

Figurae Mortis

Visuelle Rhetorik und die Permeabilität des Todes in Juan de Valdés Leals *Hieroglyphen* für die Iglesia de la Caridad in Sevilla

Abstract

This article focuses on two monumental paintings, *In ictu oculi* ('In the Twinkling of an Eye') and *Finis gloriae mundi* ('The End of Worldly Glory'), created between 1670–1672 by the Spanish painter Juan de Valdés Leal for the Iglesia de la Caridad in Sevilla. Commissioned by the local Hermandad de la Caridad (Brotherhood of Charity), the paintings visualise two somewhat different, yet complementary, modes of representation of death. They were intended to provide a meaningful demonstration of the self-understanding of and activities carried out by the brotherhood. Within the elaborate decoration of the church, Valdés Leal's *Hieroglyphs* – as they were referred to by contemporaries – mark both the beginning and the end of a complex visual sermon. Their theological, as well as eschatological, significance becomes manifest in the performative act of a successive perception of the church space and programmatically encompasses the act of dying as the last enigma of human existence.

Keywords

Hieroglyphs of Death and Salvation, Poetics of Images, Phantasms of Decay, Death as Synaesthetic Border Experience

Ein retardierendes Moment, in dem die Aufrechterhaltung und die Entlarvung der Illusion im metaphorischen Gleichgewicht des Bildes zusammenfallen: Während die rechte Hand der *Muerte* auf dem Gemälde (Abb. 1) des spanischen Malers Pedro de Camprobín grazil den schwarzen Schleier zusammenhält, fixiert ihr sonderbar lebendiges Auge über die ästhetische Grenze hinweg aufmerksam die Betrachtenden und versetzt sie in die Rolle der Augenzeug:innen einer ungleichen Begegnung.¹ Der eindringliche Blick der Figur lässt die Rezipient:innen sich ihres eigenen transgressiven Blickes bewusst werden, der ihnen – im Gegensatz zu dem verführten Kavalier – unter dem halbdurchsichtigen Stoff des Velums den vollständig skelettierten Körper und damit die unheil-

- 1 Zum Bild von Camprobín vgl. u.a. González / Contreras 1980, S. 82f.; Sánchez 1983, S. 90; Perry 1990, S. 164; Mendoza 1997, S. 153; Asensio 2001, S. 405; González 2002, S. 124–126; Quiles 2006, o. S.; Oppermann 2007, S. 202f.; Bass / Wunder 2009, S. 122; Lloret 2014–2015, S. 155; Pérez 2016, S. 108–111; Del Canto 2017, S. 273f.; Stoichita 2018, S. 57f. Allgemein zum Verhältnis von Vision und Malerei in der spanischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Stoichita 1997.



Abb. 1. Pedro de Campobón: Der Kavalier und der Tod, nach 1650, Öl auf Leinwand, 100 × 162 cm, Sevilla, Hospital de la Caridad.

volle Vortäuschung der *conditio humana* offenbart. Das komplexe Spiel zwischen sichtbarer Erscheinung und Sichtbarkeitsverweigerung spiegelt sich nachdrücklich in der gezielten Positionierung der denkwürdigen Gestalt an einer semantisch aufgeladenen Raumschwelle wider. Die Konfrontation mit dem Tod, die Erkenntnis des Todes und schließlich der Tod selbst als Prozess und Figuration werden werkimplizit als liminaler Zustand reflektiert und verweisen nicht nur auf den diffizilen ontologischen Status der dargestellten *Mors*, sondern auch auf denjenigen des sie wiedergebenden Kunstwerks. Die bemalte Leinwand des Bildes bleibt materiell wie visuell untrennbar mit dem zwischen Transparenz und Opazität changierenden Textil verbunden und fungiert als Schleier des Inkommensurablen,² das so unverhüllt-verhüllt in die durch das *Vanitas*-Stillleben im Vordergrund repräsentierte Lebenswirklichkeit des 17. Jahrhunderts eintritt, ja nur in Form einer solch ambigen (De-)Figuration eintreten kann.

Nicht zuletzt dank der vielschichtigen Dialektik der Blicke und deiktischer Gesten vollzieht sich dabei beständig eine Grenzaufhebung zwischen Fiktion, Imagination und Realität, aus der ein ambivalentes Wahrnehmungs- respektive Sinnangebot resultiert: Dieses ist nicht nur gewissermaßen diskursiv uneinholbar und gelangt erst im Akt „des

2 Grundlegend dazu Krüger 2001, zum Schleier vgl. auch Wolf 2002.

Sehens zu seiner Wirklichkeit“³, sondern lässt sich zugleich mit der kulturhistorischen Relevanz und Komplexität der figuralen Konzepte in Verbindung bringen, die Erich Auerbach 1938 erstmals anhand antiker und mittelalterlicher Quellen umfassend darlegte.⁴

Im Kontext christlicher Realprophetie definierten und tradierten vorwiegend theologische Schriften die typologisch-allegorische Beschaffenheit der *figura*, welche nicht die *veritas* selbst, sondern vielmehr deren *imitatio* sei. Angesichts ihrer metaphorischen Wandelbarkeit im semantischen Spiel zwischen Urbild und Abbild bleibe die *figura*, nach Auerbach, trotz all ihrer sinnlichen Evidenz immer ein verhülltes, deutungsbedürftiges Gleichnis, das die Kontingenz der Zeichen in Frage stellt.⁵ Die von Auerbach aufgeworfene Frage, inwiefern auch „das Kunstwerk als *figura* einer noch unerreichbaren Erfüllungswirklichkeit aufgefasst“⁶ werden kann, wurde erst Jahrzehnte später vor allem für typologische Darstellungszusammenhänge fruchtbar gemacht.⁷

In seiner aufsehenerregenden Studie *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration* von 1990 griff Georges Didi-Huberman Auerbachs Überlegungen im Zusammenhang mit der religiösen Malerei des Quattrocento auf und reflektierte in diesem Kontext über die epistemische Eigenart der *figura*.⁸ Als formhafter Ausdruck für formlose Abstrakta, der trotz seiner Präsenz die äußere Erscheinung des Transzendenten nie eindeutig signifizierte, bestand ihre Aufgabe darin, im Partizipationsprozess eine geistige Konversion einzuleiten, welche die Rezipient:innen Glaubensmysterien antizipieren oder errahnen ließ. Anders formuliert: Mit *figura* war im Kontext der bildenden Kunst grundlegend die Erzeugung einer Präsenz gemeint, die im Wahrnehmungsprozess zuerst den Sinnen und sodann dem Gedächtnis der Betrachtenden ein Mysterium einprägte, ohne jenes einfach nur beschrieben bzw. abgebildet zu haben. Als ‚Einbruchsstelle‘ des Transzendenten in die bildliche Repräsentation⁹ stellt sie eine Visualisierungsform des eigentlich Undarstellbaren (*l'infigurabile*) und gerade dadurch eine Destabilisierung des Sichtbaren dar, die das strukturelle Paradoxe an der künstlerischen Wiedergabe des Abstraktums offen-

3 Krüger 2003, S. 35.

4 Vgl. Auerbach 1938. Siehe dazu insbesondere Kiening / Mertens Fleury 2013; vgl. auch Balke / Engelmeier 2018.

5 Auerbach 1938.

6 Auerbach 1938, S. 476f.

7 Vgl. u. a. Warncke 1987, S. 63. Zum Verständnis des Kunstwerks als *figura* siehe insbesondere Schlie 2013.

8 Vgl. Didi-Huberman 1990.

9 Sigrid Weigel 2015, S. 347, schreibt dazu: „Sie ist vergleichbar jenem ‚Etwas jenseits des Dichters‘, das ‚der Dichtung ins Wort fällt‘, wie Benjamin es in seiner Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* herausgearbeitet hat, als Hereinragen eines Mysteriums in die Sprache der Dichtung oder auch als Zäsur, die Hölderlin für das Register der Tragödie als ‚gegenrhythmische Unterbrechung‘ fasst“.

legt.¹⁰ Vor diesem Hintergrund bezeichnet *figura* als Gestaltungsphänomen jene Prozesse des figurativen Darstellens (*in aliam figuram mutare*) über einen visuellen Umweg (*détour visuel*), der die Mysterien mit Formen bildlicher Repräsentation bewältigt, die sich zuweilen zwangsläufig selbst dekonstruieren und dadurch latent ikonoklastisch bleiben.¹¹ „Das Paradox der Darstellung als Relation liegt in dieser Übertragung und in dieser Veränderung. Etwas darstellen heißt daher nicht, die natürliche oder ‚figurative‘ Gestalt wiederherzustellen. Vielmehr das exakte Gegenteil. Es geht darum, die Gestalt zu verschieben und zu versuchen, deren Wesenskern über Umwege zu erfassen oder sich ihm zumindest zu nähern.“¹²

Dieses konzeptuelle Verständnis der *figura* als dynamische Referenzialität zwischen dem Darzustellenden und der Darstellung kann für die historischen Repräsentationen des Todes geltend gemacht werden – nicht zuletzt deshalb, weil sich der Terminus *figura mortis* in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten und Kunstwerken nachweisen lässt.¹³ *Figurae mortis* mit ihrer proteischen Wandlungsfähigkeit wären demzufolge als visuelle Chronotopoi des Unfigurierbaren zu bezeichnen, da sie, um Didi-Hubermans Definition erneut aufzugreifen, in ihrer Sichtbarkeit stets auch das Unsichtbare des Abstraktums einschließen und nicht nur das Resultat einer bildlichen Konkretisierung des Todes sind, sondern gerade diese mithilfe der spezifischen materiell-medialen Bedingungen der Kunstwerke als Prozess thematisieren. Begreift man die *Mors*-Gestalten und ihre Handlungszusammenhänge aus dieser Perspektive vor allem als diffizile Konfigurationen der Unanschaulichkeit, steht zwangsläufig die Ambiguität ihrer bildlichen Erscheinung und das damit verbundene epistemische Potenzial im Zentrum des Interesses. Wie dieses Potenzial im Dienst kollektiver Distinktion ästhetisch – d.h. entsprechend dem praxeologischen Modell des SFB 1391 im Wechselspiel zwischen Autologie und Heterologie – ausgelotet wurde und bis heute noch wird, möchte der vorliegende Beitrag exemplarisch anhand von zwei weiteren spanischen Gemälden der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konturieren, die nicht nur im gleichen zeitlichen und soziokulturellen Kontext wie Camprobíns präzedenzloses Gemälde entstanden, sondern diesem vergleichbar den Tod als visuelles Paradox und synästhetische Grenzerfahrung problematisieren.

