonologische Grundmotiv der Stanze und erklärt viele Details aus Bonaventuras Schriften. Seiner Auffassung nach ist das Programm ein theologisches und kein humanistisches wie von anderen Autoren angenommen<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> J. v. Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Segnatura, in: Jb. d. ksthist. Slgen. d. allerh. Kaiserhauses XVII (1896) S. 13–100. Vgl. dazu Art. „Enzyklopädie“, in: Lex. d. chr. Ikonographie (Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968) Bd. 1, Sp. 645–653 mit Lit. Darin nicht genannt: *Miniatur des Niccolò di Giacomo* im Codex ms B 42, inf. f. 1 r in der Mailänder Ambrosiana, signiert und datiert 1354, mit dem Thema der 7 artes liberales und den zugehörnden Gelehrten sowie den Tugenden über den Lastern.

<sup>4</sup> F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst (Freiburg 1908) Bd. II, 2 (hrsg. und fortgesetzt von Jos. Sauer), S. 382 4ff.; entsprechende Stellen finden sich im Inferno 2, 7; 32, 10; Purg. 1, 8; 22, 64; 29, 37 ff. Im Paradiso 1, 12 f. ruft Dante den guten Gott Apoll an, er möge ihm jenen Hauch an Begeisterung einflößen, der ihn bei dem Sieg und der Bestrafung des Marsyas beseelte. F. X. Kraus weist weiter auf die Devise des Pico della Mirandola hin: Philosophia veritatem querit, Theologica invenit, Religio possidit und erkennt sie in dem Nebeneinander von Plato und Aristoteles in der Schule von Athen und in der Sakramentsverherrlichung wieder. – Vgl. auch O. Fischel, Raphael und Dante, in: Jb. d. Pr. Kstslgen. 41 (1920) S. 83 f.

<sup>5</sup> H. B. Gutmann, Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura, in: Ztschr. f. Kunstgeschichte XXI (1958) S. 27–39. Die These Gutmanns bringt im einzelnen gute Hinweise, scheint aber für das Gesamtprogramm nicht auszureichen.

<sup>6</sup> Die Diskussion war von L. v. Pastor (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters III, 2) aufgenommen worden. Über die Geschichte der älteren Interpretation der Disputa vgl. F. X. Kraus a. a. O. S. 397/402.

Die Frage nach der Programmatik der Ikonographie ist eng verknüpft mit der Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Camera innerhalb der Amtsgemächer des Papstes. Die Diskussion scheint neuerdings durch H. v. Einem entschieden<sup>7</sup>, der die Argumente für die Privatbibliothek Julius II. ausräumt und m. E. schlüssig aufzeigt, daß der Name des Raumes auch seinem ursprünglichen Zweck entspricht. Er geht davon aus, daß das Bildprogramm in einer strengen gedanklichen Ordnung konzipiert wurde, die sich vom Sitz des Papstes aus entfaltete, der an einem kleinen Tisch mit dem Rücken zur Richterwand für die Unterzeichnung der Dokumente Platz nahm. Sie führt von der Schule von Athen über den Parnaß zur Disputà und zur Richterwand zurück. Hier wird der Gedanke des Weges, hin zur Schau des Heiles im Sinne Dantes, wiederum deutlich und von v. Einem mit entsprechenden Belegstellen begründet.

Obwohl die großen Wandbilder demnach keinesfalls additiv aneinandergereiht sind, stellt doch jedes einzelne von ihnen einen eigenen Bildkosmos dar. Dies gilt vor allem für das Fresko der Disputà<sup>8</sup>. Wir besitzen zu ihr Vorzeichnungen, die sich sowohl mit Einzelfiguren wie mit der Komposition beschäftigen<sup>9</sup>. H. Biermann weist darauf hin<sup>10</sup>, daß aus ihnen eine geistige Auseinandersetzung zwischen Auftraggeber, Berater und Künstler während der Entstehung des großen Entwurfes abzulesen ist. Raffael brachte zunächst die formalen und motivischen Bildelemente ein, die ihm, auch als Schüler Peruginos und in der Tradition des Quattrocento stehend, zur Verfügung standen und setzte sie mit seinem ingeniosen Stift auf das Papier. Später taucht in den Skizzen das alte Apsidenschema mit seiner Zweiteilung des „Horizontes“ auf. Damit unterwarf sich Raffael einem Anspruch, der Inhalt und Aussagequalität enzyklopädischer oder symbolisch-allegorischer Themen weit überstieg. Denn mit der Erinnerung an die spätantiken und mittelalterlichen Apsidenbilder Roms<sup>11</sup> war der

<sup>7</sup> H. v. Einem, Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan, in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge (Opladen 1971).

<sup>8</sup> Für die Beschreibung verweise ich auf F. X. Kraus II, 2, S. 412 ff. (von Josef Sauer), in welcher sich auch eine bestimmte Auffassung von Kunst niederschlägt, die kennzeichnend für die Generation Christlicher Archäologen vor dem 1. Weltkrieg ist. Kraus schreibt 1879 (Über Begriff, Umfang, Geschichte der Christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie, Akademische Antrittsrede [Freiburg 1879], S. 24): „Der Cultus des Schönen ist unlösbar verknüpft mit demjenigen des Wahren und des sittlich Guten: jeder Irrthum, jede Verwilderung in dem Einen rächt sich bei dem Andern.“

<sup>9</sup> O. Fischel, Raffaels Zeichnungen (Berlin 1925) Bd. VI; O. Fischel (Raffael [Berlin 1962] S. 59) nennt 45 Zeichnungen Raffaels zur Disputà.

<sup>10</sup> Biermann a. a. O. S. 39/40 und Anm. 49; dazu angekündigte Diss.: H. Pfeiffer, Studien zu Raffaels Disputà. Zeichnerische Vorstufen – Ikonographie – Egidio da Viterbo (Kunstchronik 24 [1971] S. 240).

<sup>11</sup> G. Bandmann, Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, in: Das Münster, 5. Jg., H. 1/2, S. 1–19.

