

12²⁰¹⁹

Jahrgang 12 (2019)
Heft 1



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Schatten und Kopie im Sakraltheater

Der *auto sacramental* als ikonologisches Reflexionsmedium

Johanna Abel (Berlin)

HeLix 12 (2019), S. 89-106.

Abstract

This article proposes *autos sacramentales* as a means of reflecting on images and their presence in the context of religion. Exploring the context of a presence culture in Catholic Spain and of sacramental representation as a wider European issue of pluri-confessionality, the *auto sacramental* emerges as an image-sensitive subject. Re-visiting 17th century art debates, two figurations, the “parable of the seaside shadows” and the “copia divina”, are used to illustrate the plays’ ‘dramaturgy of doubling’ from the perspective of iconology. The early modern visual and material culture finds its way into the sacramental plays through a ‘poetics of transubstantiation’. Thus, in *El verdadero Dios Pan* (1670), Calderón uses ‘image transfiguration’ in the moment of change of substance, transforming a painting into a sculpture of a saint. Likewise, in *El divino Narciso* (1689) Sor Juana employs an elaborate image performativity, re-enacting for example the desire for images in the absence of the (sacred) body. These poetic modes sacralize the stage and mediate the presence of what they represent.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Schatten und Kopie im Sakraltheater

Der *auto sacramental* als ikonologisches Reflexionsmedium

Johanna Abel (Berlin)

Copia divina, cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo,
y dudo el cuerpo que miro.
(Sor Juana, *Hablando a un retrato*)

Präsenzkultur und sakramentale Repräsentation

Die gängigen Betrachtungen zum *auto sacramental* verlaufen meist in der Dialektik aus Politik und Poetik, ihrer propagandistischen Instrumentalisierung zu machtpolitischen Zwecken und der Sprengung ihres Triumphmoments durch unorthodoxe Aneignungsprozesse. Diesem Kreislauf des Problematisch-Positiven des katholischen Sakramentsspiels zu entkommen, gestaltet sich schwierig. Ein Vorschlag, durch neue Distanznahme andere Blickwinkel auf die Thematik zu gewinnen, bedient sich den Impulsen der Bildwissenschaft und versucht die Erkenntnisse der Bild- und Körperwende in den Kulturwissenschaften zu einer bildanthropologischen Herangehensweise fruchtbar zu machen. Den *auto sacramental* als ikonologisches Reflexionsmedium ernst zu nehmen, entspricht zudem einer Traditionslinie der deutschen Romanistik, die den Bilddiskurs für die Theaterhermeneutik sporadisch immer wieder aufgegriffen hat. Ein Schlüsselmotiv ist in diesem Zusammenhang die Präsenzproblematik des Bildes, seine Fähigkeit zu verlebendigen und zu vergegenwärtigen.

Mit der seit den späten 80er Jahren stetig gestiegenen Sensibilität für die Materialität der Kommunikation sind zunehmend Fragen von Präsenz verhandelt worden. In *Diesseits der Hermeneutik* wird dabei ausgerechnet der fast in Vergessenheit geratene *auto sacramental* zum disziplinübergreifenden Paradigma für die ästhetische Erfahrung von Präsenz innerhalb der abendländischen Kultur erhoben.¹ Vergleichbar mit dem japanischen No-Theater, werde hier die Anwesenheit des Sakralen, die „räumliche Dimension der Epiphanie“ besonders markant verhandelt.² Gumbrecht macht dabei besonders auf Calderóns Bühnenanweisungen aufmerksam, in denen es von Angaben, „wonach

¹ Vgl. GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik*.

² Ebd., 133.

materielle Formen ‚erscheinen‘, ‚auftauchen‘ oder ‚verschwinden‘ und Körper den Zuschauern ‚nahekommen‘ sollen, um anschließend ‚zurückzuweichen‘, nur so wimmelt.³

Kulturhistorische Voraussetzung für den im Fronleichnamsspiel inszenierten Kultus ist das initiale Fehlen des Körpers im Christentum, des *corps manquant* der zentralen Gründerfigur, auf den Michel de Certeau und Louis Marin hingewiesen haben.⁴ Dieses Paradox des ‚leeren Grabes‘ hat trotz eines ursprünglichen Bildverbots ein „spezifisch christliches Bildbegehren“ und in der Folge eine unendliche Bildproduktion um den Christuskörper ausgelöst.⁵ Gerade die anthropologisch ausgerichtete Bildwissenschaft⁶ und die kulturwissenschaftliche Bildkritik haben zu Absenz und Vergegenwärtigungstendenzen neue Erkenntnisse angestoßen. Sie setzen sich wie die Performativitätsstudien mit dem In-Erscheinung-Treten von verräumlichten Wahrnehmungsmomenten zwischen Bild und Betrachter bzw. Bühne und Zuschauer auseinander, die sich als Bewusstseinsprozess im Innern abspielen, sich aber „leiblich artikulieren“ und erlebte Gegenwärtigkeit erzeugen können.⁷ Dieser Aufsatz folgt dem interdisziplinären Impuls, den *auto sacramental* als Artefakt in seinem religionskulturell engeren Kontext wahrzunehmen und seine materielle und rituelle Einbettung in eine partikulare Schaufrömmigkeit im Detail nachzuvollziehen.⁸ Dabei sind zwei Dinge fundamental: ein eucharistischer Blick und eine affirmative Haltung zum Wunder, die charakteristisch für die katholische Reform der hispanisierten Welt des 16. und 17. Jahrhunderts waren.⁹ Der *auto sacramental* ist innerhalb dieses metaphysischen Koordinatensystems nur eine der Variablen, mit denen das Mysterium der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi intermedial veranschaulicht werden sollte. Mit dem für das Geistliche Spiel typischen Darstellungsmodus der sakramentalen Repräsentation kann er im Europa der Mehrkonfessionalität im Sinne Gumbrechts als manifester Ausdruck einer Präsenzkultur verstanden werden.¹⁰ *Avant la lettre* beschrieb Ernst Robert Curtius diese Seite der Präsenzkultur des frühneuzeitlichen Spaniens, das durch seine „katholische Dominante“ nicht nur von ikonophiler

³ Ebd.

⁴ ERTZ/ SCHLIE/ WEIDNER, *Sakramentale Repräsentation*, 18.

⁵ WEIGEL, *Grammatologie der Bilder*, 16.

⁶ Vgl. BELTING, *Bild-Anthropologie und Likeness and Presence*.

⁷ FISCHER-LICHTE, „Präsenz und/ oder Verklärung?“, 179.