10 Vgl. Didi-Huberman 2011, S. 273–304; Schlie 2013, S. 209.

11 Didi-Huberman 2011, S. 293, spricht an dieser Stelle von der „Störung der repräsentationalen Ordnung“.

12 Didi-Huberman 2011, S. 287.

13 Dies belegt etwa der Eingangsholzschnitt zu Johann Geiler von Kaysersbergs 1514 in Straßburg verlegten *Sermones* (fol. XII^v), vgl. dazu Kiening 2003, S. 26–45.

1. Bildpoetik der Todesangst als visuelle Rhetorik

Mag auch die paradoxe Vorstellung befremden – Bilder haben entgegen ihrem ontologischen Status im Lauf der Jahrhunderte eine bemerkenswerte Lebendigkeit bewiesen, deren Facetten mit allen Sinnen wahrgenommen werden konnten. Den historischen Berichten nach vermochten einige von ihnen sich zu bewegen, die eigenen Aufstellungs-orte zu bestimmen und ohne menschliche Hilfe wiederzufinden, bitterlich zu weinen oder heftig zu schwitzen.¹⁴ Andere haben etwa grausame Rache für Verletzungen geübt, geblutet und gleich mehrere der Kunstwerke haben viel und gerne gesprochen.¹⁵ Unter den Letztgenannten befanden sich auch einige besonders eloquente Exemplare, wie etwa ein Kruzifix in Neapel, das Thomas von Aquin überschwänglich für seine Schriften lobte, oder aber jenes sonderbar selbstreflexive Bild des Gekreuzigten in Rom, das durch eine Pilgerin an sein eigenes Ebenbild in Köln Grüße ausrichten ließ.¹⁶ Im breiten Spektrum dieser gleichermaßen ungewöhnlichen wie eindrucksvollen Fähigkeiten findet sich allerdings eine bezeichnende Leerstelle, die den Geruchssinn betrifft: Von Bildern, die angenehm, etwa nach Blumen geduftet haben sollen, ist nur sporadisch die Rede; ein Kunstwerk hingegen, das miraculös einen Gestank absonderte, bleibt meines Wissens in den Quellen unerwähnt.¹⁷ Die auf den ersten Blick etwas absurd anmutende Annahme eines derartigen Kunstwerkes ist hier deshalb von Interesse, weil solche ungewöhnlichen Bilder zum Gegenstand einer frühneuzeitlichen Künstleranekdote avancierten.

Ort des Geschehens ist Sevilla im Jahre 1672, beteiligte Protagonisten die beiden bedeutenden Maler der Stadt Bartolomé Esteban Murillo und Juan de Valdés Leal, die gleichzeitig an mehreren Werken für die Barmherzigkeitskirche St. Jorge arbeiten.¹⁸ Kaum vollendet werden zwei Gemälde Valdés Leals, *In ictu oculi* (Abb. 2) und dessen Pendantwerk *Finis gloriae mundi* (Abb. 3), von seinem berühmten Malerkollegen mit der ambivalenten Aussage kommentiert: „Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices.“¹⁹ Was Murillo im wahrsten Sinne des Wortes stinkt, ist jedoch kein materiell fassbarer Geruch frischer Farben, vor dem etwa Rembrandt seine Auftraggeber warnen sollte,²⁰ oder die unverhoffte Wundertätigkeit von Valdés Leals Werken,

14 Belting 1990, S. 11.

15 Vgl. u.a. Angenendt 2004, S. 101.

16 Vgl. Krüger 2003, S. 17.

17 Vgl. u.a. Corbin 1984; Paravicini Bagliani 2015.

18 Vgl. v.a. Martínez 1907; Guichot y Sierra 1930; Brown 1970, S. 265–277; González / Contreras 1980; Nussbaum 1996, S. 49–66; Dooley 2017, S. 372–389; Peña 2018, S. 237–252; Cherry 2019; Glorius-Rüedi 2021, S. 133–249; González 2021, S. 85–95.

19 Bermúdez 1800, V, S. 112 („Compadre, dies muss mit den Händen auf der Nase betrachtet werden.“ Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von der Autorin). Vgl. in einer erweiterten Version Gestoso y Pérez 1890, S. 17. Vgl. dazu auch Jedlicka 1941, S. XLVII; Karge 1991, S. 195; Cherry 2019.

20 Vgl. mit Verweis auf Arnold Houbraken: van Hout 2016, S. 56–61, hier Anm. 12.



Abb. 2. Juan de Valdés Leal: *In ictu oculi*, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

die sich in einem für alle vernehmbaren merkwürdigen Duft der einbrechenden Transzendenz manifestiert. Es ist vielmehr der unerträgliche Geruch des organischen Verfalls menschlicher Körper, ein Leichengestank, den die makabren Gemälde offensichtlich verbreiteten, ohne ihn realiter verbreiten zu können. Von einer derart starken affektiven Wirkung der beiden Werke und hier insbesondere der verfaulenden Leichname des *Finis gloriae mundi* auf die Betrachtenden, die sich vor den Gemälden regelmäßig entsetzt aus Angst vor dem ansteckenden Geruch der Verwesung die Nasen zuhalten, berichtet bereits Antonio Palomino 1724:



Abb. 3. Juan de Valdés Leal: *Finis gloriae mundi*, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

Y allí mesmo tiene otros dos, correspondientes a otros de Murillo, de vnos Geroglificos del tiempo, y de la muerte, y vn cadaver corrompido, y medio comido de gusanos, que causa horror, y espanto el mirarlo; pues está tan natural, que muchos al verle, inadvertidamente, ò se retiran temerosos, ò se tapan el olfato, temiendo ser contaminados del mal olor de la corrupcion.²¹

- 21 Palomino: *Parnaso*, S. 436 (Und da gibt es noch zwei andere, die anderen von Murillo entsprechen, mit einigen Hieroglyphen der Zeit und des Todes und einer verdorbenen Leiche, die von Würmern halb aufgefressen ist, was bei ihrem Anblick Entsetzen und Schrecken hervorruft; denn es ist so natürlich, dass viele, wenn sie es sehen, sich unwillkürlich entweder vor Angst zurückziehen oder sich die Nase zuhalten, weil sie fürchten, von dem üblen Geruch der Verwesung angesteckt zu wer-

Valdés Leals schlagfertige Antwort auf Murillos Kommentar ließ angeblich nicht lange auf sich warten, er soll seinem Malerkollegen mit Überzeugung entgegnet haben: „Vmd. se ha comido la pulpa y yo tengo que roer los huesos, pues que tampoco puede mirarse sin provocar á vómito vuestra Sta. Isabel.“²² Auch diese Aussage kann keinesfalls als eindimensionale Kritik an der künstlerischen Qualität des Bildes von Murillo (Abb. 4) gedeutet werden, ganz im Gegenteil: Gerade dessen überzeugende Darstellung von parasitenbefallenen Kranken mit offenen Wunden, welche von der Hl. Elisabeth hingebungsvoll gepflegt werden, war Grund für Valdés Leals scharfsinnige Replik oder zumindest ihre Konstruktion in der Kunsthistoriographie. Als Fazit dieses kunstsinnigen Disputs bleibt letztlich ein zwar denkwürdiges,²³ aber nachdrückliches gegenseitiges Lob origineller visueller Konzepte zu konstatieren, welche gezielt Strategien der Vergegenwärtigung mit rezeptionsästhetischen Phänomenen verbinden. Dabei stellt sich die Frage nach der kontextgebundenen Funktion der beiden von Valdés Leal konzipierten und offensichtlich bereits die Zeitgenossen irritierenden Todesbilder. Mit den differenzierten, sich jedoch komplementär ergänzenden Repräsentationsmodi des Abstraktums, so wird im Folgenden argumentiert, wurde den Aufgaben und dem Selbstverständnis der Bruderschaft der Nächstenliebe in ihrer neuerbauten Kirche eine sinnfällige Evidenz verliehen. Innerhalb der programmatischen Ausstattung der Iglesia de la Caridad fungieren die beiden Bilder von Valdés Leal gleichermaßen als der Beginn und das Ende einer visuellen Predigt, deren religiöse und soziale Tragweite sich erst in der sukzessiven Erfassung des sakralen Raums und den darin stattfindenden performativen Akten erschließt.

Das Hospital de la Caridad verdankt seine Entstehung und programmatische Ausstattung dem außergewöhnlichen Engagement des Adligen Miguel Mañara Vicentelo

den.‘) Siehe dazu auch die Beschreibung der beiden Bilder von Antonio Ponz in *Viage de España*: [...] „sobre dos puertas á los pies de la Iglesia hay á un lado un quadro, que representa unos esqueletos pintados, y se ven en él libros, Tiaras, Mitras, é insignias de otras dignidades, con lo que parece quiso demostrar el paradero de la gloria, y ciencia mundana. Enfrente expresó aquel famoso cadaver corrompido, y lleno de gusanos, que causa horror el verle.“ (Ponz: *Viage*, Bd. 9 [1780], S. 150; „Über zwei Türen am Fuße der Kirche befindet sich auf einer Seite ein Bild, das gemalte Skelette darstellt, und darin sind Bücher, Diademe, Mitren und Insignien anderer Würden zu sehen, mit denen er wohl den Verbleib von Ruhm und weltlicher Wissenschaft demonstrieren wollte. Gegenüber liegt die berühmte verdorbene Leiche voller Würmer, deren Anblick so entsetzlich ist.‘) Vgl. dazu auch Cherry 2019, S. 331; Glorius-Rüedi 2021, S. 142.