Anspruch einer anderen „Wirklichkeit“ und „Mächtigkeit“, der des Kultbildes, verbunden, das dem Betrachter als Träger von Transzendenz entgegensteht<sup>12</sup>. Die Zweckbestimmung des päpstlichen Gemaches konnte dem Fresko aber keine Sakralität im eigentlichen Sinn verleihen. Zudem ist Raffaels Bildsprache von der selbstbewußten Verherrlichung humanen Geistes erfüllt und drückt ein Höchstmaß an sinnlicher Realität aus. So verwandelt sich bei ihm die als Thematik überlieferte „göttliche Zone“ mit der Deesis in der Mandorla, ebenso wie die irdische Zone mit den von beiden Seiten herangeeilten Gläubigen, die sich zum Bild des Heiles in ihrer Mitte wenden, zu einem von sinnlicher Aussage geprägten Repräsentationsbild, in welchem das Transzendente eine vollkommene Verbindung mit der Darstellung klassischer Humanität eingeht. Was O. v. Simson für das Gesamtprogramm der Stanze geltend macht, scheint mir eher für die Disputà zuzutreffen: es wird hier eine „Metaphysik der menschlichen Kräfte“<sup>13</sup> ins Bild gesetzt, die sich aufgerufen sieht, göttliches Wesen in der Heilsordnung zu erkennen.

Die Zentrierung dieser einzelnen Bildgedanken auf die Eucharistie hin ist allerdings überraschend; die Monstranz als ruhiger Mittelpunkt der Figurenkomposition, überhöht von der kreisrunden Mandorla in der Wolkenzone, bringt eine strenge Ordnung in den gesamten Aufbau reich bewegter Figuren und Gruppen. Inhaltlich ist gegenüber vergleichbaren mittelalterlichen Heilsversammlungen neu, daß die beiden Zonen, irdische und himmlische, je einen eigenen Bezugspunkt haben, der aus zwei unterschiedenen Realitätsebenen stammt. Erstmals innerhalb der christlichen Ikonographie werden ein Diesseits und ein Jenseits so nebeneinander gesetzt, daß die „Naht“ innerhalb des theologischen Systems rational definierbar erscheint.

Während die Gesamtkomposition der Disputà mit ihrem ikonologischen Hintergrund somit weitgehend geklärt ist, besteht für die *ikonographische Ableitung* der irdischen Zone m. E. noch eine Lücke. Die Frage, warum das Motiv der Disputation hier an diesem repräsentativen Ort rechtsprechender päpstlicher Versammlungen mit einer Verehrung der Eucharistie verknüpft wurde, ist noch nicht gestellt und beantwortet. Anders ausgedrückt: warum erscheint hier das Altarsakrament als Gegenstand der Disputation und im Mittelpunkt einer aus Apsidenwölbungen abgeleiteten Komposition, wo sonst das frühchristliche Heilszeichen des Lammes und die Crux zu sehen gewesen waren? Feierliche Versammlungen von Würdenträgern, ob im kirchlichen oder weltlichen Raum, sind seit dem späten Mittelalter nach

<sup>12</sup> R. Guardini, Kultbild und Andachtsbild. Ein Brief an einen Kunsthistoriker (Werkbundverlag Würzburg).

<sup>13</sup> O. v. Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock (Leipzig, Straßburg, Zürich 1936) S. 147.

einem bestimmten Schema durchaus darstellungswürdig gewesen<sup>14</sup>. Raffael malte aber wohl nicht nur die bedeutenden Kirchenväter, Päpste, Bischöfe, Theologen und Dichter, sondern auch namenlose Vertreter des gläubigen Volkes unter die im Gespräch versammelte Menge. Auffällig ist allerdings, daß keine weltlichen Standespersonen, etwa Fürsten und Hofleute, ebenso wenig wie Frauen zugegen sind.

Das Fehlen der letzten Gruppe hängt ohne Zweifel mit dem Ort des Wandbildes zusammen, an welchem Frauen nur als biblische Personen, mythologische Figuren und Allegorien zugelassen waren. Die vorhandene Versammlung setzt sich demnach vorwiegend aus Vertretern kirchlicher Weisheit zusammen, ohne anonyme Personen als Vertreter des männlichen Teils der Menschheit auszuschließen. Etwas wie eine klassische Idealvorstellung von Kirchenvolk wird damit von Raffael ins Bild gebracht.

Einige wenige Ansätze zur ikonologischen Einordnung des eucharistischen Motivs, die noch der gründlichen Bearbeitung harren, können vielleicht eine Richtung angeben.

Daß die Schriften Bonaventuras bei der Erstellung des Gesamtprogramms der Stanze eine gewisse Rolle spielten, scheint mir jedenfalls durch die programmatische Verbindung zu Sixtus IV. nahegelegt, die in der *Disputa* bildlich festgehalten wird. Allerdings darf keine gepreßte Abhängigkeit angenommen werden, die die Wandbilder allein als Justizfresken firmieren würde, denen die Begriffe *lux, via, vita, veritas* unterlegt wären, so wie es H. B. Gutmann ausführt. Dennoch sei ein ebenfalls durch Bonaventura zu belegender Interpretationszusammenhang für das eucharistische Motiv angeführt, um dessen theologischen Hintergrund auch mit Hilfe der Frömmigkeitsgeschichte auszumachen. In der theologischen Diskussion über die Kriterien für einen würdigen Kommunionempfang, die einen Teil der lebhaften Eucharistie-Diskussion des 13. Jahrhunderts bildete, vertrat Bonaventura repräsentativ die Meinung, daß dem Sünder zwar der Empfang der Hostie verboten sei, weil er sich durch die Berührung zusätzlich schuldig mache, nicht aber deren Anblick<sup>15</sup>. Das hieße in

<sup>14</sup> Zu den bekannten italienischen Beispielen wie dem Fresko des *Filippino Lippi* in der Carafa-Kapelle in Sta. Maria sopra Minerva von 1488/93 und dem Fresko in der Dombibliothek von Siena von *Pinturicchio*, an dem Raffael mitarbeitete, sei auch auf die Titelmminiatur in Boccaccio, *De casibus Virorum et mulierum illustrium* von *Jean Fouquet* von 1458 (München, Bayr. Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, fol. 2 v) verwiesen. In einer Miniatur des Ferraresers *Guglielmo Giraldi* (um 1500) in den *Auli Gelli Hedes* (Mailand, Bibliotheca Ambrosiana, ms. S. P. 10, n. 28, f. 80 v; Abb. in: D. Formaggio und C. Basso, *Miniaturen* [Stuttgart, Novara 1960] S. 111) sitzen Gelehrte auf einem Idealplatz zusammen und reden miteinander.