⁸ Vgl. auch KÜPPER, *The Cultural Net*.

⁹ Vgl. PEIRANO FALCONI/ CASTRO DE TRELLES, *Teatro y Fe*.

¹⁰ GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik*, 99.

Ostentation, sondern auch von einer „ausgelassenen Weltlichkeit“ geprägt sei.¹¹ Diese kulturelle Dimension ist in ihrer Körperbetontheit und räumlichen Intensität auch als kollektiv, pathetisch-affektiv und polyform zu charakterisieren. Besonders in der spanischen und österreichischen Linie der Habsburger trug der katholische Bilderkult maßgeblich zu einer Herausbildung zweier Kulturen bei, die der Historiker Carl Schorske einerseits als „plastic and sensuous culture of grace“ und andererseits als „rational culture of the law and the word“ ausgewiesen hat.¹² Die ästhetischen Implikationen dieser *Gratia-Kulturen* werden in Bezug auf die ikonische Repräsentation von Religion als dauerhafte Entwicklung beschrieben:

Die katholische Reform macht sich die neuen Entdeckungen im Bereich des piktoralen Illusionismus und den damit erhofften Effekten der Affektsteigerung zunutze. Es sind, allen voran, Jesuitengelehrte, die sich forschend um die bislang unausgeloteten Möglichkeiten einer bildbasierenden ‚virtual reality‘ bemühen – und diese einsetzen. Die Manipulation des Augensinns in Malerei und Architektur ebenso wie in Theater und Festgestaltung steht selbstredend im Dienste katechetischer Praxis. Die Missionierung war das ausgesprochene Ziel. Die Affekterzeugung und -lenkung durch ästhetische Manipulation die Methode. Als Effekt der katholischen Reform ist die nachhaltige Prägung vieler europäischer Staaten bis weit in das 18. Jahrhundert im Bereich der ästhetischen Kultur festzustellen.¹³

Im Spannungsfeld zwischen Politik und theologischer Poetik arbeitete der *auto sacramental* mit unzähligen Schichten an multimedialer Repräsentation. Im Bilddiskurs ausgedrückt war der auto-sacramentale Wahrnehmungseffekt ein simultanes Vervielfältigen von Bildern in konstanten Medienwechseln, also ein Überlagern von rhetorischen, ikonischen und performativen Bildern, ähnlich einer Doppel- bzw. Mehrfachbelichtung vor dem Zeitalter der Fotografie. Über das sich ins Unendliche vervielfältigende Auffächern von Figura und Gemeintem, bestand der Reiz darin, das Eigentliche immer zu verhüllen und es figural zu zelebrieren. Die dabei eingesetzten Tropen und Techniken der Duplikation, des Verschwimmens und Überlagerns, zielten auf eine gesteigerte Realitätswahrnehmung ab. Sie brachten einen spezifischen Bildtypus hervor, den ich Zwischenbilder oder Bildinterferenzen nennen möchte. Damit sollte das generell Unanschauliche der Eucharistie anschaulich gemacht werden. In religionsästhetischer Konsequenz führte das zu einem eucharistischen Blick, mit dem die Koinzidenz von Materiellem und

¹¹ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 108.

¹² SCHORSKE, „Grace and the Word“, 125-140. Zitiert nach BRÄUNLEIN, „Ikonische Repräsentation“, 789.

¹³ BRÄUNLEIN, „Ikonische Repräsentation“, 789.

Immateriellen, Transzendenten und Immanenten angenommen und nicht als epistemologische Zumutung empfunden wurde. Denn in der frühneuzeitlichen Repräsentationskultur Spaniens wurde das Sakrament der Eucharistie, das selbst eine Figur paradoxaler Repräsentation war, allgemein zur Reflexion über theoretische Darstellungsfragen herangezogen. Der Einfluss des eucharistischen Funktionsprinzips, der Transsubstantiation, war so groß, dass Repräsentation in Europa an sich sakramental geworden war:

Das Sakrament wird nicht nur figürlich beschrieben, es ist selbst eine Figur, vielleicht – für die Frühe Neuzeit – die Figur der Figuren: jenes Modell, das beschreibt, wie Wörtliches und Figürliches, Sichtbares und Unsichtbares, Präsenz und Repräsentation sich zueinander verhalten. Das Sakrament ist die Matrix der Repräsentation: Es wird von allen Diskursen bestimmt und bestimmt alle Diskurse.¹⁴

Schon lange ist die aus dem katholischen Bilderkult gespeiste Ikonologie Spaniens teil romanistischer Forschungen, die mit Ernst Robert Curtius und seinem Aufsatz „Calderón und die Malerei“¹⁵ 1936 begann und am deutlichsten mit Gerhard Poppenbergs Erörterungen in „Pro fano“ 2008 reaktualisiert wurde.¹⁶ Anhand des Beispiels von Calderón, der wie andere spanische Dramatiker seines Jahrhunderts als gerichtlicher Gutachter zugunsten der Malerinnung ausgesagt hatte, verweisen beide auf seinen Kunsttraktat und daraus abgeleitet auf das Desiderat eines *index pictorius* – eines fehlenden Bildindexes der Bühnendichtung des *Siglo de Oro* – und der damit einhergehenden Metaphern und *conceptos*, welche die Theaterautoren der Malerei entlehnt haben.¹⁷

Anhand von Curtius' und Poppenbergs Eröffnung der Bildlichkeit im *auto sacramental* zeigen die folgenden Ausführungen, wie aus den sakramentalen Darstellungsstrategien Erkenntnis über eine ‚Poetik der Transsubstantiation‘ gewonnen werden kann. Diese näher zu bestimmende Poetik leitet sich hier aus Schlüsselstellen zweier prominenter Sakramentsspiele, *El verdadero Dios Pan* (1670) von Calderón de la Barca und *El Divino Narciso* (1689) von Sor Juana Inés de la Cruz ab. Mit dieser ikonologischen Relektüre werden nicht nur die tropologischen Konstellationen in den Stücken auf ihren eucharistischen Gehalt hin gelesen. Ihre Präsenzeffekte werden hingegen konkret im

¹⁴ ERTZ/ SCHLIE/ WEIDNER, *Sakramentale Repräsentation*, 27.

¹⁵ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 89-136.

¹⁶ POPPENBERG, „Pro fano“, 413-454.

¹⁷ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 124.

Inszenierungsbericht, der *memoria de apariencias*, und in den Bühnenanweisungen nachvollzogen und ihre Reichhaltigkeit an bildtheoretischen Bezügen analysiert.