- 22 Gestoso y Pérez 1890, S. 17 („Da Euer Gnaden schon das Fleisch gegessen haben, muss ich die Knochen abnagen, denn Eure Hl. Elisabeth kann auch nicht angesehen werden, ohne einen Brechreiz auszulösen.‘); vgl. auch Mayer 1911, S. 197.
- 23 Zur künstlerischen Rivalität zwischen den beiden Malern, die mittlerweile zu großen Teilen als kunstgeschichtliches Konstrukt gelten dürfte, siehe v.a. Bermúdez 1800, Bd. 5, S. 112; Gestoso y Pérez 1890; Jedlicka 1941, S. XLVII; Karge 1991, S. 195; Cherry 2019.



Abb. 4. Bartolomé Esteban Murillo: Die Hl. Elisabeth pflegt die Kranken, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 325 × 245 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

de Leca,²⁴ der nach einem persönlichen Verlust eine religiöse *renovatio* anstrebte, die er 1662 mit dem Eintritt in die Bruderschaft der Nächstenliebe besiegelte.²⁵ Das seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert die Hauptaufgabe der Hermandad de la Caridad bildende und ab 1578 im offiziellen Regelwerk festverankerte Bestatten der Toten²⁶ hatte zeitgenössisch eine nicht zu unterschätzende soziale Dringlichkeit:²⁷ Obdachlose und Arme wurden oft nach ihrem Tod auf den Straßen und Feldern abgelegt und generierten für die Stadt ein hohes Epidemierisiko. Zudem bestattete die Bruderschaft Opfer von

24 Zur Biographie Mañaras vgl. de Cárdenas: *Breve Relacion de la Muerte*; Granero 1963; Brown 1970, S. 266 f.; Carballar 2002; Glorius-Rüedi 2021, S. 27–37.

25 Vgl. Ortiz de Zúñiga: *Anales*, S. 766 f.; Brown 1970, S. 267; Glorius-Rüedi 2021, S. 30; zur Geschichte der Bruderschaft vgl. González / Contreras 1980; Pérez 2014b; Glorius-Rüedi 2021.

26 Ortiz de Zúñiga: *Anales*, S. 551 f.; de Cárdenas: *Breve Relacion de la Muerte*, S. 15–17; Brown 1970, S. 265; Glorius-Rüedi 2021, S. 26.

27 Vgl. Granero 1963, S. 295; Brown 1970, S. 265.

Gewalttaten, Kriminelle und vor allem Ertrunkene, für die sich oft niemand zuständig fühlte.²⁸ Nach der verheerenden Pestepidemie 1649 und der anschließenden Hungersnot von 1651, welche die Bevölkerung Sevillas auf die Hälfte dezimierte, war die Mitgliederzahl der Caridad-Brüder deutlich gestiegen und ihre Tätigkeit ins Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt.²⁹ Laut seinem ersten Biographen, dem Jesuiten Juan de Cárdenas, kam es zwischen Miguel Mañara und den Mitgliedern der Caridad-Bruderschaft an einem Sonntagnachmittag des Jahres 1662 zu einer schicksalhaften Begegnung.³⁰ Die Brüder waren gerade dabei, das Ufer des regelmäßig Sevilla überschwemmenden Flusses Guadalquivir nach Leichnamen abzusuchen, als sie auf Mañara trafen, der von dem Vorsitzenden der Gemeinschaft, Diego de Mirafuentes, in ein Gespräch verwickelt wurde, in dessen Folge er am 8. September 1662 um die Aufnahme in die Bruderschaft bat, die ihm am 10. Dezember des gleichen Jahres gewährt wurde.³¹ Dort machte der von der Vorstellung der eigenen Sterblichkeit und der Sorge um das Seelenheil geradezu besessene Mañara eine rasante Karriere, wurde bereits am 27. Dezember 1663 einstimmig zum neuen Vorsitzenden der Bruderschaft (*Hermano mayor*) gewählt und verfolgte fortan mit aller Kraft das ehrgeizige Projekt, ein Hospital für Kranke, Alte und Obdachlose der Stadt zu erbauen sowie die dazugehörige Kirche fertigzustellen und auszustatten.³² Den Plan, eine neue Kirche für die Bruderschaft auf einem alten Werftgelände zu errichten, gab es bereits seit Februar 1645, dieser erwies sich jedoch in den nächsten zwanzig Jahren als schwer realisierbar.³³ Dank Mañaras unermüdlichem Einsatz als neuer Leiter der Hermandad, seinem weitreichenden Reformprogramm und letztlich auch dank seines Privatvermögens konnte das Hospital de la Caridad nach langwierigen Verhandlungen und andauernden finanziellen Problemen schließlich 1674 feierlich eingeweiht werden.³⁴ Er selbst verstarb fünf Jahre nach der Einweihung am 9. Mai 1679 und wurde auf eigenen Wunsch zunächst am Haupteingang der Kirche beigesetzt, bevor ihn die Mitglieder der Hermandad sicherlich in der Erwartung einer baldigen Beatifikation bereits im Dezember des gleichen Jahres exhumierten und feierlich in der Krypta unter dem Hauptaltar der Caridad-Kirche bestatteten.³⁵ Bezeichnend

28 Vgl. Granero 1963, S. 293–310; Brown 1970, S. 265; Glorius-Rüedi 2021, S. 24.

29 Zur Bedeutung der Caridad-Brüder in der Gesellschaft Sevillas vgl. auch Dooley 2017; mit weiterführender Literatur Glorius-Rüedi 2021, S. 23–27.

30 De Cárdenas: Breve Relacion de la Muerte, S. 17f. Vgl. auch Glorius-Rüedi 2021, S. 29f.

31 Vgl. Brown 1970, S. 267; Glorius-Rüedi 2021, S. 30.

32 Vgl. Brown 1970, S. 268; Glorius-Rüedi 2021, S. 30.

33 Vgl. Brown 1970, S. 265f.; González / Contreras 1980, S. 16–18; Glorius-Rüedi 2021, S. 44–61.

34 Zur Baugeschichte sowie der Ausstattung der Kirche und des Hospitals vgl. grundlegend González / Contreras 1980; Glorius-Rüedi 2021.

35 Zu Tod und Beisetzung Mañaras vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 31 (Anm. 34f.) mit Quellenangaben: Libro de cabildos 1677–1680 copia ASC, 10.5.1679, S. 1602–1605; de Cárdenas: Breve Relacion de la Muerte, S. 132–159.

sowohl für die Identität der Bruderschaft und ihre zunehmende Relevanz im frühneuzeitlichen Sozietop Sevilas als auch für die ununterbrochen bis heute anhaltende Verehrung der Person Mañaras: Bei der Umbettung wurde sogleich eine bemerkenswerte Unversehrtheit des Leichnams als göttliches Zeichen der Tugendhaftigkeit und Auserwähltheit festgestellt, die der Hermandad einen willkommenen Anlass bot, den Prozess der Seligsprechung einzuleiten, der allerdings erst 1985 abgeschlossen wurde.³⁶

Auf Grund der überlieferten schriftlichen Quellen geht die kunsthistorische Forschung übereinstimmend davon aus, dass die Bilder von Valdés Leal persönlich von Miguel Mañara in Auftrag gegeben wurden und durch dessen religiös-philosophische, dem *Vanitas*-Komplex und der jesuitischen Frömmigkeitspraxis auf präzedenzlose Weise verpflichtete Schrift *Discurso de la Verdad* von 1671 inspiriert wurden.³⁷ Im *Libro de actas*, dem Protokollbuch der Bruderschaft, findet sich in diesem Zusammenhang unter dem Jahr 1672 folgender Eintrag: „Yten dos lienços con molduras doradas de Geroglificos de nras. postrimerias; çinco mil seteçientos y quarenta reales vellon.“³⁸ Aus zwei Gründen ist diese kurze Notiz bemerkenswert: Zum einen überrascht das geringe Honorar, das Valdés Leal – genauso wie Murillo selbst Mitglied der Hermandad – für die beiden großformatigen Bilder erhielt; Murillo bekam beispielsweise pro Gemälde für die Caridad-Kirche mindestens 8 000 Reales.³⁹ Zum anderen ist es der enigmatische und in Folge in unterschiedlichen Variationen (Hieroglyphen des Todes, Hieroglyphen der Zeit, Hieroglyphen der vier letzten Dinge, Hieroglyphen unserer letzten Tage) verwendete Titel, der Rätsel aufgibt, weil er mit einem Begriff operiert, der im Zuge der frühneuzeitlichen Rezeption altägyptischer Kunst und Kultur kontinuierlich mit chiffriertem und verborgenem Wissen in Verbindung gebracht wurde. In der Vorstellung des 15. bis 18. Jahrhunderts vermochten Hieroglyphen u. a. Abstrakta sinnlich greifbarer zu machen, indem sie ihnen abstrahierte, sichtbare Gestalt verliehen, aber eben nicht gänzlich begreifbar, indem sie deren Grundwesen darstellten.⁴⁰ Dank dieser semiotischen Eigenschaft oszillierten Hieroglyphen zwischen Repräsentation und Repräsentationsverweigerung, wodurch sie über eine erkenntnisstiftende Qualität verfügten, welche die Zeitgenossen offensichtlich sowohl den einzelnen symbolisch aufgeladenen Elementen der beiden

36 Glorius-Rüedi 2021, S. 31f.

37 Martínez 1907, S. 39f.; Brown 1970, S. 269f.; Brown 1978, S. 137f.; González / Contreras 1980, S. 22 und 63–76.

38 Libro de cabildos 1672–1676 (Copia literal de 1899), S. 157, zitiert nach Brown 1970, S. 269, Anm. 35 (Item zwei Gemälde mit Goldrahmen von Hieroglyphen der vier letzten Dinge [unserer letzten Tage] für 5 740 Reales.); vgl. auch Glorius-Rüedi 2021, S. 133.