<sup>15</sup> „Nunc autem dicendum est, quod quia gustus facit irreverentiam simpliciter, peccat qui gustat. Quia vero in tactu est irreverentia, licet non semper nec tanta, ideo non tantum peccat, et potest esse, quod sine peccato faciat. Quia in visu irreverentia non est, ideo nulla est culpa nisi aliqua conditio superaddita faciat culpam ex sua deformitate“ (Comm. in

unserem Zusammenhang, daß in dem Raum, in dem der Papst die Gnadenakte unterzeichnete, der Anblick der Hostie in der Monstranz durchaus als ein Gegenwärtigmachen dieser gnadenbringenden Schau aufgefaßt werden könnte. Dabei muß betont werden, daß diese monumentale Darstellung der unverhüllten Eucharistie nicht für eine römische Kirche gemalt wurde, sondern für einen ausgezeichneten Ort päpstlicher Amtshandlungen. Gleichzeitig gehörte nämlich die öffentliche Exponierung des Corpus Christi in Rom zu den Vorrechten des Papstes. Bei seinem adventus triumphalis als vicarius Christi und bei seinen Reiseprozessionen wurde die Eucharistie, zumindest seit Gregor XI., auf dem weißen Hostienpferd sichtbar mitgeführt<sup>16</sup>. Nikolaus V. hatte 1447 die Fronleichnamsprozession in Rom eingeführt, indem er selbst das eucharistische Schaugefäß, begleitet von allen Kardinälen, Bischöfen und Volk, von St. Peter zur Engelsburg trug<sup>17</sup>.

Die Bildform Raffaels setzt die liturgische Praxis der feierlichen Exposition der Monstranz voraus, die doch in Italien im 15. und frühen 16. Jh. keineswegs außerhalb dieses Rahmens gebräuchlich war<sup>18</sup>; im Gegensatz zu Deutschland, wo die Päpstlichen Legaten, besonders Nikolaus von Cues, mit Dekreten gegen die wuchernde Aussetzungspraxis einzuschreiten suchten<sup>19</sup>. Während demnach das Zentralmotiv der Disputa in der unteren Zone, die auf dem Altar exponierte unverhüllte Monstranz, den liturgischen Bereich anspricht, ohne aus der volkstümlichen römischen Praxis zu stammen, allenfalls der engeren päpstlichen liturgischen Praxis angehört, gilt doch sein Anspruch im Bild dem Kirchenvolk, unter dem die Theologen den Vorrang haben. Dabei ist deren Reaktion nicht Verehrung und Adoration, sondern das Gespräch, eine geistige communio, in die die gelehrte Spekulation eingegangen ist und eine höchste Form geistiger Präsenz zum Ausdruck bringt.

Sehen wir uns nach diesem *Bildtopos* um, so stoßen wir auf einige Beispiele außerhalb der päpstlich-römischen Einflußsphäre, in denen die exponierte Eucharistie auf dem Altar vorkommt, aber mit dem in Rom nicht üblichen Anbetungsmotiv und mit der Bildformel der christlichen Stände verbunden ist. Wir müssen annehmen, daß wir es hier mit einer Motiv-Tradition zu tun haben. Die in der spätgotischen deutschen Formvorstellung

---

... sententiarum. Bonaventurae opera omnia. Ausg. ad claras aquas 1889, T. IV, Dist. IX, Art. II, Quaest. II, Epilogus).

<sup>16</sup> P. Browe, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter (München 1933) S. 138 ff.; J. Traeger, Der reitende Papst (München und Zürich 1970) S. 111.

<sup>17</sup> J. Corblet, Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'eucharistie (Paris 1885/86) Bd. II, S. 377.

<sup>18</sup> In Italien kommen Sakramentsmessen und Andachten erst im Laufe des 16. Jhs. auf. Das 40stündige Gebet ist seit ca. 1535 nachgewiesen (Browe a. a. O. S. 178).

<sup>19</sup> Vgl. dazu E. Dumoutet, Le désir de voir l'hostie (Paris 1926); vgl. auch Browe a. a. O.

entstandene, bemalte Holztafel von *Hans Wertinger* von 1505/1510<sup>20</sup> (Tf. 13 b) bringt erstaunlicherweise dagegen schon das Disputationsthema zusammen mit dem Thema der Konzilsversammlung angesichts der Eucharistie. Auch hier ist das Anbetungsmotiv dargestellt, tritt aber gegenüber der Wiedergabe der Ansammlung von Theologen zurück. Die Komposition verrät jedoch die geläufige Bildvorstellung einer Anwesenheit gläubiger Personen, näherhin der Stände der Kirche, beidseitig des Altares.

Ein Fresko an der Südwand des Chores der Pfarrkirche zu *Wemding i. Ries* aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. (Tf. 14 a) vermittelt ein frühes Stadium dieser Bildidee: Auf dem Altar stehen Kelch und Hostie vor einer Kreuzigungsgruppe; die Adoranten sind Kaiser und Papst, ein Mönch und Engel; Spruchbänder mit Akklamationen erläutern den Sachverhalt<sup>21</sup>. Im *Gebetbuch Philipps des Guten* von Burgund von 1455 in der Kgl. Bibliothek in Brüssel knien der Herzog und die Herzogin vor dem Altar mit dem Sanctissimum<sup>21a</sup>. *Der Monogrammist „S“* bringt am Anfang des 16. Jhs. einen Stich, auf welchem Kaiser und Papst nebst geistlichen und weltlichen Herren vor einem Sarkophagaltar zu sehen sind, aus dem in geläufiger Weise der Schmerzensmann auftaucht, während auf der Mensa die Monstranz steht<sup>22</sup>.

Der spätmittelalterliche Typus der eucharistischen Adoration durch die Vertreter der Stände und durch fürstliche Personen setzt sich ohne Unterbrechung bis in den Spätbarock hinein fort<sup>23</sup>.

Es wird deutlich, daß Raffael das Thema der Eucharistie-Verehrung aus spätmittelalterlicher Ikonographie ganz neu formulierte. Er verband die Abbildung liturgischer Realität nicht mehr mit dem devotionalen Motiv und der Ständevorstellung, sondern stellte sie in den Zusammenhang theologischer Wissenschaft und Spekulation, deren Habitus aber vom Streben nach antikem Geist erfüllt war.

<sup>20</sup> München, Bayr. Staatsgemäldeslgen. Nach K. Busch (Katalog „Eucharistia“ [München 1960] S. 70, Abb. 42) sind sowohl das Konstanzer Konzil von 1414/18 wie das Laterankonzil von 1215 dargestellt.