Strandschattengleichnis und ‚copia divina‘

Anhand zwei bildtheoretischer Denkfiguren, dem Schatten und der Kopie, soll zuerst entwickelt werden, wie elementar der Bildbegriff im *auto sacramental* verankert ist. Ein erster poetologischer Aspekt, der sakramentale Repräsentation und Präsenzkultur im *auto sacramental* zusammenführt, ist die typische Dramaturgie der Dopplung.¹⁸ Sie kommt an den Figurationen des Schattens und der Kopie sowohl in den literarischen Texten als auch in den über ihre Fiktionalität hinausgehenden kunsttheoretischen Überlegungen der Autoren gleichermaßen zum Tragen. Curtius untermauerte anhand der Übersetzung des Kunsttraktats Calderóns und unter Rückgriff auf einzelne *auto sacramentales* desselben seine These eines im Dienst der Künste stehenden Theaters, in dem „eine christlich-spekulative Kunsttheorie [...] als schöpferisches und organisierendes Prinzip wieder lebendig“ geworden sei.¹⁹ Er kommt zu dem Schluss, dass aufgrund der Gegenreformation nur die spanische Bühnendichtung im Lebenszusammenhang mit einer Epoche hohen malerischen Schaffens gestanden habe, der sie ihre „farbige, schaubare Fülle“ verdanke.²⁰ Diese Art der Fülle trifft die unterschiedlichsten Aspekte des barocken Sakraltheaters im Kern. Sowohl die Bilderschichten in ihrer Intermedialität als auch die pathetisch-affektuelle Komponente einer Prachtkultur, die auf Sphärenverschwimmung und transliminale Räume angelegt ist, kommen durch diese Semantik zur Geltung.²¹ Das Schaubare daran verweist auf eine bewusste Aneignung religiösen Bilderhandelns. Die hier vorgeschlagene Lesart weitet daher die These Curtius' kulturgeschichtlich so aus, dass die ikonophile Kultur des Katholizismus in Spanien einen Bilderkult perpetuiert, der alle Künste bildsensibel macht.²² Vor dem Hintergrund der schaubaren Fülle lässt sich Calderóns Gründungsmythos der Kunst noch einmal anders einordnen. Sein Strandschattengleichnis, ein Absatz aus dem ersten Teil des Kunsttraktats, in dem Calderón 1677 scholastisch

¹⁸ Vgl. STOICHITA, *Eine kurze Geschichte des Schattens*.

¹⁹ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 133.

²⁰ Ebd., 135.

²¹ Vgl. POPPENBERG, „*Pro fano*“, 413, 417, 419.

²² Auf die wechselseitige Verschränkung von Literatur und Kunst in beide Richtungen verwies auch Auerbach am Beispiel des Verhältnisses zwischen mittelalterlichem Mysterienspiel und gotischer Plastik, die vom religiösen Drama laut E. Mâles entscheidende Anregungen empfangen haben soll. AUERBACH, *Mimesis* (Kap. 7, „Adam und Eva“ zum Mysterienspiel), 150.

die Malerei definiert und dann auf ihren Ursprung eingeht, hat die Forschung in seiner Tiefe und Fruchtbarkeit zwar immer fasziniert. In seiner poetisch-paradigmatischen Qualität kann es jedoch immer wieder neu gelesen werden. Calderóns Malerei-Parabel versetzt das traditionell zum Repertoire der Kunsttheorie gehörende Schattengleichnis an den Strand. In seiner Version baden Jungen am Strand und zeichnen ihre Schatten mit dem Finger im Sand nach – also eine kollektive, von körperlicher Lebendigkeit geprägte Urszene, die auf die Partikularität eines Schwellenraumes mediterraner und transatlantischer Kulturen verweist.²³ In seiner Weltzugewandtheit und Körperdynamik lassen sich aus dem Strandschattengleichnis wiederum Rückschlüsse auf iberische Körperbilder und eine Kultur der Präsenz ziehen, da es das typische Abbildungsparadigma mit der Dopp- lung im Schatten um Körperlichkeit und kollektive Beweglichkeit anreichert. Diese „badenden Knaben“ waren für Curtius nicht leicht einzuordnen, „antik“ seien sie jedenfalls nicht.²⁴ Dabei stützt gerade die Gestaltung dieser Strandszene seine Beobachtung der schaubaren Fülle eines malerieaffinen Bildtheaters, das Calderón erlaubte, ein Ursprungs- gleichnis zu entwerfen, welches ohne eine Symbiose aus Theater und Malerei nicht zu konzipieren gewesen wäre. Calderóns dramaturgischer Blick transferiert die Schattenma- lerei von der Starre des melancholischen Porträts vor Plinius' Ruinenwand in die Leben- digkeit einer Gruppenszene, die nicht nur vom Spiel des Zufalls, sondern auch von den Lichtverhältnissen und der geradezu alchemistischen Materialität des Strandes profitiert: Licht, Schatten, Erde, Wasser und Hand. Die Szene erscheint in ihrer körperbetonten Per- formanz und Dialogizität aus dem Theater und in der Kontrastierung und Materialität aus der Malerei entlehnt. Sie ist ein bemerkenswerter Beleg dafür, dass spanische Malerei und Bühnendichtung des *Siglo de Oro* einander ihre suggestive Plastizität und Lebendig- keit verdanken.

Ähnlich wie mit dem Schattenmotiv verhält es sich mit dem der Kopie, die eben- falls ein zentraler Begriff in Calderóns Malereiabhandlung ist. Der Terminus der Kopie

²³ Der Strand erfährt angesichts seiner postmodernen Banalität kulturhistorisch oft wenig Aufmerksamkeit, obwohl er *per se* für eine der liminalen Zonen kultureller Verflechtungen steht, die spätestens seit dem 15. Jahrhundert mit einer ersten Phase beschleunigter Globalisierung und der von Spanien ausgehenden trans- ozeanischen Expansion des Westens konnotiert ist. Vgl. zur Körperfiguration am Strand auch RICHTER, „Strandurlauberin“. Vgl. auch MINNES, *Ein atlantisches Siglo de Oro*, 224 und TAUSSIG, „The Beach (A Fantasy)“.

²⁴ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 115.

taucht bei Calderón in der Definition der Malerei als Mimesisvollzug mit einem transzendentalen Plus auf.