39 Vgl. Brown 1970, S. 269, Anm. 35.

40 Zu ägyptischen Hieroglyphen und ihrer Rezeption vgl. u. a. Assmann / Assmann 2003; Wolkenhauer 2021; zu Hieroglyphen und Kunst vgl. u. a. Weststeijn 2011. Zu Mañaras Kenntnis des entsprechenden Forschungsdiskurses und hier insbesondere der Schriften Athanasius Kirchers vgl. u. a. Schlögl 1997, S. 161.

Bilder als auch den Gemälden in ihrer korrespondierenden Ganzheit zugeschrieben, weil sie den Tod als sinnlichen Erfahrungsgegenstand und Mysterium zugleich vermittelten.

Das Gemälde *In ictu oculi* (Abb. 2) verbindet die seit der Antike tradierte Vorstellung der *mors ultima linea*,⁴¹ des Todes als letzte Grenze, mit der klassischen Ikonographie des Triumphs des Todes.⁴² Die Figuration des Abstraktums tritt dabei als die sog. *morta secca*, als ausgetrocknetes Skelett, mit einem Sarg, zu dem ein Leichentuch gehört, und einer Sense dynamisch den Betrachtenden in voller Lebensgröße entgegen. Auf einer Tumba kunstvoll drapiert, befinden sich im Mittelgrund des Bildes die höchsten weltlichen und geistlichen Insignien der Herrschaft, unter ihnen eine päpstliche Tiara, eine Bischofsmütze, die kaiserliche Krone und eine Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Den Boden des undefinierten Raumes bedecken zudem mehrere kostbare Gewänder, eine Rüstung, ein Degen und einige theologisch-philosophische Schriften (Abb. 5), wie etwa Plinius des Älteren *Naturalis historia*, Kommentare des Jesuiten Francisco Suarez zu den Schriften Thomas von Aquins, León de Castros Kommentare zum Buch Jesaja sowie Prudencio de Sandovals *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (*Geschichte des Lebens und der Taten Kaiser Karls V.*).⁴³ Neben einem Globus komplementiert ein Kunsttraktat, welches auf der aufgeschlagenen Seite ephemere Architektur zeigt, die anlässlich des triumphalen Einzuges des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen 1634 gebaut und anschließend 1642 publiziert wurde (Abb. 6), das Arrangement und verweist nicht nur auf die Vergänglichkeit weltlicher Macht, sondern dezidiert auch auf den Zustand der Liminalität.⁴⁴

Auf den Trümmern des Irdischen triumphierend, hat der Tod seinen Fuß auf die Weltkugel gesetzt und scheint die Rezipient:innen gleichermaßen herausfordernd wie aufmerksam mit dem tiefen Schwarz seiner nicht vorhandenen Augen zu fixieren. Oberhalb seiner rechten Hand, die soeben eine brennende Kerze auslöschte, befindet sich die titelgebende Inschrift, welche geradezu selbstreferenziell die Form eines Auges nachbildet. *In ictu oculi*, in einem Augenblick, diese dem ersten Korintherbrief des Paulus entnommene Passage⁴⁵ verleiht der provokativen Machtdemonstration des Schnitters eine zeitliche Dimension und verdeutlicht die Botschaft des Werkes: Genauso rasch wie er die Flamme der Kerze erstickte, die metaphorisch für das Leben steht, vermag der Tod als archaische Gewalt unerwartet und ohne jegliche Rücksicht alles zu vernichten. Dass die affektgeladene Figur im Abglanz des erloschenen Lichtes noch wahrnehmbar

41 U.a. Horaz, Ep. I 16, 79; vgl. auch Białostocki 1966, S. 198.

42 Zur Ikonographie des Triumphs des Todes siehe mit weiterführender Literatur: Pawlak 2011, S. 87–142.

43 De Castro: *Commentaria*; Suarez: *Commentariorum*; de Sandoval: *Historia*; vgl. Mayer 1911, S. 197; Gestoso y Pérez 1916, S. 117; Guichot y Sierra 1930, S. 81.

44 Zur *Pompa Introitus Ferdinandi* vgl. zuletzt Knaap / Putnam 2014; Raband 2019.

45 1 Kor 15,52.



Abb. 5. Juan de Valdés Leal: In ictu oculi (Detail), 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

ist, markiert eine mimetische Brechung und verweist auf das spannungsvolle visuelle Spiel zwischen Darbietung und Entzug.⁴⁶ Angesichts der bildlich evozierten Momenthaftigkeit ihrer Präsenz wirkt die Gestalt wie eine flüchtige Erscheinung, gerade noch vom Auge kurz erfasst, bevor sie sich der Wahrnehmung entzieht und eins wird mit der selbsterzeugten, symbolisch mehrfachcodierten Dunkelheit. Valdés Leals affizierender Tod ist gerade deshalb keine standardisierte Personifikation im Sinne eines festgelegten Formregisters, sondern eine semantisch aufgeladene Figuration, die im Halbdunkel eines im 17. Jahrhundert von Kerzen beleuchteten Kirchenraums ihre eigene Sichtbarkeit als visuelles Paradox reflektierte und noch heute reflektiert.

Der Gedankenkomplex der Inkommensurabilität des Todes und der Totalität des Augenblicks wird im Pendantbild um eine weitere Idee des Transitus ergänzt. *Finis gloriae mundi* (Abb. 3) subsumiert verschiedene organische Zustände des menschlichen Körpers zu einer anthropomorphen Metapher, welche das Prozessuale des Todes problematisiert. Das Innere einer Gruft gewährt den Blick in ein Panoptikum des Abjekten, das aus den Leichen von Würdenträgern in offenen Särgen arrangiert wurde. Die

46 Das Licht-Schatten-Verhältnis im unteren Teil des Bildes evoziert dabei eine Lichtquelle jenseits der ästhetischen Grenze auf der linken Seite.



Abb. 6. Theodoor van Thulden nach Peter Paul Rubens: Triumphbogen anlässlich des feierlichen Einzugs des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen am 17. April 1635, aus: Jean Gaspard Gevartius: *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, Nr. 28, Antwerpen: Theodoor van Thulden, 1639–1641, Radierung und Kupferstich, 540 × 390 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-70.268.



Abb. 7. Juan de Valdés Leal: *Finis gloriae mundi* (Detail), 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

Unmittelbarkeit der verwesenden, von Insekten zerfressenen Kadaver in Lebensgröße (Abb. 7) sorgt bereits beim ersten Hinsehen für einen schwer kontrollierbaren Schockaffekt, ein Gefühl des Ekels, das Valdés Leals mit malerischem Verismus festgehaltene klinische Studie auslöst. Die künstlerische Autopsie beginnt im Vordergrund, wo ein Bischof und ein Ritter des ehrwürdigen spanischen Ordens von Calatrava,⁴⁷ dessen Mitglied Miguel Mañara war, als bereits stark zersetzte, aber eine weitestgehend intakte Hautfläche aufweisende Leichname dargestellt wurden. Als nächste Stufe des körperlichen Verfalls materialisiert sich aus dem schimmernden Staub im diffusen Licht rechts ein halb mumifizierter, halb skelettierter Leichnam mit Haar- und Hautresten, dessen geöffnete Augen in der Dunkelheit aufzublitzen scheinen. Das Verwesungsphantasma wird schließlich von einem links im Hintergrund befindlichen Schädel- und Knochenhaufen komplementiert, der auf ein Ossuarium, die letzte öffentliche Präsenzform eines toten Körpers, anspielt. Die Anzahl und Differenzierung der Verstorbenen bleibt der mittelalterlichen Bildtradition der Legende von der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten verpflichtet, deren einer Spiegelung gleiche Konfrontation die Ver-

47 Zu dem 1158 durch den Zisterzienserabt Raimundo Serrat gegründeten Orden von Calatrava vgl. u. a. Schwenk 1992.

gänglichkeit des menschlichen Lebens und die Sorge um das Seelenheil zum Thema hat.⁴⁸ Vom goldenen Licht umgeben, schwebt über den Leichen eine Waage im Gleichgewicht, in deren mit *NIMAS* („nicht mehr“) und *NIMENOS* („nicht weniger“) beschrifteten Schalen die Symbole der sieben Todsünden – Hund für Zorn, Pfau für Hochmut, Faultier für Trägheit, Fledermaus für Neid, Schwein für Völlerei, Ziege für Geiz, Affe für Wollust – denjenigen der religiösen Buße – Bibel und zwei weitere Bücher, nagelbeschlagenes Kreuz, Rosenkranz, Geißel, Eisenkette, Büßerhemd, zwei Brote sowie ein Herz mit dem Christusmonogramm IHS – gegenüberstehen.⁴⁹ Die Waage wird grazil von der Hand Christi gehalten, deren unerwartete Erscheinung in der dunklen Grabkammer eine eschatologische Aussage des Bildes intendiert. Die Psychostasie als traditionelles ikonographisches Motiv des Jüngsten Gerichtes konstituiert eine Zeitspanne zwischen dem titelgebenden Ende des weltlichen Ruhmes, das sich in der langsamen Verwesung der Körper eindringlich manifestiert, und der endzeitlichen Auferstehung der Toten. Damit wird der theologische Zusammenhang der beiden Gemälde deutlich, denn das Zitat *In actu oculi* entstammt einer Stelle des Korintherbriefes, die Paulus dem Verständnis der leiblichen Auferstehung widmete: „Seht, ich enthülle euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, aber wir werden alle verwandelt werden – plötzlich, in einem Augenblick, beim letzten Posaunenschall. Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt sein.“⁵⁰ So unerwartet der Tod eintreten und so abstoßend seine Auswirkung auf den menschlichen Leib (der im Zustand der Verwesung gleichsam den Höhepunkt der Unähnlichkeit zum göttlichen Vorbild erreicht) auch sein mag, er ist im Sinne der paulinischen Lehre ein zeitlich determiniertes Zwischenstadium, das durch die Parusie endgültig aufgehoben wird. Die schwebende Hand Christi in *Finis gloriae mundi* versinnbildlicht daher nicht nur die Drohung des endzeitlichen Gerichtes, sondern auch die damit verbundene Hoffnung auf die Überwindung des in *In actu oculi* triumphierenden Todes. Als künstlerisches Amalgam aus klassischem Historienbild und makabrem *Vanitas*-Stillleben sollten und sollen Valdés Leals *Hieroglyphen* den Besucher:innen der Caridad-Kirche auf drastische Weise die Gewissheit ihrer eigenen Sterblichkeit vor Augen führen und zugleich im Hinblick auf die Vorstellung der Unsterblichkeit der Seele die Notwendigkeit der Wahl zwischen Sünde und Tugend anmahnen.