<sup>21</sup> *H. Schnell*, Kleiner Führer Nr. 597 mit Abb.; Dehio-Gall, Östliches Schwaben (1954) S. 69.

<sup>21a</sup> Das reiche Hieronymitenkloster in Guadalupe/Prov. Cáceres besitzt einen Schatz von Chorbüchern mit Miniaturen in spätgotischem Stil aus dem 16. Jh. Unter diesen ist besonders die Initiale eines *Kyriale* interessant, wo Papst und Kaiser mit Gefolge vor dem Altar mit der Monstranz knien, während darüber die Trinität als Gnadenstuhl, umgeben von Heiligen, gemalt ist. Die Initiale eines *Cantorale* enthält eine Miniatur, auf der Kaiser und Papst vor der Eucharistie zu sehen sind; dabei handelt es sich um eine nicht gedeutete Legendenszene. Andere Miniaturen zeigen das eucharistische Anbetungsmotiv in abgewandelter Form mit Mönchen und Engeln und im Zusammenhang mit der Gregorsmesse (*L. Font*, La Eucaristia [Barcelona 1952], Abb. 79, 83, 86, 100). Auch fürstliche Familien adorieren kniend das Sanctissimum (*Miniatur* aus dem 15. Jh.; vgl. *M. Trens*, La Eucaristia en el arte español [Barcelona 1952] Fig. 118).

<sup>22</sup> *É. Mâle*, L'art religieux de la fin du moyen age en France (Paris 1949) Abb. 103.

<sup>23</sup> Verf. beabsichtigt, das Material zu diesem Thema gesondert vorzulegen.

Im folgenden sei der von Raffael geschaffene Topos des gelehrten Kirchenvolkes vor dem Corpus Domini in seinen Variationen und Wandlungen verfolgt.

*Mehr oder weniger getreue Kopien* der Disputà lassen sich zumindest seit 1550 nachweisen<sup>24</sup>. Der großformatige Nachstich von Giorgio Ghisi, bei dem Großverleger Hieronymus Cock vor 1556 in Antwerpen herausgebracht, ist insofern von Bedeutung, als er die Kenntnis des Wandbildes im Norden schlagartig verbreitete<sup>25</sup>. Eine kleine, gute Kopie befindet sich in S. Spirito in Siena<sup>26</sup>. Eine weitere, „wirre, figurenreiche Disputà“ in der Capella della Compagnia del Corpus Domini zu Montalcino von einem Sienerer Manieristen stammt vielleicht aus dem Kreise Neronis oder Arcangelo Salimbenis<sup>27</sup>. Eine eigenwillige Abwandlung befindet sich unter den *Miniaturen zu den Bußpsalmen des Orlando Lasso* von Hans Mielich von 1565/70, bei der die Kirchenmänner mit dem eucharistischen Altar in ein Schiff versetzt wurden (ob hierbei stattgefundenen Schiffsprozessionen das symbolische Motiv förderten?). Der oberen Zone nach Raffael ist die Allegorie der Ekklesia zugefügt, was ikonographisch einen entschiedenen Schritt aus der Klassik der Renaissance hinaus bedeutet<sup>28</sup>.

In den Räumen des Farnese Schlosses *Caprarola/Viterbo* (Tf. 14 b) waren 1562/66 Taddeo Zuccari und sein jüngerer Bruder Federigo als Freskenmaler tätig, um ein anspruchsvolles Programm zur Verherrlichung des päpstlichen Geschlechtes auszuführen<sup>29</sup>. In seinem enzyklopädischen Ansatz ist es mit den Stanzen Raffaels vergleichbar. Im Piano nobile in der Sala del Concilio mit den Taten Paul III. stellt ein Fresko Taddeos die Eröffnung des Tridentinischen Konzils dar mit dem Epigramm: *Constituendae christianae disciplinae causa*. Es nimmt nicht wunder, daß die Bilderfindung der Disputà hier wirksam wurde. Es handelt sich aber nicht um eine direkte Übernahme. Überraschend erscheint eine vom Bildrand abgeschnittene Monumentalarchitektur als Hintergrund der Scene, die eher wie die Idealwiedergabe einer Konzilssitzung anmutet. Es fehlt die theologische Programmatik, denn die große Bildkonzeption mit den Inhalten der triumphierenden und streitenden Kirche und der künstlerischen Realisierung

<sup>24</sup> Vgl. einen *Stich* von *Phil. Thomassinus*, Romae 1550 excud. (Trient, Diözesanmus.).

<sup>25</sup> *A. J. J. Delen*, *Histoire de la Gravure* (Paris 1935) II. Bd., S. 84; von Vasari wird Ghisis Nachstich des Jüngsten Gerichts von Michelangelo rühmend erwähnt (Thieme-Becker, *Allgem. Künstlerlexikon* Bd. XIII, S. 563 ff.).

<sup>26</sup> *P. A. Riedl*, *Zum Œuvre des Ventura Salimbeni*, in: *Mitt. d. Kunsthist. Instituts in Florenz*, Bd. 9 (1959/60) S. 228.

<sup>27</sup> *Ebd.*

<sup>28</sup> München, Bayr. Staatsbibliothek, Mus. Ms. A 2; vgl. *E. M. Vetter*, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, in: *Span. Forschungen der Görresgesellschaft*, 2. Reihe, Bd. 15 (Münster 1972) Abb. 93.

<sup>29</sup> Foto: Archiv der Bibliothek Hertziana, Rom; *F. Baumgart*, *La Caprarola di Ameto Orti*, in: *Studi romanzi della societa filologica romana*, XXV (1935) S. 97 ff.

auf einer klassischen Freibühne im Sinne der Florentiner Renaissance wird nicht vorgestellt. Damit wird das Thema einschichtig, ohne theologisch-symbolische, allegorische Dimension gegeben<sup>30</sup>.

Offenbar stellt das Deckenbild in Caprarola die Vermittlung des Disputa-Themas zu einer kurzen Kette von Darstellungen dar, die sich bis ins 18. Jh. verfolgen läßt, von denen sich aber kein Beispiel dem künstlerischen und ikonographischen Anspruch der bedeutenden ersten Fassung in der Stanza della Segnatura auch nur annähert. Das hängt wohl auch damit zusammen, daß die Bedingungen des Auftrags durch Julius II. die Entfaltung eines solchen Themas überhaupt erst ermöglichten; während es später auf dem Wege über den Kupferstich nur noch vereinzelt, und zwar in Altarbildern, seinen Ort fand. Die Reduktion, die es naturgemäß damit fand, erhält aber gegenüber Raffael einen veränderten Akzent, der aufgezeigt werden soll.