La pintura [...] en que trascendiendo sus relieves de lo visible a no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo; pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza aun a **copiarle el alma** [...] de suerte, que retratado en el rostro el corazón, nos muestra en sus afectos, aun más parecido el corazón que el rostro.²⁵

Der Malerei gelinge es, die Grenzen vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu überschreiten und dabei sogar die Seele zu kopieren. Die Kopie als höchste Form der Ähnlichkeit, die eine Fast-Identität mit Überschuss, nämlich dem „ontologischen Zweifel“ über die Ununterscheidbarkeit zwischen Original und Abbild herstellt,²⁶ ist hier eine sakramentale Kategorie. Sie teilt in ihrer Nachbildungsqualität *a lo divino* das Funktionsprinzip der Eucharistie: die Verdopplung mit Verwandlung, aus der Realpräsenz wird. Poppenberg bringt diese eucharistische Analogizität in seinem bildtheologischen Aufsatz zu Calderón auf den Punkt: „Das Bild als beseeltes Doppel wird dann zum verklärten Leib und der Prozesscharakter des Figuralen erweist sich als Transfiguration“.²⁷

Dass gerade dieses „Problem der Präsenz“ von Abbildungen²⁸ zu den zeitgenössischen Debatten einer frühneuzeitlichen Bildkultur gehörte, die sich über das Theater und das Sub-Genre der Porträt Dramen Gewissheit über ihre neuen Technologien der Repräsentation und die eigenen Selbstvorstellungen verschaffte, zeigt Laura A. Bass in *The Drama of the Portrait*.²⁹ Laut ihrer Analyse der spanischen Porträtmalerei des *Siglo de Oro* und ihrer Anwendung in der Theaterpraxis kommt gerade den Reduplikationstechniken eine gefährliche Wirkung zu: „This quintessentially baroque layering of levels of representation calls attention to theater and portraiture as homologous cultural and material practices with the power, at once seductive and perilous, to shape and unmake identities.“³⁰ Die Motive von Porträt und Kopie verbindet ein Bildstatus, den Bass in Anlehnung an Agamben als „phantomatic status“ as a fetish, „the sign of something and its absence“³¹ beschreibt.³¹ Ihre erhellenden Untersuchungen zu Wirkmacht und Risiken von Doppeln

²⁵ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 115 [Hervorh. J.A.].

²⁶ Ebd., 126.

²⁷ POPPENBERG, „*Pro fano*“, 433.

²⁸ Vgl. ENGELKE, *A Problem of Presence*.

²⁹ BASS, *The Drama of the Portrait*, 3.

³⁰ Ebd., 10.

³¹ Ebd., 86.

bestätigen sich sowohl in Calderóns als auch in de la Cruz' Sakramentsspielen.³² Calderón lässt in *El verdadero Dios Pan* die Hauptfigur Pan die Allegorese in Rückgriff auf den Begriff der Kopie erklären, und zwar anhand der Figur des Mondes als „viva imagen de un alma“.³³

LUNA
 [L]a alegoría no es más
 que un espejo que traslada
 lo que es con lo que no es;
 y está toda su elegancia
 en que salga parecida
 tanto **la copia** en la tabla,
 que el que está mirando a una
 piense que está viendo a entrambas.
 corre ahora paridad
 entre lo vivo y la estampa [...].³⁴

Ebenso zeigen *auto sacramental* und Lyrik Sor Juanas, dass sie sich die iberischen Malereidiskurse ihrer Zeit virtuos anzueignen wusste. Das Gedicht „Liebesgespräch mit einem Bild“³⁵ aus dem Jahre 1689 belegt, dass der Begriff der Kopie ebenfalls zu ihrem piktoralen Register gehörte. Um den ontologischen Status der Bilder zu behandeln,³⁶ verwendet sie wie Calderón das Mimesiskonzept der *copia divina*. Sor Juanas *décima* ruft dieses bereits in der Anfangszeile als Name des Bildes auf, das direkt als „Copia divina“ angesprochen wird, und arbeitet dasselbe Motiv in Strophe 4 weiter aus:

[A]penas puedo crear
 que puedes tener igual;
 y a no haber Original
 de cuya perfección rara
 la que hay en ti **se copiara**,
 perdida por tu afición
 segundo Pigmalión,
 la animación te impetrara

Toco, por ver si escondido
 Lo viviente en ti parece [...].³⁷

³² Dass Gemeinsamkeiten zwischen den Theaterprogrammatiken Calderóns und Sor Juanas bestanden, zeigte unlängst Cortés Koloffon am Barock-Theorem der deleuzeschen Falte (CORTÉS KOLOFFON, *Cósmica y cosmética*).

³³ CALDERÓN, *El verdadero Dios Pan*, 75.

³⁴ Ebd. [Hervorh. J.A.].

³⁵ CRUZ, „Hablando a un retrato“, 64 [Kurtztitel deutsch J.A.]. Zuerst veröffentlicht als „Esmera su respetoso amor; habla con el Retrato; y no calla con él, dos vezes, dueño“, *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima*, Madrid o. A. 1689, 176ff.

³⁶ Vgl. POPPENBERG, „Pro fano“, 415.

³⁷ CRUZ, „Hablando a un retrato“, 65 [Hervorh. J.A.].

Das Jahr der Veröffentlichung dieses bildtheoretischen Gedichts in Mexiko Stadt ist auch das Jahr der angestrebten Aufführung von Sor Juanas Sakramentenspiel *El divino Narciso* in Madrid, in dem es parallel zu ihren Versen über die Macht der Bilder im Spiegel heißt: „De mirar Su retrato, enamorado muere; que aun copiada Su imagen, hace efecto tan fuerte.“³⁸

Das Konzept der *copia divina* ist aber nicht nur ein rhetorisches Motiv aus Calderóns und Sor Juanas Texten, sondern auch ein dramaturgischer Handgriff, der wiederum bildende Künste und Theater auf der Medialitätsebene vereint. Als einer der wichtigsten Präsenzeffekte aus dem *auto sacramental* wurden zur „Sichtbarmachung der Eucharistie“³⁹ in der Schlusszene Bühnenkopien der liturgischen Objekte, also von Kelch und Hostie, eingesetzt. Vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Kunstdebatten gewinnen diese Requisiten durch ihre diskursiv verbürgte Evokationskraft bildpräsentische und rituelle Qualitäten.