48 Zur Legende der *Begegnung* und ihrer Ikonographie vgl. grundlegend Rotzler 1961.

49 Vgl. Guichot y Sierra 1930, S. 30–38. Siehe dazu auch Glorius-Rüedi 2021, S. 141, zur Forschungsgeschichte vgl. S. 159–161.

50 1 Kor 15, 51–52. Hier und im Folgenden alle Bibelzitate nach der Einheitsübersetzung 2016.

2. Permeabilität des Todes oder die Performanz der Erlösung

Welchen bleibenden Eindruck *In actu oculi* und *Finis gloriae mundi* noch über 300 Jahre nach der Einweihung der Iglesia hinterlassen konnten, mag exemplarisch der Reaktion Walter Benjamins entnommen werden, der 1925 die Caridad-Kirche besuchte und begeistert von Valdés Leal, dem „gewaltigen Barockmaler“, ⁵¹ berichtete. Die enthusiastische Beschreibung der Kunst des Spaniers endet jedoch mit dem Vermerk, dass den extensiven Besuch der Kirche leider ein heftiges Unwohlsein vereitelte. Über den Grund dieser Unpässlichkeit kann natürlich nur spekuliert werden, es war aber womöglich jene Eigenkraft der Bilder, das Empfinden, Denken und Handeln der Betrachtenden zu manipulieren, der Horst Bredekamp 2010 in seiner *Theorie des Bildaktes* nachging. ⁵² In Anlehnung an Aby Warburgs fragmentarisch gebliebene Kunstpsychologie und David Freedbergs *The Power of Images* von 1989 konstatiert Bredekamp, dass Bilder keine Dulder, sondern Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen sowie Handlungen sind und dass die Macht des Bildes in Bezug auf die Rezipient:innen „auch die Möglichkeit des ‚Antuns‘, die Potenz zur Verwundung besitzt.“ ⁵³ In diesem Sinne haben womöglich Valdés Leals *Hieroglyphen* Walter Benjamin etwas ‚angetan‘, bei ihm die Angst vor dem Tod und dem körperlichen Verfall ausgelöst, oder aber ihm eindringlich die Sinnlosigkeit aller irdischen Bestrebungen vor Augen geführt. Kurzum: Sie hätten damit ihre ursprüngliche konzeptionelle Bestimmung erfüllt, indem sie im Dienste der Caridad-Bruderschaft den gelehrten Besucher bereits im Eingangsbereich mit jenem Vergänglichkeits- und Erlösungsprogramm konfrontierten, das im Kirchenraum mithilfe von Kunstwerken unterschiedlicher Gattungen konsequent fortgeführt wird.

Die allegorische Auffassung des Mysteriums als Grenze und Transitus, die Passierbarkeit respektive Durchlässigkeit des Todes wird in besonderer Weise durch die räumliche Positionierung der beiden Werke untermauert (Abb. 8). Einander gegenüber hängend, sind sie im Eingangsbereich über den beiden Seitentüren angebracht, durch welche man ins Innere der Kirche gelangt; die historische Nutzung des Haupteingangs, vor dem sich ein kleines, mit Steinplatten aus verschiedenen Zeiten komplett ausgelegtes Atrium befindet, lässt sich nur sehr schwer rekonstruieren – heutzutage ist dieser allerdings praktisch vollständig abgeriegelt. Der historisch am häufigsten genutzte Zugang führt über zwei von Arkaden umsäumte Innenhöfe des Krankenhauses im Süden. Damit werden die Besucher:innen, sobald sie nach einigen Treppenstufen zum ersten Mal an der Türschwelle der Kirche stehen, unerwartet mit der plötzlichen Präsenz des Todes (gewissermaßen der *mors repentina*) an der Nordwand konfrontiert (Abb. 9). Wenden sie sich im Affekt von der sie ostentativ ansehenden Figur des Todes ab, treffen ihre Blicke

51 Zitiert nach Garber 2005, S. 129.

52 Vgl. Bredekamp 2010.

53 Bredekamp 2010, S. 22.



Abb. 8. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich.

zwangsläufig auf das Bild der makabren Verwesung an der Südwand (Abb. 10), unter dem sie, ohne es zu sehen, die Kirche betreten haben. Auf diese Weise wird der erste Eindruck von dem Kirchenraum durch die beiden Gemälde determiniert, deren titelgebende Inschriften sich für die zwischen ihnen gleichsam eingeschlossenen Betrachtenden zu einem düsteren *Memento-mori*-Satz zusammenfügen lassen: *In ictu oculi / Finis gloriae mundi* oder *Finis gloriae mundi / In ictu oculi*.

Das visuelle Zusammenspiel zwischen der räumlichen Disposition und den Bildinhalten macht das vermeintlich rein topographische Überschreiten einer realen Tür zu einem performativen Akt, der selbst als eine Metapher des Todes verstanden werden kann, welche die Besucher:innen mit dem Passieren des Übergangs gleichsam somatisch generieren und paradoxerweise gerade dadurch die Metaphorizität aufheben. In einem so gestalteten Eingangsbereich, der architektonisch *per se* einen liminalen Raum markiert und zudem als Begräbnisort – kurzfristig auch jener Mañaras – fungierte, wird auf diese Weise nachdrücklich nicht nur die Temporalität des menschlichen Daseins, sondern auch diejenige des Todes problematisiert, indem dieser in zweierlei Formen greifbar und sinnlich erfahrbar wird: Zum einem als der vom organischen Verfall begleitete Zustand des Totseins, der sich in den verwesenden Leichen materialisiert, und zum anderen als eschatologisches Zwischenstadium der Heilsgeschichte, das in der düsteren *Mors*-Figur verkörpert wird.



Abb. 9. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich mit *In ictu oculi*.



Abb. 10. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich mit *Finis gloriae mundi*.

Diese Inszenierung der Schwelle als transitorischer Ort der Todesreflexion bildet innerhalb der einschiffigen Caridad-Kirche den Anfang einer räumlich-visuellen Argumentationsstruktur, die um den wandfüllenden Hauptaltar zirkuliert und deren einzelne Stationen jene religiösen Historien bilden, die Murillo in Übereinstimmung mit der Darstellungstradition als Exempla der Werke der Barmherzigkeit entsprechend der Endzeitrede Christi im Matthäusevangelium, Kapitel 25 (34–46), schuf: an der Nordwand in fast identischen Formaten *Abraham mit den drei Engeln* (Abb. 11), gefolgt von der *Rückkehr des verlorenen Sohnes* (Abb. 12); ihre neutestamentlichen Pendants bilden an der Südwand die *Befreiung Petri aus dem Gefängnis* (Abb. 13) und die *Heilung des Gelähmten durch Christus* (Abb. 14); auf der Höhe der Kanzel schließlich die beiden großformatigen Werke des Malers, links vom Hauptaltar *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (Abb. 15) und rechts davon *Die wundersame Speisung der Fünftausend* (Abb. 16).⁵⁴ Die *Septem Opera Misericordiae*⁵⁵ bereiten die Rezipient:innen auf das theologische und künstlerische Zentrum der Kirchenausstattung, den zwischen 1670 und 1674 geschaffenen Retablo Mayor (Abb. 17) vor, für dessen Gestaltung der Architekt und Bildhauer Bernardo Simón de Pineda, der Bildhauer Pedro Roldán sowie Valdés Leal gemeinsam verantwortlich waren.⁵⁶ Flankiert von den Heiligen Georg und Rochus sowie bekrönt von der Caritas zeigt der Hauptaltar die Grablegung Christi (Abb. 18), deren affizierende Figuren in ihrer Mimik und Gestik zwischen ohnmächtiger Trauer und andächtiger Anbetung oszillieren. Die polychromen, mehrheitlich vollplastischen Skulpturen in Lebensgröße evozieren eine ungeheure Lebendigkeit der Szene, wodurch nicht nur die Rezeption zu einer Teilnahme an dem rituellen Geschehen avanciert, sondern auch die Interdependenzen zwischen dem ungewöhnlichen Kunstwerk und der frühneuzeitlichen Theater- respektive Prozessionspraxis (hier insbesondere den Mysterien- und Passionsspielen) Sevillas greifbar werden.⁵⁷ Die Betrachtenden werden so zu Augenzeug:innen der Grablegung, die kompositorisch im Vergleich zu klassischen Darstellungsmodi eine auffällige semantische Verschiebung aufweist, die unübersehbar aus der von männlichen Adligen dominierten Struktur der Hermandad de la Caridad resultiert: Nicht die trauernde Muttergottes, Maria Magdalena und Johannes der Evangelist sind die eigentlichen Hauptfiguren der Darstellung, sondern Joseph von Arimathäa, der Christus sein eigenes Grab stiftete, und Nikodemus, der für die Salbung des Leichnams sorgte. Die beiden biblischen Protagonisten sind gerade dabei, den geschundenen Körper des Erlösers, dessen Heiligkeit mit

54 Zu den Werken der Barmherzigkeit siehe grundlegend: van Bühren 1998. Zu den Bildern Murillos vgl. u.a. Glorius-Rüedi 2021, S. 183–249.