Dem Bruder Taddeos, Federigo Zuccari, wird eine *Handzeichnung in der Albertina* zugeschrieben<sup>31</sup> (Tf. 15 a), die ein Altarbild zusammen mit einem aufwendigen Rahmen zeigt. Hier erscheint die Versammlung der Kirchenväter vor der Eucharistie erneut in einem aufgefächerten ikonographischen Programm. Zwei sitzende Figuren vorn mit Attributen könnten Evangelisten darstellen, die Reihe der stehenden Väter wird offenbar links von Hieronymus, rechts von Papst Gregor angeführt; in starker perspektivischer Verkürzung setzt sie sich bis zu dem eucharistischen Altar fort, während darüber in der Wolkenzone Engel das Zeichen Christi verehren. Wieder also zwei Zonen und verschiedene theologische Bereiche; der Lünettenbogen darüber mit der Krönung Mariens muß miteinbezogen werden. Auffallend sind die beiden schreibenden Sitzfiguren vorn, die die etwas langweilige Reihung flankieren. Der rechte bärtige Mann zeigt dabei eine ganz bestimmte Haltung, der wir in der Folge bei der Figur des Hieronymus – an der gleichen linken Seite oder seitenverkehrt – noch öfter begegnen werden. Sie gehört zu dem Typus von Sitzfiguren, die jedenfalls seit den Ignudis von Michelangelo in den Motivschatz der italienischen Maler eingegangen waren. Raffael malte in seinem letzten Werk, der Transfiguration in der Vatikanischen Pinakothek, in der linken

<sup>30</sup> Die Fresken in der *Vatikanischen Bibliothek* im Salone Sistino (erbaut von Sixtus V.) malten Cesare Nebbia, Giovanni Guerra und andere. Die Darstellung des „*Concilium Constantinopolium*“ ist nach dem Raffael-Schema abgewandelt; aber der Altar ist leer; auch hier fehlt die Ikonographie der Heilsordnung. – Ein von Venturi (*Storia*, IX, 6, 1933, S. 510 bis 516) erwähntes Fresko mit dem Disputa-Thema von *Giov. B. Lombardelli* im Pal. dei Priori, *Biblioteca Vecchia* in Perugia von 1591 ist mir in seinem Aussehen nicht bekannt.

<sup>31</sup> Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graph. Slg. Albertina, hrsg. von Stix/Fröhlich-Bum (Wien 1932) Bd. III, Taf. 77, Inv.-Nr. 639; nach *F. W. H. Hollstein* (*Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts* [Amsterdam] Bd. V, S. 52) gibt es eine weitere *Zeichnung Zuccaris* mit dem gleichen Thema im Nat. Museum Stockholm, datiert 1573.

unteren Ecke einen Mann mit typischer Bein- und Armhaltung. In einer Reihe von Beispielen wird diese Figur, meist unbekleidet, für den heiligen Hieronymus in Anspruch genommen <sup>32</sup>.

Federigo Zuccari arbeitete eng mit dem damals bedeutendsten Stecher in Rom, dem Niederländer *Cornelisz Cort*, zusammen <sup>33</sup>. 1575 geben beide einen *Stich* heraus, der die Raffaelsche Komposition zwar weitgehend übernimmt, deren zwiespaltlose, klassische Ausbreitung des Themas aber in eine unruhige, gedrängte, unübersichtliche und manieristisch-frühbarocke Formulierung verändert. Diese setzt der Tiefenstaffelung der Figurengruppen in der unteren Zone eine Anordnung von Christus, Maria und Johannes im Wolkenbereich entgegen, die trotz ausfahrender Gesten und schematischer räumlicher Motive im Gesamten flächig erscheint. Der sitzende Salvator mit den ausgebreiteten Armen entwickelt den Raffaelschen Typus manieristisch weiter, wie er im gesamten Bereich der italienischen Malerei des 16. Jhs. vorkommt <sup>34</sup>. Die disputierenden Kirchenmänner unten sind in unterschiedlichen Gruppen aufgeteilt; eine vordere Dreiergruppe posiert auf einem gestuften Steinsockel. Kennzeichnend ist hier wieder die halbnackte Sitzfigur des Hieronymus rechts und die Sitzfigur des Johannes (?), die beide ähnlich, wenn auch anders angeordnet, in der Wiener Handzeichnung Zuccaris vorkommen. Die Eucharistie als Kelch mit strahlender Hostie steht im Zentrum des Blattes wie in einem lichten Loch aus Landschaftsandeutungen und Wolkentiefe. Raffaels Dreiecksfigur Gottvaters ist heftig bewegt als mächtiger oberer Abschluß der Komposition zu sehen.

Dieser Stich muß sehr verbreitet gewesen sein <sup>35</sup>. *Joh. Sadeler d. Ä.* fertigte davon einen Nachstich an <sup>36</sup> (Tf. 15 b). *Giovanni Giacomo Terzano*

<sup>32</sup> Eine *Zeichnung von Francesco Salviati* in Windsor Castle um 1550 (Abb. 116 in: G. Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts [Berlin 1970]) zeigt die beiden Figuren im Gegensinn sehr vergleichbar, wenn auch nicht übereinstimmend. Im Martyrium des Stephanus von *Giulio Romano* (Abb. 70 in: W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation [Berlin 1921]) kehrt die sitzende Pose mit ihrem typischen Zeigegestus beim linken Jüngling wieder, ebenso bei *Gerolamo Bedoli* in der Allegorie der unbefleckten Empfängnis (Parma, Pinakothek) von 1533/38. Vgl. auch das Altarbild des *Girolamo Siciolante da Sermoneta* für S. Martino in Bologna von 1547/48 (Abb. S. 48 in: O. Raggio, Vignole, Fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la Chapelle de la Bastille d'Urfée, in: Revue de l'art 15 [1972]).

<sup>33</sup> *Hollstein* a. a. O. S. 40 ff. bringt eine Liste von Stichen, die von F. Zuccari gezeichnet und von C. Cort gestochen wurden.

<sup>34</sup> Vgl. das Fresko des *Pellegrino Tebaldi* in der Cap. Poggi in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Abb. S. 248 in Ztschr. f. Kunstgeschichte Bd. 3 [1934]).