Poetik der Transsubstantiation: Animationsstrategien und Bilderdenken

Die ikonologischen Schlüsselbegriffe des Schattens und der Kopie zeigen, dass sich im *auto sacramental* tropologische Konstellationen häufen, die sich über ihre eucharistischen Bildbezüge auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Dafür wird hier der Begriff einer Poetik der Transsubstantiation vorgeschlagen. Eine solche Poetik greift sowohl auf der Ebene der narrativen Struktur und der Rhetorik als auch auf der Ebene der performativen Verkörperung und der materiellen Verräumlichung, d.h. in Bühnenarchitektur und Maske, das Funktionsprinzip der Transsubstantiation auf: Verdopplungsmomente in Verschränkung mit Verwandlungsmomenten. Auf der Textebene manifestiert sie sich in sprachlichen Figuren von Präfiguration, Doppelnaturen und Metamorphosen sowie von Transluzenzfiguren, wie den ubiquitären Motiven von Spiegel, Schatten, Schleier, Maske und eben auch Bild. Auf der Ebene der Materialität von *autos sacramentales* sind es eben die Repliken von Kultobjekten, die als Bühnenkopien im Sinne des *copia*-Motivs eine Poetik der Transsubstantiation vorantreiben. Es kann sich bei der Verdopplung auf der Verräumlichungsebene jedoch auch um Nachbildungen von Altären

³⁸ CRUZ, *The Divine Narcissus/ El divino Narciso*, 200.

³⁹ HERTRAMPF, *Der ‚(un)heilige‘ Raum*, 177.

bzw. ganzen Kirchenräumen handeln, in denen das Messritual auf der Bühne dupliziert wird.

Auch die Figur der Metamorphose greift auf der Ebene der Materialität, indem Verwandlungen von Bildwerken inszeniert werden, in denen physische Bilder wie Statuen und Altargemälde auf der Bühne interagieren und sich transformieren. Da es sich im Unterschied zur Transsubstantiation um eine Transfiguration, also um eine sichtbare Veränderung der Form handelt, schlage ich vor, diese Art von Präsenzeffekt als Transfiguration von Bildern zu bezeichnen. Die Bildtransfiguration ist eine der typischen Animationsstrategien des *auto sacramental*, mit dem analog zur Realpräsenz im Eucharistie-Ritual eine Übertragung von Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit katalysiert wird.⁴⁰

In den beiden hier betrachteten *autos sacramentales* setzen Calderón und Sor Juana eine Poetik der Transsubstantiation über Animationsstrategien und ein latentes Bilderdenken um. Wie in den meisten *autos sacramentales* des Hochbarock sind die Präfigurations- und Doppelnaturfiguren stark ausgeprägt und selbsterklärend. Auch im *Pan* und im *Narciso* funktioniert die Verdopplung als allegorische Verkörperung eines präfigurierten Christus in antiken Figuren wie dem Halbgott Pan oder dem Narziss. Die Doppelnaturen sind im *Narciso* u.a. über dessen Spiegelbild und im *Pan* über die Doppelnatur aus tierischen Bocksbeinen und menschlichem Leib angelegt, um nur je eine der Varianten zu nennen. Während im *Pan*-Text in einem ersten Schritt gezeigt wird, mit welchen Bühnentechniken ein bestimmtes liminales Schauen bzw. eine epiphanische Erwartungshaltung befördert werden sollte, wird in einem zweiten Schritt im *Narciso*-Text die Performativität einer impliziten Bildtheorie freigelegt.

Bildtransfiguration bei Calderón: die Inmaculada-Skulptur auf der Bühne

In Calderóns spätem und zu den poetologisch programmatischsten⁴¹ seiner *auto sacramentales* zählenden Stück *El verdadero Dios Pan* ist eine Poetik der Transsubstantiation über das Darstellungsmittel der Transfiguration von Bildern gegeben. Mit diesem bild-dramaturgischen Kunstgriff begibt sich das Stück tief in die Dimension religiöser Materialität und ihrer Faszinationskraft hinein.

⁴⁰ Vgl. hierzu FISCHER-LICHTE, „Zuschauen als Ansteckung“.

⁴¹ POPPENBERG, *Psyche und Allegorie*, 33.

Die Handlung des *Pans* ist die typische Geschichte der Liebesunion zwischen menschlicher Seele und christlichem Erlöser im Schäfermilieu. Auf der Handlungsebene des *argumento* handelt es sich diesmal um den Halbgott Pan als Christusfigur, der versucht, Luna als dreiförmige, wandelbare Repräsentation der Seele (im Himmel als Stern, auf der Erde als Diana und in der Unterwelt als Proserpina) für sich zu gewinnen. Dies gelingt ihm nach mehreren Taten der Rettung, des Wiederfindens eines verlorenen Schatzes und schließlich im Wettstreit um das höchste Opfer, den er gegen die Figuren der antiken Religion (GENTILIDAD), des Judentums (JUDAÍSMO) und des Glaubenszweifels (APOSTASÍA) für sich entscheidet, indem er LUNA nicht das Fell eines Opferlammes, sondern ein lebendiges ‚blütendurchwirktes‘ Lamm als Symbol der Hostie schenkt.⁴²

Die Schlusszene des *Pan* ist ein paradigmatischer Überwältigungsakt an sakramentalen Schaubildern, den es sich in seiner schaubaren Fülle vor Augen zu stellen lohnt. In der *memoria de apariencias* ist die gesamte Effektbreite einer Blickdynamik kodifiziert, die eine Theaterepiphanie medialisieren sollte. Die beiden vorderen Bühnenszenarien operieren dabei wie *tableaux vivants*, die im Sinne einer auf immer veristischeren Verlebendigung setzende Animationstechnik als Quasivorläufer des mit Wort und Tat vollzogenen Schauspiels gelten können und hier als stumme Schaubilder die Bedeutung der bewegten Bilder anreichern.⁴³ Für die Bühnenhandlung heißt das: Während sich auf dem unteren linken Bühnenwagen die Figur des Glaubens auf einer Pyramide in die Höhe schraubt, steht auf dem rechten Bühnenwagen ein Kind mit Kreuz auf einem zweischaligen Brunnen. Der Kinderfigur quellen aus einer Seitenwunde sieben rote Fäden, die sich vom oberen Brunnenbecken ins untere siebenfach rot fortsetzen. Währenddessen erläutert der nun als Christus erkannte ‚wahre‘ Gott Pan das eucharistische Opfer über zwei Bildtransfigurationen. Hierfür werden in den beiden oberen Bühnentürmen gleichzeitig zwei Opferstätten mit jeweils aufgemalten Lämmern sichtbar, das eine klassisch weiß, das andere als Pans Blütenlamm markiert. Sie werden durch einen Klappmechanismus versenkt, und links erscheinen anstelle des Opferlammes Kelch und Hostie als Bühnenkopien und rechts eine dreidimensionale Statue der Maria Immaculata, die sogenannte Unbefleckte Empfängnis. Die strukturelle Einbettung des *auto sacramental* in den rituellen Ablauf der *Fiesta del Corpus Christi* mit ihrer Bildprozession legt nahe, dass sich die „imagen de la

⁴² CALDERÓN, *El verdadero Dios Pan*, „vellón cuajado de flores“, 118; „blanca cordera“, 121.