55 Heutzutage sind vier der Bilder (*Abraham mit den drei Engeln*, *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, *Befreiung Petri aus dem Gefängnis*, *Heilung des Gelähmten durch Christus*) durch Kopien ersetzt. Vgl. Brown 1970, S. 269; Glorius-Rüedi 2021, S. 183–249.

56 Vgl. González / Contreras 1980, S. 54f.; Peña 2018, S. 244f.; Glorius-Rüedi 2021, S. 251–341.

57 Vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 322–341.



Abb. 11. Bartolomé Esteban Murillo: Abraham mit den drei Engeln, 1670–1674, Öl auf Leinwand, 236 × 262 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv.-Nr. 4900.

dem Motiv der indirekten Berührung durch das Leichentuch und des angedeuteten Fußkusses betont wird, in den reichverzierten Sarkophag zu legen. Joseph und Nikodemus fungieren damit als sinnstiftende Identifikationsfiguren der Caridad-Bruderschaft, die in dem heiligen Begräbnisritual das Vorbild sowie die Legitimation ihrer Tätigkeit erkannte und sich in ihrer *Regla* etwa im Zusammenhang mit der Beisetzung zum Tode Verurteilter (Kap. XIII) dezidiert auf diese berief.⁵⁸ Die absolute Notwendigkeit des kollektiven Handelns der Hermandad resultierte, so die Botschaft des Werkes, aus der im Neuen Testament bezeugten Tatsache, dass sogar der Gottessohn – wie die Inschrift *mortuus et sepultus* über der Szene verkündet (vgl. Abb. 17) – starb und begraben werden

58 Vgl. dazu González / Contreras 1980, S. 71f.; Glorius-Rüedi 2021, S. 313f.



Abb. 12. Bartolomé Esteban Murillo: Rückkehr des verlorenen Sohnes, 1667–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 261 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1948.12.1.

musste. Das Bestatten der Verstorbenen wird damit – obwohl nicht in der Endzeitrede Christi erwähnt und erst vom Kirchenvater Lactantius im 3. Jahrhundert zum ‚Kanon‘ der Werke der Barmherzigkeit hinzugefügt – in der Caridad-Kirche als besonderer Akt der Gnade und Demut sowie zentrales Werk der Nächstenliebe inszeniert. Die ambitionierte Konzeption des Hauptaltars untermauert diese herausgehobene Stellung durch eine spezifische Form der Intermedialität, das signifikante Zusammenwirken von Architektur, Bildhauerei und Malerei.⁵⁹

59 Als siebtes Werk der Barmherzigkeit wurde das Begraben der Toten von Lactantius (ca. 250 – um 325) (Epit. 65, CSEL XIX 746) nach Tob 1,17 hinzugefügt. Entscheidend für die Aufnahme des Begrabens der Toten in die leiblichen Werke der Barmherzigkeit war die Stelle aus dem Deuteronomium (Dtn 34, 1–9), die vom Tod und Begräbnis Moses berichtet, der von Gott selbst zu Grabe getragen



Abb. 13. Bartolomé Esteban Murillo: Befreiung Petri aus dem Gefängnis, 1665–1667, Öl auf Leinwand, 238 × 260 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-342.

Die religiöse Didaktik des Programms, so kann zusammengefasst werden, lässt das Betreten der Kirche zu einer eindringlichen Reflexion über das Sterben werden, bei der die Omnipräsenz und Allmacht des Todes dem Erkennen der Notwendigkeit der Erlösung dient. Der Weg zur Erlösung führt im wahrsten Sinne des Wortes nur über die Werke der Barmherzigkeit, die den Besucher:innen nach und nach an den zentralen Stationen der Heilsgeschichte und den jeweiligen Exempla präsentiert werden.⁶⁰ Die unterschiedlichen biblischen Szenen sollen dabei jedoch nicht nur zu Werken der Nächstenliebe

worden war: „So starb Mose, der Knecht des Herren [...] Und er begrub ihn im Tal, im Lande Moab gegenüber Bet-Peor.“

60 Vgl. Brown 1970; Brown 1978; Glorius-Rüedi 2021.



Abb. 14. Bartolomé Esteban Murillo: Heilung des Gelähmten durch Christus, 1667–1670, Öl auf Leinwand, 237 × 261 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG5931.

bewegen, sondern auch dezidiert auf die Gefahr der eigenen Bedürftigkeit verweisen. Die kontemplative Auseinandersetzung mit den Bildern Murillos und dem Hauptaltar wird zu einem Akt, in dem, wie es der spanische Dichter Pedro Calderón de la Barca 1652 formulierte, zwischen Leiden und Leidensehen kein Unterschied bestehe: „[...] que entre el ver padecer, y el padecer, ninguna distancia auia“.⁶¹

Wird die Kirche wieder verlassen, findet angesichts des Retablo Mayor und seiner Bedeutung eine *conversio*, ein religiöser Perspektivwechsel auf Valdés Leals *Hieroglyphen* statt, in denen das Jüngste Gericht als traditionelle Ikonographie der kirchlichen Ein- bzw. Ausgangsbereiche, aber auch zentrale Motive des Triumphs des Todes, der Vier

61 Calderón de la Barca: Comedia famosa de nvncá, fol. 27^r.



Abb. 15. Bartolomé Esteban Murillo: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, 1669–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 575 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.



Abb. 16. Bartolomé Esteban Murillo: Die wundersame Speisung der Fünftausend, 1669–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 575 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

letzten Dinge, der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten und nicht zuletzt des Totentanzes gezielt unter einer neuen Bildformel subsumiert wurden. In Anbetracht des in der Grablegung visualisierten Erlösungstodes Christi werden die verwesenden Leichen des *Finis gloriae mundi* gewissermaßen zum ‚Emblem‘ der Bruderschaft,⁶² die sich um deren christliche Bestattung kümmert, und die Übermacht des Todes in *In ictu oculi* wird durch die Gewissheit der Auferstehung und der anstehenden Wiederkunft Christi relativiert; eine religiöse Überzeugung, die sich ebenfalls in der gegenüber dem Hoch-

62 Zur Beziehung zwischen den Bildern von Valdés Leal und der Emblemliteratur der Zeit vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 171–179.



Abb. 17. Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán und Juan de Valdés Leal: Retablo Mayor mit der Grablegung Christi, 1670–1674, Holz, Gold, Ölfarben, 14,6 × 9,2 × 1,9 m, Sevilla, Iglesia de la Caridad.



Abb. 18. Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán und Juan de Valdés Leal: Die Grablegung Christi, 1670–1674, Holz, Gold, Ölfarben, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

altar angebrachten, erst beim Verlassen der Kirche in ihrer gewaltigen, fast die gesamte Breite des Kirchenschiffs einnehmenden Größe wahrnehmbaren *Kreuzerhöhung* (vgl. Abb. 8) manifestiert, die Valdés Leal um 1684/1685 schuf.⁶³ Auf diese Weise bestimmt die religiöse Überzeugung der, wie es Jana Glorius-Rüedi 2021 prägnant bezeichnete, „Erlösung durch Barmherzigkeit“ nicht nur das gesamte Ausstattungsprogramm des sakralen Raums.⁶⁴ In ihr fallen vielmehr die biblische Vergangenheit, wie sie die Bilder von Murillo und der Hauptaltar präsentieren, sowie die Gegenwart und die eschatologische Zukunft, beide in den Werken von Valdés Leal dargestellt, gleichsam zusammen.

Durch die ambitionierte künstlerische Gestaltung der Caridad-Kirche wurde so ein theologisch determiniertes, artifizielles Zeit-Raum-Kontinuum konfiguriert, das für die Zeitgenossen von doppelter Bedeutung war: Das Programm diente gleichermaßen der

63 Das Bild gibt eine Episode aus der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine wieder, bei der Kaiser Heraklius, der das zuvor von den Persern verschleppte Kreuz Christi 630 nach Jerusalem zurückbringt, an den Toren der Heiligen Stadt an Demut und Bescheidenheit gemahnt wird und nur als Büsser einziehen kann. Vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 347–349.

64 Glorius-Rüedi 2021; vgl. auch Brown 1970, S. 270–276; Brown 1978, S. 138–146.

Repräsentation nach außen, einer angesichts der starken Konkurrenz unter den zahlreichen Bruderschaften in Sevilla überaus wichtigen Aufgabe, sowie der beständigen Selbstvergewisserung der Hermandad, die sich durch den gemeinschaftlichen Gebrauch der Kirche selbst in ihrer Tätigkeit bestärkte und gleichzeitig die (Heils-)Relevanz ihres kollektiven Handelns den im Hospital gepflegten sowie in die Liturgie eingebundenen Kranken und Bedürftigen vermittelte.⁶⁵ Damit das Begraben der Toten als Primäraufgabe der Hermandad stets im Bewusstsein der Mitglieder präsent blieb, ergänzte Miguel Mañara das bestehende Regelwerk (*Regla*) von 1578.⁶⁶ In Kapitel XLVII ist dort noch heute zu lesen, dass an jedem letzten Fasttag im Monat in der Kirche von den Brüdern eine Unterweisung abgehalten werden muss, deren Gegenstand Vergänglichkeit – hier den *Novissima* entsprechend, zeitlich aufeinanderfolgend der Tod, das Gericht, die Hölle und Seligkeit – darstellt.⁶⁷ Eine geradezu unübertroffene Vorlage für eine solche Predigt lieferte Mañara mit seinem bereits oben erwähnten, 1671 publizierten *Discurso de la Verdad*, dem Gespräch über die Wahrheit.⁶⁸ Dort schreibt er im Geiste der Übungen von Ignatius von Loyola: „Mira una bobeda, entra en ella con la consideracion, y ponte à mirar tus padres, ò tu muger (si la has perdido) los amigos, que conocias: Mira què silencio! No se oye ruido; solo el roer de las carcomas, y gusanos, tan solamente te percibe“.⁶⁹

Juan de Valdés Leals *In ictu oculi* und *Finis gloriae mundi* sind unübersehbar gemalte Evokationen von Mañaras *Vanitas*-Reflexionen, eine Bildpoetik der Todesangst, die ihre volle, rhetorisch-affizierende Wirkung innerhalb liturgischer Feierlichkeiten der Bruderschaft entfaltete, bei denen der Kirchenraum, die einzelnen Bilder, die Musik, das gesprochene Wort und letztlich die Mitglieder der Hermandad als kollektiver Körper der Gemeinschaft zu einer semantischen Einheit fanden – einer Einheit, die es vermochte, sich den Mysterien oder, wie sie es selbst nannte, den Hieroglyphen der letzten Dinge, des Todes, der Auferstehung und der Erlösung in rituellen Akten anzunähern.