<sup>35</sup> Ein Expl. in München, Graph. Slgen., 151 II, Nr. 6440; Expl. in Rom, Kupferstichkabinett 58 N. 28 (vgl. *Hollstein* a. a. O. 5, S. 52; vgl. J. C. J. Bierens de Haan, L'œuvre gravé de Cornelis Cort [La Haye 1948] S. 120).

<sup>36</sup> Expl. in München, Graph. Slgn.; Inv.-Nr. 41 994. Ein *unbezeichneter Stich* im Diözesanmus. in Passau ist eine gute Kopie bis auf die Wolkenzone, wo der unbek. Stecher eigene und nicht ganz gekonnte Veränderungen in die Gruppierungen der Trinität brachte (Tf. 16 a).

aus Como malte 1617 ein Altarblatt für die Rückseite des aufwendigen Hochaltares der Zisterzienserstiftskirche *Neuberg in Steiermark* als dessen Kopie, wobei das Formniveau allerdings beträchtlich abfällt<sup>37</sup> (Tf. 61 b). Im benachbarten Kärnten hatte schon 1601 ein einheimischer Maler ein *Votivbild* einer Bruderschaft gemalt, das an der Nordwand der Pfarrkirche zu *Eberndorf* hängt. Es kopiert ebenfalls den Cornelisz-Cort-Stich in naiver Weise<sup>37a</sup> (Tf. 17 a).

Von *Ventura Salimbeni* (1567–1613) gibt es ein signiertes und 1600 datiertes Altarbild in S. Lorenzo in S. Pietro in *Montalcino* im südlichen Sieneser Gebiet<sup>38</sup>. Es zeigt die Doctores vor einem sockelartigen Altar mit der vom Velum halbbedeckten Monstranz; oben erscheint die Trinität. Gegenüber den bisher betrachteten Beispielen fällt auf, daß sich hier eine Vierer-Gruppe der Kirchenväter deutlich abhebt, wenn auch noch andere Väter wie bisher im Hintergrund stehen (St. Thomas links). Dieses Bild wird von P. A. Riedl sehr gelobt. Er beschreibt es als nicht nur in der Komposition, sondern auch im Kolorit besonders geglückt. Jedenfalls besitzt es eine nahezu klassische Ausgewogenheit der Figurenanordnung und kann als Neufassung des Themas nach Raffael gelten. Eine *Vorzeichnung* zu dem Bild haben wir offenbar in der Handzeichnung der Albertina (mit der Inv. Nr. 778) vor uns, die sowohl die hl. Hieronymus und Gregor mit Geisttaube links und den hl. Augustinus rechts vorn unmittelbar übereinstimmend zeigen. Auch Altar mit Monstranz sind in der Zeichnung vorskizziert. Eine Änderung gegenüber der Zeichnung nahm Salimbeni im himmlischen Bereich vor, wo er den Raffaelschen Salvator durch die Trinität ersetzte, wodurch die Komposition reicher wurde. In der Albertina wird die Zeichnung Nr. 778 dem Francesco Vanni zugeschrieben. Sie muß sicherlich Salimbeni zugesprochen werden (Tf. 17 b).

*Francesco Vanni* (1563–1609) selbst, der Stiefbruder Salimbenis, beschäftigte sich ebenfalls mit dem eucharistischen Kirchenlehrer-Thema. Das Seitenaltarblatt im rechten Schiff des Domes in *Pisa*<sup>39</sup> zeigt eine gedrängte, figurenreiche und unübersichtliche Komposition, in deren oberer Zone drei Engelputzen die charakteristische Monstranz über den Altar erheben; drei weibliche Figuren als die drei göttlichen Tugenden begleiten sie. Damit gelangt in doppelter Hinsicht ein neuer Akzent in die Ikonographie des Disputa-Bildes. Die Eucharistie wird aus dem Bezug liturgischer Realität in die allegorische Sphäre versetzt.

<sup>37</sup> Foto L. Aufsberg Nr. 33 902; Dehio Steiermark (Wien–München 1956<sup>4</sup>) S. 190.

<sup>37a</sup> Foto Bundesdenkmalamt Wien P 10 551.

<sup>38</sup> Erwähnt bei *A. Venturi*, *La Storia dell'arte italiana*, Bd. IX, 7 (1934) S. 1085 und 1129; *P. A. Riedl*, *Zum oeuvre des Ventura Salimbeni*, in: *Mitt. d. Kunsthistor. Instituts in Florenz*, Bd. 9 (1959/60) S. 226/28 mit Abb.

<sup>39</sup> *Venturi*, *Storia*, Bd. IX, 7 (1934) S. 1075 mit Abb.

Eine zweite *Handzeichnung der Albertina*<sup>40</sup> zeigt die Autorschaft des Fr. Vanni m. E. unbezweifelbar: die gleiche nervöse Art der Gruppierung der Figuren, übereinstimmende Details wie der schreibende Papst Gregor, die neue Auffassung der von Putten erhobenen Monstranz. Im Vordergrund wird die deutlich getrennte Vierer-Gruppe der Kirchenlehrer stark betont<sup>41</sup>; sie hat nichts mehr mit dem Anordnungsmuster Raffaels zu tun und bezeichnet ebenso wie die Erhebung der Eucharistie eine Entwicklung des Bildtypus. Die halbnackte Figur mit übergeschlagenen Beinen, der wir schon bei Zuccari begegneten, kehrt hier als Hieronymus wieder (Tf. 18 a).

Dieser nur mit einem Umschlagtuch bekleidete Hieronymus kommt in der gleichen Haltung im Altarbild vor, das *P. P. Rubens* wohl bald nach seiner Rückkehr aus Italien „fra le prime ch'egli dipingesse in Anversa“ (Bellori) für die Sakramentskapelle der Dominikanerkirche *St. Paul in Antwerpen* malte<sup>42</sup>. Er gehört zu einer Vierer-Gruppe, die von Rubens inhaltlich neu bestimmt wurde: Luther und Calvin werden von zwei Vätern über die Wahrheit von der Eucharistie belehrt. Diese Gruppe ist merkwürdig additiv zwischen und hinter die großen stehenden Väter geschoben; die Proportionen scheinen nicht geglückt. Im übrigen kehren die schon bekannten Kompositionselemente der Isokephalie der Gelehrten, der seitlichen Monumentalarchitektur und der im tiefsten Raumpunkt aufgestellten Monstranz wieder. Gottvater als Halbfigur in Wolken nimmt ebenfalls die Tradition auf. Der Gesamtduktus des Altarbildes von Rubens weist aber eine merkliche Entwicklung auf, hin zu der veränderten künstlerischen Empfindung, die wir Barock nennen, wenn auch noch manieristisch unübersichtliche Gedrängtheit vorherrscht. Daß Rubens die Grundzüge der Formulierung dieses Themas aus Italien mitbrachte, läßt sich jedenfalls erkennen. Rubens ließ seine Werke durch Stiche vervielfältigen, und auch von dieser Arbeit existieren Kupferstich-Reproduktionen<sup>43</sup>.