⁴³ Vgl. hierzu HELAS, *Lebendige Bilder*, s. Abb., 276f.

Concepción“ bei Calderón auf eine der mitgeführten *imágenes de vestir*, der festlich bemäntelten Heiligenbildnisse, bezieht, die bereits vor Aufführungsbeginn im Gehritual durch Bewegung performativ vergegenwärtigt⁴⁴ und aktiviert⁴⁵ wurden, wie dies beispielsweise in Sevilla alljährlich immer noch der Fall ist. Der Ausgabenbericht (*memoria de demasías*) von 1670 zeigt jedoch, dass es sich auf der Bühne nicht um ein reales Kultbild handelte, sondern um ein Bildnis, das für 110 Reales extra für die Theaterkompanie angefertigt worden war⁴⁶ – vielleicht ein Hinweis darauf, dass jede Kopie der Unbefleckten Empfängnis eine ganz bestimmte Bildfunktion vollends erfüllen konnte. Das Marienbildnis der *Inmaculada* ist in Spanien ein seit dem Mittelalter populäres Kulturgut und wurde im 16. und 17. Jahrhundert zu einer Art „kollektiven Zwangsvorstellung“,⁴⁷ die mehr auf das Mysterium der Unbeflecktheit abzielte als auf die Rolle der Muttergottes. Francisco Pacheco beschreibt ihre Ikonographie 1649 in seiner *Arte de la Pintura* genauestens und betont das Wunder ihrer göttlichen Zeugung.⁴⁸ Seine ausschließliche Verwendung der Wörter „pintura“⁴⁹ und „cuadro“⁵⁰ für das Bild der *Inmaculada* spricht dafür, dass die Wortwahl Calderóns mit „imagen“⁵¹ eine Plastik der Maria Immaculata und kein Gemälde meint. Die *Inmaculada Concepción* ist bis heute Teil von spanischen Bilderkulten, wie in den Fronleichnamsprozessionen von Sevilla, und Austragungsort von Präsenz, indem sie eine abwesende göttliche Figur in der bildlichen Stellvertretung einer Statue anwesend werden lässt. Insofern Kultbilder der *agency* von Bildhandelnden ausgesetzt sind, die sie in Bewegung versetzen und mit ihnen performativ über symbolische Gesten und Berührungen kommunizieren, werden sie in Verzahnung von Religions- und Bildwissenschaft, als „lebendiges Bild“ bezeichnet.⁵² Damit stellt sich die Frage nach der Funktion dieser Bühnenmagie, ein potentiell in Prozessionen aktivierbares ‚lebendiges Bild‘ in die allegorischen Bildbezüge des religiösen Dramas einzubauen. Calderón dürfte es bei der Einbindung eines Bildwerks dieser Art in sein Bühnengeschehen um

⁴⁴ Vgl. TURNER, *From Ritual to Theatre*, 61.

⁴⁵ Vgl. SPRENGER, *Stehen und Gehen*, 148, in Bezug auf VERDI WEBSTER, *Art and Ritual*.

⁴⁶ ESCUDERO/ ZAFRA, *Memorias de apariencias*, 110: „Más una imagen de la Concepción, ciento y diez reales“.

⁴⁷ STOICHITA, *Das mystische Auge*, 105.

⁴⁸ Vgl. PACHECO, *Arte de la Pintura*, Bd. 2, 188-192.

⁴⁹ Ebd., 189.

⁵⁰ Ebd., 192.

⁵¹ CALDERÓN, *El verdadero Dios Pan*, 137.

⁵² Vgl. a. HELAS, *Lebendige Bilder*.

Affektlenkung durch Plastizität gegangen sein,⁵³ die im Zusammenhang mit der *Inmaculada* eine genuine, lokale Gemütsregung in die Enthüllung des eucharistischen Wunders einspielen wollte. Dies ist mit Lidov als hieroplastische Wahrnehmung zu verstehen, bei der in das bisher symbolisch-literarische Bildparadigma⁵⁴ der Eucharistie überraschend ikonisch das Bildparadigma der Unbefleckten Empfängnis hineinprojiziert wird. Über die Verwandlung der Lämmer in Kultobjekte und Heiligenskulptur materialisieren sich weitere mediale Bilderschichten, die bei den Betrachtenden neue Bildinterferenzen erzeugen. Deren Ergebnis wäre im Idealfall das Eintreten von realer Präsenz im Bild als einer „hochkomplexen Interpenetration von Repräsentationsfiguren“.⁵⁵ Folgt man Stoichitas Ausführungen zur Entwicklung der *Inmaculada*-Ikonographie im spanischen Barock, geht Calderón mit der Zwischenschaltung der Unbefleckten Empfängnis auf das von seinen Zeitgenossen vieldiskutierte Verhältnis zwischen Andachtsbild und Vision ein.⁵⁶ Durch das Aufrufen des sehr spezifischen Bildtypus der *Inmaculada* wird die Schlusszene auf eine poetologische Metaebene gehoben. Hier wird die Repräsentationsfrage der Eucharistie mit den Mitteln sakramentaler Repräsentation selbst behandelt. Dabei entsteht genau das, was mit Poetik der Transsubstantiation gemeint ist. Das „metapiktoriale Thema“ der *Inmaculada* als Bildnis des Maler-Gottes passt zu Calderóns „Neigung zur verdoppelten Darstellung“ in Rekurs auf kunsttheoretische Überlegungen⁵⁷ und zu einer der zentralen Figurationsfragen seiner Zeit, den Medienwechseln.

Calderóns Bildtransfigurationen finden sich auch im *auto sacramental El pintor de su deshonra*,⁵⁸ in dem sich ein Bildwerk in einen Menschen verwandelt, in diesem Falle ein gemaltes Porträt. Außerdem wird ein Bild der Arche auf einer Holzplatte auf der Handlungsebene zum Rettungsring vor der Sintflut. Curtius weist darüber hinaus in einem weiteren malereiorientierten Sakramentsspiel Calderóns, *El lirio y la azucena* (1660), auf die Bühnenthüllung eines berühmten Andachtsbildes aus Madrid hin,⁵⁹ das in einer späteren Aufführung 1701 in Anwesenheit Königs Philips V. als *lienzo*, also ‚Leinwand‘ auf die Bühne gebracht wurde. Auf diesem Altargemälde aus der Madrider

⁵³ Vgl. a. Krauss, „Calderón als religiöser Dichter“, 238.