Wenn hier von einer Performanz der Erlösung die Rede war, dann beschränkt sich das religiös-gesellschaftliche Dispositiv, in dem eine solche zu situieren wäre, keinesfalls nur auf die Kirche und das Krankenhaus der Caridad-Bruderschaft, sondern umfasst den gesamten städtischen Raum Sevillas mit seiner berühmten, in der alljährlichen *Semana Santa*, den eindrucksvollen Prozessionen der Bruderschaften während der Karwoche,

65 Vgl. dazu Brown 1970; Brown 1978; González / Contreras 1980; Dooley 2017, S. 372–389; Cherry 2019; Glorius-Rüedi 2021, insbesondere S. 387–390; González 2021, S. 85–95.

66 Vgl. v.a. Brown 1970, S. 271; Glorius-Rüedi 2021, S. 164–166.

67 Vgl. Brown 1970, S. 271; Pérez 2014b, S. 130–138; Glorius-Rüedi 2021, S. 164–166.

68 Die in der Forschung wiederholt thematisierte Verbindung zwischen dem *Discurso* und den Gemälden stellte erstmals Martínez 1907, S. 39, Anm. 3, her.

69 Mañara: *Discurso*, S. 8f. (Sieh ein Gewölbe, tritt nachdenklich darin ein und betrachte Deine Eltern, oder Dein Weib (so Du es verloren hast) oder die Freunde, die Du kanntest: Siehe, welch eine Stille. Nichts ist zu hören, außer dem Gewimmel des Ungeziefers.); vgl. auch Brown 1970, S. 270.

kulminierenden Festkultur.⁷⁰ Die Romanistin Ulrike Sprenger hat 2003 diese Prozessionskultur eingehend untersucht und gezeigt, wie diese im Einklang mit der Katholischen Reform zunehmend von einer „Propaganda des Geheimnisses“ geprägt wurde und eine zwischen religiösen und institutionellen Interessen oszillierende identitätsstiftende Repräsentationsform von Sakramenten und Mysterien etablierte, die sich – so Sprenger – stets als Verborgenes enthüllen.⁷¹ Darin, so die Autorin, manifestiere sich eine spezifische Latenz respektive Ambivalenz frühneuzeitlicher Prozessionen insgesamt, in denen sich die „Herstellung körperschaftlicher Macht im Zeichen der Passion“ ereignet, denn ein die Glaubensmysterien durch das Zusammenspiel und die Bewegung unterschiedlicher Akteure und Objekte zum Ausdruck bringender performativer Akt kann dies nur tun, indem seine eigene Artifizialität markiert wird: „Das sich innerhalb dieser Gegenläufigkeit dissoziierende Geheimnis kann nur durch explizite Verhüllungen gerettet werden, durch bewusste Setzungen von Latenzen, die es wiederum als Produkt eines imaginären Diskurses offenbaren“.⁷² Vor diesem Hintergrund lassen sich Valdés Leals Hieroglyphen, die kontinuierlich in das soziokulturelle Netzwerk Sevillas eingebunden waren, und deren konzeptuelle Radikalität als ein spannungsvolles künstlerisches Ringen um die adäquate Erfassungsform des Todesmysteriums begreifen. In besonderer Weise scheint für sie das zu gelten, was alle Figurationen des Abstraktums betrifft, die ihren Offenbarungsanspruch gegenüber der Transzendenz durch die ästhetische Markierung der ontologischen Differenz betonen: Die Gewissheit des Todes in seiner grundlegenden Unanschaulichkeit bedingt stets eine Ungewissheit des Bildes in seiner nachhaltigen Präsenz. Gerade darin liegt die Möglichkeit und die Qualität des Bildes – wie es Klaus Krüger 2001 treffend konstatierte – „als Membran zu einer imaginären und letztlich inkommensurablen Wirklichkeit zu fungieren“, „die von ihm verhüllt und zugleich enthüllt, verschleiert und zugleich offenbart wird“.⁷³

Dass die Bezeugung der Glaubensmysterien und hier insbesondere jener für die Caridad-Bruderschaft zentralen Mysterien des Todes und der Auferstehung nach christlichem Verständnis stets einer multisensorischen Grenzerfahrung gleichkam, belegt die

70 Zur *Semana Santa* und der mit ihr verbundenen Objektkultur vgl. mit weiterführender Literatur: González 1952–1953; Webster 1998; León 2000; Sprenger 2013; Pérez 2014a. Signifikant ist in diesem Zusammenhang etwa die thematische Übereinstimmung zwischen den Bildern von Valdés Leal und dem Hauptaltar der Caridad-Kirche mit den von der Hermandad del Santo Entierro während der *Semana Santa* präsentierten *Pasos* der *Urna del Santísimo Cristo Yacente* (*Santo Entierro*) mit der 1620 geschaffenen Figur des toten Christus und des seit 1691 verwendeten *Triunfo de la Santa Cruz* (*La Canina*). Dort sitzt unter dem mit einem *Mors-mortem-superavit*-Banner („der Tod hat den Tod überwunden“) geschmückten Kreuz eine trauernde Todesfigur auf einer Weltkugel, unter der sich ein gewaltiger Drache als Symbol der Sünde windet.

71 Sprenger 2013, S. 319.

72 Sprenger 2013, S. 319.

73 Krüger 2001, S. 80.

Geschichte der Auferweckung von Lazarus aus dem Johannesevangelium.⁷⁴ Das verstörendste und zugleich eindrucklichste Detail der Lazarus-Episode besagt, dass die Schwester des Toten Christus davon abzuhalten versucht, das Grab öffnen zu lassen, indem sie ihm entsetzt entgegnet: „Herr, er riecht aber schon, denn es ist bereits der vierte Tag.“⁷⁵ Bei der anschließenden Auferweckung wird jedoch genau der Leichengestank, den der Körper von Lazarus verbreitet und der in zahlreichen gattungsübergreifenden Darstellungen seit der Antike durch Figuren synästhetisch vermittelt wird, die sich mit textilen Stoffen schützend Nase und Mund bedecken, zum sinnlichen Garanten des Wunders. Es ist ein reizvoller Gedanke, in Murillos Kommentar zu den Bildern Valdés Leals, dem kunstsinnigen Nasezuhalten angesichts der ästhetischen Todeserscheinung in ihrer Ambiguität, eine gelehrte Anspielung auf diesen Gestank des Mysteriums zu vermuten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hg. von den (Erz-)Bischöfen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u.a., Stuttgart 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Comedia famosa de nvnca lo peor es cierto*, in: *Primera parte de comedias escogidas de los meiores de España*, Madrid: Domingo Garcia y Morras, 1652, fol. 16^v–38^r.
- de Cárdenas, Juan: *Breve Relacion de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Cavallero D. Miguel Mañara [...]*, Sevilla: Thomas Lopez de Haro, 1679.
- de Castro, León: *Commentaria in Esaiaem prophetam, ex sacris scriptoribus Graecis, & Latinis confecta, aduersus aliquot commentaria, & interpretationes quasdam ex rabinorum scrinijs compilatas*, Salamanca: Mathias Gastius, 1570.
- Mañara Vincentelo de Leca, Miguel: *Discurso de la Verdad*, 4. Aufl. Sevilla: Don Luis Bexinez y Castilla, 1778.
- Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy leal ciudad de Sevilla [...]*, Madrid: Iuan Garcia Infançon, 1677.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo: *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Tomo Tercero. *Con Las Vidas De Los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, Qve Con Svs Heroycas Obras han ilustrado la Nacion [...]*, Madrid 1724.
- Ponz, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo Nono, Madrid: Joachin Ibarra, 1780.
- de Sandoval, Prudencio: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona: Bartholome Paris, 1614.
- Suarez, Francisco: *Commentariorum ac Disputationum in tertiam partem divi Thomae*, Alcalá de Henares: Officina Typographica Petri Madrigalis, 1590.

⁷⁴ Joh 11,1–46.

⁷⁵ Joh 11,39.