Zwei Fassungen des eucharistischen Kirchenlehrer-Themas aus dem

<sup>40</sup> Inv.-Nr. 779.

<sup>41</sup> In dieser Gruppe trifft sich die Ikonographie der *Sacra Conversazione* mit dem Topos der vier lateinischen Kirchenväter; zu den Kirchenlehrern vgl. *Lex. d. christl. Ikonographie* (Herder 1970) Bd. 2, Sp. 529 ff. mit Lit.

<sup>42</sup> Statt älterer Lit.: *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard (Antwerpen 1972) Bd. VIII, S. 73 ff.

<sup>43</sup> Seitenverkehrter *Stich* von *H. Snyers* von 1643 und *Stich* von *Cornelis Galle* (*Corpus Rubenianum* a. a. O. S. 73, S. 77/78) (Tf. 18 b). Im Katalog eines Herrn Brabek zu Hildesheim (Hannover 1792) ist unter Nr. 53 „une belle esquisse de Rubens“ eine *Grisaille* mit dem Thema: *Dispute sur le Saint Sacrement* angeführt (vgl. *M. Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens* [Antwerpen 1888] II, S. 198/99). – Von Rubens gibt es noch ein von *Cornelis Galle* gestochenes Blatt mit den vier lateinischen Kirchenlehrern. Danach malte ein Meister aus dem Rubenskreis ein Tafelbild (Stockholm, Museum), auf welchem nur die Gestalt des halbnackten Hieronymus von Rubens geändert erscheint. Vielleicht stammt das Bild von *Abraham Dieffenbeck* (1596–1675) (vgl. *M. Rooses* a. a. O. Bd. II, Taf. 127).

Umkreis von P. P. Rubens hängen weder untereinander noch mit dem Altarbild in St. Paul in Antwerpen zusammen.

Die mit *A. Dipenbeck* signierte *Zeichnung* im Ashmolean Museum in Oxford <sup>44</sup> zeigt den Entwurf für ein Altarbild, der deutlich die italienischen Züge bewahrt hat. Der von der beidseitig in die Tiefe gestaffelten Monumentalarchitektur gebildete Raum, die Gruppe der sitzenden Kirchenlehrer im Vordergrund und der stehenden hinten, die Matthäus-Engelgruppe im Sinne Caravaggios links und der sitzende Lukas mit der typischen Beinhaltung rechts deuten eine reiche und ausgewogene Komposition an, die sich mit den besten italienischen Beispielen vergleichen läßt. Inhaltlich bemerkenswert ist die Trennung der 4 Evangelisten von den gelehrten Vätern und die Erscheinung des Gekreuzigten im oberen Bereich. Damit ist ein systematischer theologischer Aufbau durchgeführt. Es scheint mir nahezuliegen, daß der Entwurf Diepenbecks auf ein italienisches Vorbild zurückgeht, dem von Diepenbeck das schwebende Kreuz hinzugefügt wurde. Dieser Entwurf taucht m. W. in keiner anderen Fassung des Themas auf.

Anders verhält es sich mit dem *Stich*, den *Abraham Bloemaert* zeichnete und sein Sohn Cornelis ausführte <sup>45</sup> (Tf. 19 a). Jedem der vier Lehrer ist in der Unterschrift ein Text mitgegeben, so daß von vornherein ein didaktisches Moment mitspricht. Die elegante Komposition, in der sich die Väter und zwei Engel mit Buch in einer kreisförmigen Anordnung um die auf dem Altar exponierte Monstranz gruppieren, die Feinheit der Zeichnung, die Bewegtheit der Linienführung zeigen eine hohe, schon barocke Qualität der Bilderfindung an. Die Hostie verbreitet ein mildes, diffuses Licht, an welchem alle Formen der Kreisbewegung Anteil haben. So etwas wie das „Geheimnis“ der Eucharistie wird hier sichtbar. Die italienischen Züge sind verschwunden.

Offenbar abhängig von Bloemaerts Formulierung ist ein *Stich* in der Pariser Nationalbibliothek <sup>46</sup>, ohne daß die genaue Beziehung geklärt werden konnte. Er verhält sich seitenverkehrt, Haltung und Gewandung der vier Kirchenväter sind identisch bis auf den Typ des hier langbärtigen Augustinus. Das brennende Herz (Augustinus) und der Bienenkorb (Ambrosius) kommen als Attribute dazu; die beiden großen identischen Engel tragen die Monstranz auf tuchbedeckter Unterlage, der Altar ist weggefallen, statt dessen erscheint die frontale Figur des geflügelten Thomas in der Mitte. Die leichte Akzentverschiebung in der nun „himmlisch“

<sup>44</sup> Abb. in: *K. T. Parker*, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Mus. (Oxford 1938) Bd. I, Pl. XXIV, no 124, Beschreibung S. 52.

<sup>45</sup> Abb. bei *J. B. Knipping*, De Ikonografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden (Hilversum 1939) Bd. II, S. 87. Bloemaert war selbst wohl nie in Italien, ist aber bei italienisierenden Meistern ausgebildet worden; war mit Rubens bekannt.

<sup>46</sup> Abb. bei *M. Brillant*, Encyclopédie populaire sur l'Eucharistie (Paris 1934), ohne weitere Angaben.

schwebenden Monstranz und in der Motiverweiterung durch die Attribute kennzeichnet deutlich das spätere Stadium innerhalb der ikonographischen Entwicklung.