⁵⁴ Vgl. LIDOV, „The Temple-Veil as Spatial Icon“, 100f.

⁵⁵ POPPENBERG, „*Pro fano*“, 441.

⁵⁶ Vgl. STOICHITA, *Das mystische Auge*, 113.

⁵⁷ Ebd., 114f.

⁵⁸ Vgl. POPPENBERG, „*Pro fano*“, 422-431.

⁵⁹ CURTIUS, „Calderón und die Malerei“, 125.

Sebastianskirche war laut den später eingefügten, nicht von Calderón stammenden Bühnenanweisungen die Eucharistiefeier in Gegenwart König Philips IV. repräsentiert, dem Großvater Philipps V., und es wurde in der Schlusszene als *mise en abyme* ins Bühnengeschehen integriert. Das plötzliche In-Erscheinung-Treten des Gemäldes – „Aquí se descubre un lienzo grande pintado“⁶⁰ – scheint dabei eine Erwartungshaltung des Präsentischen zu bedienen, die wiederum auf den Wandlungsmoment einer Poetik der Transsubstantiation rekurriert und in Form einer Bildkopie die königliche Präsenz (*presencia real*) der Habsburger mit der Realpräsenz der Eucharistie verschmelzen lässt. Diese Idiosynkrasie der Katholisierung Europas im 16. und 17. Jahrhundert veranschaulicht Ronald Cueto treffend an der EVCHARISTIA als Anagramm für HIC AVSTRIA, also dem in der Emblematik überlieferten Bund zwischen Dynastie und Sakrament.⁶¹

Performative Bildlichkeit in Sor Juanas Divino Narciso

Während das Calderón-Beispiel eine Animationsstrategie auf der Verräumlichungsebene veranschaulicht, wird an einem zweiten Beispiel ein Bilderdenken auf der Ebene der körperlichen Performativität greifbar. In Juana Inés de la Cruz' *auto sacramental El Divino Narciso* (1689), werden verschiedene Aspekte von Bildlichkeit ausagiert, die Bildtheorien dramatologisch ergänzen können. Wie am Beispiel der *copia divina* ersichtlich, kann bei Sor Juana von einer hohen Bildsensibilität ausgegangen werden, die sich in ihrer Bezogenheit auf den menschlichen Körper noch eher als eine bildanthropologische Theaterästhetik fassen lässt als bei Calderón.

Zwei Parameter, die meinen Untersuchungen zufolge als Analyse Kriterien an alle *autos sacramentales* herangetragen werden können, Opferordnungen und Bildbezüge, werden hier souverän expliziert. Besonders im Hinblick auf die Bildbezüge wird klar, dass sie als Organisationsprinzip latent die gesamte narrative Struktur bestimmen. Schon das Wiederaufgreifen des Narziss-Mythos aus Ovids *Metamorphosen*, der als allgemeine Bilderfrage zu Schatten und Spiegelfiguren über sich hinausweist,⁶² markiert ein bildreflexives Anliegen. Mit der Erzählung der Selbstverzehrung des Narziss in seinem

⁶⁰ Curtius zitiert die Bühnenanweisung aus der Werkausgabe von Pando y Mier 3, 154b. Vgl. hierzu ESCUDERO/ ZAFRA, *Memorias de apariencias*, 49, keine Erwähnung eines Gemäldes in der *memoria de apariencias*.

⁶¹ CUETO, „Preface“, xii.

⁶² Vgl. BELTING, *Bild-Anthropologie*, 196.

Spiegelbild als Allegorie auf das freiwillige Selbstopfer Christi aus Liebe zu seinem menschlichen Ebenbild thematisiert der Text Sor Juanas erstens die Macht der Bilder, die von den dramatischen Personen als Projektionskraft und ihre unwiderstehliche Bildfaszination als gesteuerte Wahrnehmung empfunden wird.⁶³ Über den Handlungsverlauf des *Narciso* inszeniert sie zweitens ein allgemein menschliches Bildbegehren⁶⁴ als Reaktion auf den abwesenden Körper, sei es durch den Tod oder christologisch im kulturhistorischen Narrativ des leeren Grabes. Dieses wird an der Totenklage der NATURALEZA HUMANA und ihrer Suche nach dem verschwundenen Totenkörper des Narziss und seiner szenenraumeinnehmenden „ausencia“ als Reflexion auf die Unzugänglichkeit und Unsichtbarkeit des Sakralen besonders evident.⁶⁵ Auf der Makroebene wird drittens die Einsetzung von Bilderkulten als Erinnerungsmedium zum Erhalt eines symbolischen Erbes thematisiert, indem die Allegorie des Hochmuts, SOBERBIA, sich der Vergesslichkeit bzw. Vergessenheit der NATURALEZA HUMANA so sicher ist, dass sie ein Sterben der Religion voraussetzt, insofern diese keine Bilder einsetze, um dem Erinnerungsschwund Einhalt zu gebieten.⁶⁶ Darauf antwortet der Religionsgründer im Gewand des ‚auferstandenen‘ Narziss mit der Einsetzung eines objektgebundenen Rituals als Mittel zum Erhalt seiner symbolischen Handlungen.⁶⁷ Die Gnadenmittel der Sakramente werden in seiner Abwesenheit als Seelenmedizin dem Vergessen entgegengesetzt und sorgen stellvertretend für seine „presencia“.⁶⁸ In der Schlusszene der weißen Narzisse als Symbol der Hostie wird viertens auch über neue Bilder und Sehkulturen als Folge einer veränderten Opferordnung reflektiert,⁶⁹ so im langen Monolog der allegorischen Figur der Gnade:

GRACIA
 Él mismo quiso quedarse
 en blanca Flor convertido,
 porque no diera la ausencia
 a la tibieza motivo; [...]
 Cándido disfraz, es velo
 de Sus amantes designios,
 incógnito a la grosera
 cognición de los sentidos.⁷⁰

⁶³ CRUZ, *The Divine Narcissus/ El divino Narciso*, 162.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch POPPENBERG, „Pro fano“, 416f.

⁶⁵ CRUZ, *The Divine Narcissus/ El divino Narciso*, 168, 170.

⁶⁶ Ebd., 172.

⁶⁷ Ebd., 174.

⁶⁸ Ebd., 176.

⁶⁹ Ebd., 182-184.

⁷⁰ Ebd., 182.