Sekundärliteratur

- Angenendt 2004 = Angenendt, Arnold: Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter, 2., durchges. Aufl. München 2004 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 68).
- Asensio 2001 = Asensio, María Asunción Flórez: Aspectos de la procesión del corpus en Madrid. La tarasaca y sus componentes musicales, in: Madrid. Revista de arte, geografía e historia 4 (2001), S. 393–426.
- Assmann / Assmann 2003 = Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hgg.): Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, München 2003 (Archäologie der literarischen Kommunikation 8).
- Auerbach 1938 = Auerbach, Erich: Figura, in: Archivum Romanicum 22 (1938), S. 436–489.
- Balke / Engelmeier 2018 = Balke, Friedrich / Engelmeier, Hanna: Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach, 2., durchges. Aufl. Paderborn 2018 (Medien und Mimesis 1).
- Bass / Wunder 2009 = Bass, Laura R. / Wunder, Amanda: The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World. Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima, in: Hispanic Review 77.1 (2009), S. 97–144.
- Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Bermúdez 1800 = Bermúdez, Juan Agustín Ceán: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, 6 Bde., Madrid 1800.
- Białostocki 1966 = Białostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966 (Fundus-Bücher 18).
- Bredenkamp 2010 = Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts, Berlin 2010 (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007).
- Brown 1970 = Brown, Jonathan: Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville, in: The Art Bulletin 52.3 (1970), S. 265–277.
- Brown 1978 = Brown, Jonathan: Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville, in: Jonathan Brown (Hg.): Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Paintings, Princeton 1978 (Princeton Essays on the Arts 1), S. 128–146.
- van Bühren 1998 = van Bühren, Ralf: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim / Zürich / New York 1998 (Studien zur Kunstgeschichte 115).
- Del Canto 2017 = Del Canto, Candelas Argüello: „Las tapadas“. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro, in: BSSA arte 83 (2017), S. 235–252.
- Carballar 2002 = Carballar, Carlos Ros: Miguel Mañara, caballero de los pobres, Madrid / San Pablo 2002.
- Cherry 2019 = Cherry, Peter: A Note on the Singularity of Valdés Leal, in: Laboratorio de Arte 31 (2019), S. 319–334.
- Corbin 1984 = Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin 1984.
- Didi-Huberman 1990 = Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris 1990 (Idées et recherches).
- Didi-Huberman 2011 = Didi-Huberman, Georges: Von den Mächten der Figur. Exegese und Visualität in der christlichen Kunst, in: Emmanuel Alloa (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011 (eikones), S. 273–301.
- Dooley 2017 = Dooley, Ellen Alexandra: The Art of Salvation. Don Miguel Mañara and Seville's Hermandad de la Santa Caridad, in: Diana Bullen Presciutti (Hg.): Space, Place, and Motion. Locating Confraternities in the Late Medieval and Early Modern City, Leiden / Boston 2017 (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe 8), S. 372–389.

- Garber 2005 = Garber, Klaus: Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker, München 2005.
- Gestoso y Pérez 1890 = Gestoso y Pérez, José: Valdés y Mañara, Sevilla 1890.
- Gestoso y Pérez 1916 = Gestoso y Pérez, José: Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal, Sevilla 1916.
- Glorius-Rüedi 2021 = Glorius-Rüedi, Jana: Erlösung durch Barmherzigkeit. Bildausstattung und Baugeschichte der Kirche San Jorge und des Hospital de la Santa Caridad in Sevilla, Frankfurt a.M. 2021 (*Ars Iberica et Americana* 22).
- González 2002 = González, Enrique Valdivieso: Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 2002.
- González 2021 = González, Enrique Valdivieso: Miguel Mañara y Valdés Leal en el hospital de la Santa Caridad, in: Ignacio Cano Rivero / Ignacio Hermoso Romero / María del Valme Muñoz Rubino (Hgg.): Valdés Leal 1622–1690. Katalog zur Ausstellung im Museo de bellas artes de Sevilla, Sevilla 2021, S. 85–95.
- González / Contreras 1980 = González, Enrique Valdivieso / Contreras, Juan Miguel Serrera: El Hospital de la Caridad de Sevilla, Valladolid 1980.
- González 1952–1953 = González, Juan José Martín: Los „Pasos“ de Semana Santa y sus relaciones con el dibujo y la pintura, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 19 (1952–1953), S. 141f.
- Granero 1963 = Granero, Jesús María: Don Miguel Mañara, Leca y Colona y Vicentelo. Un caballero sevillano del siglo XVII, Sevilla 1963.
- Guichot y Sierra 1930 = Guichot y Sierra, Alejandro: Los famosos Jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672 (Análisis de sus alegorías). Estudio crítico, Sevilla 1930.
- van Hout 2016 = van Hout, Nico: The Unfinished and the Eye of the Beholder, in: Kelly Baum / Andrea Bayer / Sheena Wagstaff / Elisa Urbanelli (Hgg.): Unfinished. Thoughts Left Visible. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art New York, New York 2016, S. 56–61.
- Jedlicka 1941 = Jedlicka, Gotthard: Spanische Malerei, Zürich / Berlin 1941.
- Karge 1991 = Karge, Henrik (Hg.): Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit, München 1991.
- Kiening 2003 = Kiening, Christian: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003.
- Kiening / Mertens Fleury 2013 = Kiening, Christian / Mertens Fleury, Katharina (Hgg.): Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, Würzburg 2013 (*Philologie der Kultur* 8).
- Knaap / Putnam 2014 = Knaap, Anna C. / Putnam, Michael C. J. (Hgg.): Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi, London / Turnhout 2014 (*Harvey Miller Studies in Baroque Art* 3).
- Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- Krüger 2003 = Krüger, Klaus: Das Sprechen und Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs, in: Valeska von Rosen / Klaus Krüger / Rudolf Preimesberger (Hgg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München / Berlin 2003, S. 17–52.
- León 2000 = León, Aurora: Sevilla. La Semana Santa, in: Antonio Bonet Correa / María del Valle Gómez de Terreros (Hgg.): Historia, crítica y pedagogía artísticas. Obra selecta, Huelva 2000 (*Aldina* 14), S. 175–233.
- Lloret 2014–2015 = Lloret, Rosa Elena Ríos: „Desmayarse, atreverse, estar furioso...“. La representación del amor y el matrimonio en la pintura española del Renacimiento y Barroco, in: Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història 64–65 (2014–2015), S. 151–165.

- Martínez 1907 = Martínez, Celestino López: Valdés Leal y sus discípulos, Sevilla 1907.
- Mayer 1911 = Mayer, August Liebmann: Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte, Leipzig 1911.
- Mendoza 1997 = Mendoza, Arsenio Moreno: Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro, Madrid 1997.
- Nussbaum 1996 = Nussbaum, Gabriel: Valdés Leal. Les Hiéroglyphes des Fins Dernières de l'église de la Santa Caridad à Séville, in: *Revue roumaine d'histoire de l'art* 33 (1996), S. 49–66.
- Oppermann 2007 = Oppermann, Ira: Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft, Berlin 2007.
- Paravicini Bagliani 2015 = Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): *Parfums et odeurs au Moyen Âge. Science, usage, symboles*, Florenz 2015 (Micrologus' Library 67).
- Pawlak 2011 = Pawlak, Anna: *Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d.Ä. Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet*, Berlin 2011.
- Peña 2018 = Peña, José Roda: Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el Retablo mayor de la iglesia del hospital de la misericordia de Sevilla, in: *Archivo Español de Arte* 91 (2018), S. 237–252.
- Pérez 2014a = Pérez, Enrique Guevara: Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla. Compendio histórico-artístico de lo que la Semana Santa española le debe a las cofradías hispalenses, 2. Aufl. Sevilla 2014.
- Pérez 2014b = Pérez, Maria José: El Hospital de la Misericordia en la Sevilla del siglo XVI. Caridad, dotes y organización social, in: Maria Marta Lobo de Araújo / Alexandra Esteves / Ricardo Silva / José Abílio Coelho (Hgg.): *Sociabilidades na vida e na morte (séculos XVI–XX)*, Braga 2014, S. 123–138.
- Pérez 2016 = Pérez, Alberto Cañas: La inutilidad del placer. La música y la vanidad de la vida, in: *Eikón Imago* 9.1 (2016), S. 97–112.
- Perry 1990 = Perry, Mary Elizabeth: *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton 1990.
- Quiles 2006 = Quiles, Fernando: Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana, in: *atrio* 12 (2006), S. 57–70 (digital o.S.), URL: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/article/download/568/4382> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Raband 2019 = Raband, Ivo: *Vergängliche Kunst & fortwährende Macht. Die „Blijde Incomst“ für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*, Merzhausen / Heidelberg 2019 (ART-Books).
- Rotzler 1961 = Rotzler, Willy: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961.
- Sánchez 1983 = Sánchez, Alfonso E. Pérez (Hg.): *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Katalog zur Ausstellung im Museo del Prado, Madrid 1983.
- Schlie 2013 = Schlie, Heike: Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als *figura* zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos, in: Christian Kiening / Katharina Mertens Fleury (Hgg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur 8), S. 205–247.
- Schlögl 1997 = Schlögl, Hermann A.: Einflüsse Altägyptens auf die europäische Malerei des 17. bis 20. Jahrhunderts, in: Elisabeth Staehelin / Bertrand Jaeger (Hgg.): *Ägypten-Bilder. Akten des „Symposiums zur Ägypten-Rezeption“*, Augst bei Basel, vom 9.–11. September 1993, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1997 (Orbis Biblicus et Orientalis 150), S. 161–172.
- Schwenk 1992 = Schwenk, Bernd: *Calatrava. Entstehung und Frühgeschichte eines spanischen Ritterordens zisterziensischer Observanz im 12. Jahrhundert*, Münster 1992 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 28).
- Sprenger 2013 = Sprenger, Ulrike: *Stehen und Gehen. Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des Siglo de Oro*, Konstanz 2013.

- Stoichita 1997 = Stoichita, Victor I.: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters, München 1997 (Bild und Text).
- Stoichita 2018 = Stoichita, Victor I.: Los velos de Murillo, in: Benito Navarro Prieto (Hg.): Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historiográficas y culturales. Actas del congreso internacional, Sevilla del 19 al 22 de marzo de 2018, Sevilla 2018, S. 47–61.
- Warncke 1987 = Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen 33).
- Webster 1998 = Webster, Susan Verdi: Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week, Princeton 1998.
- Weigel 2015 = Weigel, Sigrid: Grammatologie der Bilder, Berlin 2015 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1889).
- Weststeijn 2011 = Weststeijn, Thijs: From Hieroglyphs to Universal Characters. Pictography in the Early Modern Netherlands, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61 (2011), S. 238–281.
- Wolf 2002 = Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Wolkenhauer 2021 = Wolkenhauer, Anja: Transformationen der *Hieroglyphica* des Horapollo in der Frühen Neuzeit, in: Stefan Bayer / Kirsten Dickhaut / Irene Herzog (Hgg.): Lenkung der Dinge. Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 2021 (Zeitsprünge 25.1–4), S. 121–140, DOI: doi.org/10.5771/9783465145585-121.