Eines der wenigen Altarbilder im deutschen Raum mit dem eucharistischen Thema nimmt allem Anschein nach gerade diesen Stich zum Vorbild. *Caspar Sing* malte 1693 für den Seitenaltar in der Benediktinerabteikirche *Oberaltaich* ein Bild, das zum Stich wieder seitenverkehrt erscheint und so die Komposition A. Bloemaerts wiederholt (Tf. 19 b). Die Hinzufügungen des Pariser Stiches sind aber beibehalten; der geflügelte doctor angelicus blickt in der Mitte des Bildes zu der über seinem Haupt „in Lüften“ schwebenden Monstranz auf. Die beiden großen Engel sind Putten geworden, das Schaugefäß weist bayerische, barocke Formen und Motive auf<sup>47</sup>. Die Erscheinung der Eucharistie in einem ortlosen, wolkigen Himmelsraum erweist, daß sie aus einem Gegenstand gelehrter Disputation von Theologen zu einem mystisch erhobenen Objekt staunender Devotion geworden ist.

*Caspar Sing* hatte sich schon einmal mit dem Thema beschäftigt. In dem Oberbild des rechten Chorseitenaltares in der Benediktinerabteikirche *St. Lorenz in Kempten/Allgäu* von 1684 sitzen aber die Kirchenlehrer noch in einer geschlossenen Architektur; Kelch und Hostie schweben über ihnen<sup>48</sup>. Die trockene, unbeholfene Malweise lassen vermuten, daß dem Künstler hier das Vorbild fehlte (Tf. 20 a).

In *Spanien* beanspruchten im 16. und 17. Jh. eucharistische Themen einen erheblich größeren Raum als im übrigen Europa<sup>49</sup>. In der Salvatorkirche in *Übeda/Jaen* befindet sich in der Sakristei ein Gemälde von einem unbekanntem Maler, das entweder mit Kenntnis des Rubens-Stiches entstanden ist oder auf ein mir unbekanntes gemeinsames italienisches Vorbild direkt zurückgeht. Die lockere, großräumige Figurenanordnung im Sinne Raffaels könnte für letzteres sprechen<sup>50</sup>. Ein anderes Gemälde im Kloster de la Encarnación in *Sevilla* stellt die vier Kirchenlehrer großfigurig in dem barocken, ortlosen Wolkenraum dar, in welchem die reich skulptierte Monstranz wie vom Himmel herabgestiegen auftaucht<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. IV, B. A. Bogen XX, S. 266; Foto Poss, Regensburg. – *É. Mâle* (L'art religieux de la fin du 16<sup>ième</sup> siècle du 17<sup>e</sup> siècle [Paris 1951] S. 86) erwähnt einen anonymen französischen Stich aus dem 17. Jh. mit Augustinus, Hieronymus, Ambrosius, Gregor und Thomas und der von Engeln getragenen Eucharistie (Expl. im Kupferstichkabinett in Rom, Est. 46, H 14). Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob es sich um eine ähnliche Komposition handelt.

<sup>48</sup> *H. Schnell*, Kleine Führer Nr. 423/24, S. 15; Foto Sienz, Kempten.

<sup>49</sup> Die spanischen Gemälde mit eucharistischem Thema sind im einzelnen noch nicht systematisch bearbeitet worden, obwohl das Material weitgehend zusammengestellt ist: *M. Trens*, La Eucaristia en el arte español (Barcelona 1952); *L. Font, E. Bagué und J. Petit*, La Eucharistia (Barcelona 1952).

<sup>50</sup> Vermutlich andalusische Schule (*Font, Bagué, Petit* a. a. O. S. 138, Abb. 118).

<sup>51</sup> Abb. 167 *Trens* a. a. O. Erwähnt sei ein Bild im Erzbischöfl. Palast in *Granada*, das die überlängten Gestalten der vier Evangelisten zeigt, wie sie im bekannten Grundriß-

Abschließend läßt sich feststellen: Raffaels große Komposition der Disputà hatte einen neuen Bildtypus geschaffen. Dieser wurde vielfach abgewandelt und schließlich stark reduziert. Raffaels Konzeption der Vergegenwärtigung geistiger Beziehungen zwischen den „Akteuren“ auf der räumlich und inhaltlich weiten allegorischen Bühne trat immer mehr zurück vor dem Wunsch, das theologische Geheimnis in der optischen Erscheinung der Eucharistie auszudrücken. Der neue Bildtypus wurde aber nicht eigentlich volkstümlich, zumindest nicht im deutschsprachigen Raum. Anders verhält es sich in Spanien. Hier hatte die Eucharistie-Verehrung einen festen Platz im kirchlichen Brauchtum. Eine eigene Literaturgattung, die autos sacramentales, gibt darüber hinreichend Aufschluß. Im Fronleichnamsspiel „*Der heilige Parnaß*“ finden sich die vier abendländischen Kirchenlehrer und der hl. Thomas zusammen, um in einen dichterischen Wettstreit zum Preis der Eucharistie zu treten. Die Personifikation des Glaubens erscheint auf dem Gipfel eines heiligen Berges (Parnaß) und über ihr die Sonne mit Kelch und Hostie in hellem Glanz. Gregor weist auf die „wunderbare Strahlensphäre“ hin. Während Thomas mit seinen Hymnen den Wettstreit gewinnt, bekehrt sich der ungläubige Jüngling Augustinus. Zum Schluß erblickt man die Himmelskugel, die von den Kirchenvätern mit ihren Attributen gestützt wird. Aus ihr tritt dann das himmlische Kind mit dem Kreuz hervor und spricht:

Ich, der wahre Gott Apollo  
Licht vom Licht ich, auf dem hehren  
Gipfel dieses Berges, da ich  
(dieses Holz hier läßt's erkennen)  
kam zu blut'gem Untergange  
in des Todes düstren Nebeln  
lebe nun im Brot des Glaubens  
bleibe bei euch immerwährend

Auf dem Tribunal des Glaubens erscheinen Kelch und Hostie<sup>52</sup>.

schema dastehen und schreibend zur Eucharistie in Wolken aufblicken (*Trens* a.a.O. Fig.166). Das gleiche Grundrißschema, variiert durch zwei kniende und zwei stehende Personen, zeigt das *Altarbild des J. van Boeckhorst* (1605–1688) in der 4. *Umgang-Kapelle von St. Michael in Gent* (Tf. 20 b). Hier sind es Moses, Aaron, der als Rückenfigur kniende Melchisedech und Johannes d. T. mit typischem Zeigegestus, die die in Lüften schwebende Eucharistie verehren (Abb. 39 in: RDK, Art. Eucharistie, S. 215).

<sup>52</sup> F. Lorinser, *Don Pedro Calderons de la Barca Geistliche Festspiele* (Breslau<sup>2</sup> 1882/87) Bd. 7, S. 229 ff.