Nicht nur in den Worten der GRACIA verschränkt sich hier die Bilderfrage mit dem zweiten Metanarrativ der Opferordnungen. Auch in der berühmten *loa*, der Vorrede des *Narciso*, in der sich die Allegorien des Westens, Amerikas, des Glaubenseifers und der Religion transkulturell darüber streiten, wie sich Idolatrie und Getreideopfer im prä-kolumbianischen Polytheismus zum Blutopfer im Monotheismus und schließlich zur neuen christlichen Weltordnung mit Menschenopfer bzw. inkarniertem Gottesopfer verhalten, wird danach gefragt, wie und mit welchen Bildbezügen geopfert wird.⁷¹ Bis auf die Ebenen der Körpergestik und der Kinetik ließe sich Sor Juanas performative Ikonologie weiterverfolgen, denn das Stück endet mit der Umarmung der Allegorien der Gnade und der menschlichen Seele.

Abschließend sei noch einmal hervorgehoben, dass die Affirmation des katholischen Bilderkults in Theater und bildender Kunst des *Siglo de Oro* poetische Formen hinterlassen hat, die sich besonders am Motiv des Bildes und seiner Präsenzproblematik im *auto sacramental* nachvollziehen lassen. Eine Poetik der Transsubstantiation auf allen Darstellungsebenen des Geistlichen Spiels Spaniens bezeugt eine Heterogenität der Moderne. Parallel zur frühneuzeitlichen Semiotisierung belegt sie eine Kontinuität von Sehmustern, die über synästhetische Fülle eine dualistische Weltsicht aufbrechen. Gerade dadurch konnten sie später als Faszinosum alternativer Modernentwürfe in der deutschen Romantik wieder aufgegriffen werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CALDERÓN, PEDRO DE LA BARCA: *El verdadero Dios Pan*, hg. v. JOSÉ M. DE OSMA, Lawrence: Kansas UP 1949.
- CRUZ, JUANA INÉS DE LA: „Hablando a un retrato“, *Poesía lírica/ El divino Narciso*, Barcelona: Edicomunicaciones 1994, 64-66.
- *The Divine Narcissus/ El divino Narciso*, hg. v. PATRICIA A. PETERS/ RENÉE DOMEIER, Albuquerque: New México UP 1998.

⁷¹ Vgl. hierzu a. DUQUE, „La hibridación de culturas en El divino Narciso“.

Sekundärliteratur

- AUERBACH, ERICH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen: Francke 2015.
- BASS, LAURA R.: *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, PA: Pennsylvania UP 2008.
- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.
- *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: UP 1994.
- BRÄUNLEIN, PETER J.: „Ikonische Repräsentation von Religion“, HANS KIPPENBERG u.a. (Hgg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, 771-810.
- CORTÉS KOLOFFON, ADRIANA: *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert 2013.
- CUETO, RONALD: „Preface“, MICHAEL J. MCGRATH: *Religious celebrations in Segovia, 1577-1697*, Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press 2002, xi-xii.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: „Calderón und die Malerei“, *Romanische Forschungen* 50.2 (1936), 89-136.
- DUQUE, FELIX: „La hibridación de culturas en *El divino Narciso*“, WOLFRAM NITSCH/ BERNHARD TEUBER (Hgg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, 311-328.
- ENGELKE, MATTHEW: *A Problem of Presence. Beyond Scripture in an African Church*, Berkeley: California UP 2007.
- ERTZ, STEFANIE/ HEIKE SCHLIE/ DANIEL WEIDNER (Hgg.): *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2012.
- ESCUADERO, LARA/ RAFAEL ZAFRA: *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona/ Kassel: Universidad de Navarra, Edition Reichenberger 2003.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: „Präsenz und/ oder Verklärung? Erscheinung und Wahrnehmung des Schauspielers als embodied mind“, NICOLA SUTHOR/ ERIKA FISCHER-LICHTE (Hgg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguratio*, München: Fink 2006, 163-182.
- „Zuschauen als Ansteckung“, MIRIAM SCHAUB/ NICOLA SUTHOR/ ERIKA FISCHER-LICHTE (Hgg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Fink 2005, 35-50.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- HELAS, PHILINE: *Lebendige Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie-Verlag 1999.
- HERTRAMPF, MARINA ORTRUD M.: *Der ‚(un)heilige‘ Raum. Die Dimensionen des Raumes im auto sacramental. Eine (raumtheoretische) Gattungsgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne*, Frankfurt am Main: Lang 2018.
- KRAUSS, WERNER: „Calderón als religiöser Dichter“, DERS./ PETER JEHL (Hgg.): *Werner Krauss: Spanische, italienische und französische Literatur im Zeitalter des Absolutismus*, Berlin/ New York: De Gruyter 1997, 237-249.

- KÜPPER, JOACHIM: *The Cultural Net. Early Modern Drama as a Paradigm*, Berlin/ New York: De Gruyter 2018.
- LIDOV, ALEXEI: „The Temple-Veil as Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy“, *IKON* 7 (2014), 97-108.
- MINNES, MARK: *Ein atlantisches Siglo de Oro*, Berlin: De Gruyter 2017.
- PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, Madrid: Galiano 1866.
- PEIRANO FALCONI, LUIS/ LUCILA CASTRO DE TRELLES: *Teatro y Fe: Los auto sacramentales en el Perú*, Lima: Pontífica Universidad Católica del Perú 2008.
- POPPENBERG, GERHARD: „*Pro fano*. Zu *El pintor de su deshonra* von Calderón (*comedia* und *auto*) sowie zu *Las meninas* und *Las hilanderas* von Velázquez“, WOLFRAM NITSCH/ BERNHARD TEUBER (Hgg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*, München: Fink 2008, 413-453.
- *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen ‚auto sacramental‘ von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003.
- RICHTER, VIRGINIA: „Strandurlauberin“, NETZWERK KÖRPER (Hgg.): *What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main/ New York: Campus 2012, 211-216.
- SPRENGER, ULRIKE: *Stehen und Gehen. Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des Siglo de Oro*, Konstanz: Konstanz UP 2013.
- STOICHITA, VICTOR I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999.
- *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München: Fink 1997.
- TAUSSIG, MICHAEL: „The Beach (A Fantasy)“, W.T.J. MITCHELL (Hg.): *Landscape and Power*, Chicago/ London: Chicago UP 2002, 317-346.
- TURNER, VICTOR: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications 1982.
- VERDI WEBSTER, SUSAN: *Art and Ritual in Golden-Age Spain*, Princeton: Princeton UP 1998.
- WEIGEL, SIGRID: *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.