



1 Silberstatue des
hl. Franz Xaver, 1670.
Velha Goa, Bom Jesus

“QUALCHE ORNAMENTO STABILE, E PERPETUO”

DIE SILBERSTATUE DES HL. FRANZ XAVER IN GOA UND IHRE PERFORMATIVE VEREINNAHMUNG IM 17. JAHRHUNDERT

Urte Krass

Das Objekt: Franz Xavers Silberstatue in Goa

In der Jesuitenkirche Bom Jesus in der indischen Stadt Goa hat der Leichnam des hl. Franz Xaver (1506–1552) in einer beeindruckenden Grabmalkonstruktion seine letzte Ruhe gefunden. Der eigentliche Sarg ist wohl ein Werk goanischer Silberschmiede und entstand in den Jahren 1624 bis 1637 (Abb. 2).¹ Er ist 1698 nahezu außer Sichtweite geraten, als der monumentale Marmorsockel aus Florenz, gestiftet von Großherzog Cosimo III., daruntergeschoben wurde (Abb. 3).² Ein drittes Kunstwerk steht in engem Zusammenhang mit dem zweiseitigen Grabmal: Zwischen der Herstellung

des indischen Silbersarkophags und dem Anlanden des Florentiner Sockels fertigten in Goa ansässige Goldschmiede im Jahr 1670 eine Silberstatue des Heiligen, die jahrhundertlang in direkter Nähe zum Grabmal aufgestellt war (Abb. 1).³ Zunächst, vor der Ankunft des Marmorsockels, stand diese Statue wahrscheinlich noch auf Augenhöhe des Betrachters vor dem Sarkophag. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war sie auf einem Altar vor dem Grabmal platziert und blickte den sich nähernden Besuchern der Kapelle entgegen.⁴ Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde sie auf eine Platt-

¹ Georg Schurhammer, “Der Silberschrein des hl. Franz Xaver in Goa: Ein Meisterwerk christlich-indischer Kunst” (1954), in: *idem, Gesammelte Studien*, hg. von László Szilas, Rom/Lissabon 1962–1965, IV.1, S. 561–567; Nuno Vassallo e Silva, *A ourivesaria entre Portugal e a Índia: do século XVI ao século XVIII*, Lissabon 2010, S. 221–231.

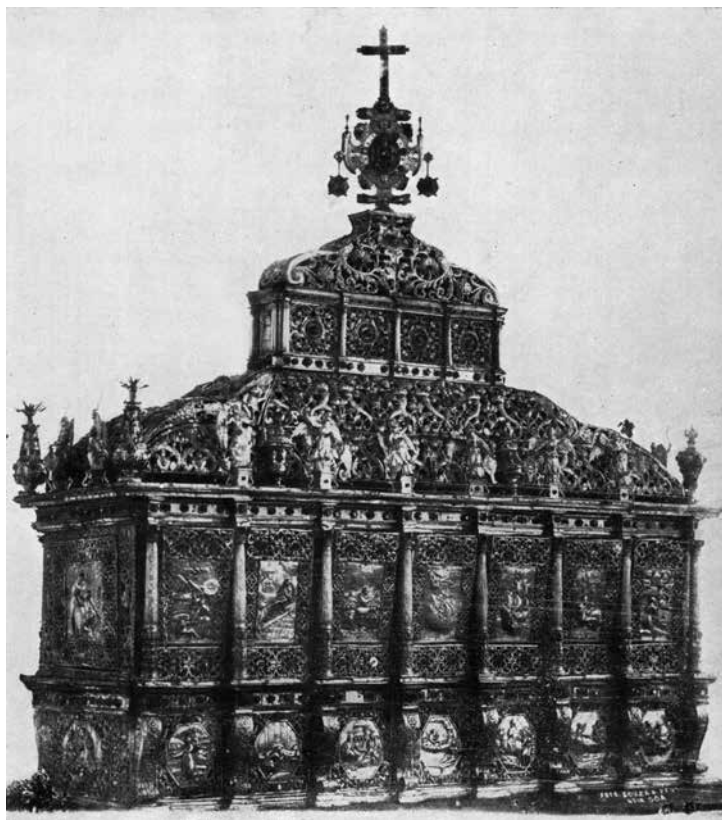
² Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik: Die Kunst am Hofe der letzten Medici*, München 1962, S. 102–109; zur Gesamtstruktur auch Urte Krass, “Saint Francis Xavier’s Tomb in Goa. Transmission, Transplantation, and Accidental

Convergence”, in: *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts: Congress Proceedings of the CIHA 2012*, hg. von Georg Ulrich Großmann/Petra Krutisch, Nürnberg 2013 (in Vorbereitung).

³ Panduronga Pissurlencar, “O túmulo, o caixão e o bastão de S. Francisco Xavier”, in: *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, XXV (1935), S. 68–81; Vassallo e Silva (Anm. 1), S. 213.

⁴ José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa*, New Delhi 1986 (Nachdruck der Ausg. Bombay 1878), S. 286.

2 Silberschrein des
hl. Franz Xaver, um
1624-1637. Velha
Goa, Bom Jesus



form zwischen die beiden Teile des Ensembles gesetzt (Abb. 4). Heute ist sie nur schwer sichtbar, seit sie im Inneren der Kapelle des Heiligen hoch oben in einer Nische untergebracht ist.⁵

Die Statue misst 1,43 Meter und wiegt 31,2 Kilogramm.⁶ Sie besteht aus Silber, das stellenweise vergoldet wurde. Der Heilige steht auf einem Sockel, hält die erhobenen Arme geöffnet und etwas unnatürlich vom Körper abgewinkelt. Er trägt über seiner Soutane ein Chorhemd mit langen, weiten Ärmeln und eine Stola aus vergoldetem Silber. Soutane, Chorhemd und Stola sind

zur Gänze mit einer ziselierten Dekoration überzogen. Die paisleyartig-vegetabil geschwungenen Halbkreisornamente, die zu lilienartigen Formen zusammengefügt sind, lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters derart stark auf die Oberflächenbeschaffenheit des Stoffes, dass zu vermuten ist, dass diese besondere Akribie in der Gestaltung des Zierrats in Zusammenhang mit der Reliquie des Chorhemdes des Heiligen steht, die sich ebenfalls in der Kirche Bom Jesus befand. Die Ornamentik des zugehörigen Reliquienkästchens, das heute im Museum of Christian Art in Goa aufbewahrt wird (Abb. 5),⁷ ist

⁵ Puthota Rayanna, *St. Francis Xavier and His Shrine*, Alt-Goa 2007, S. 198, schreibt, dass die Statue bis zur Novene vor dem Fest des Heiligen im Jahr 1977 beim "mausoleum" gestanden habe.

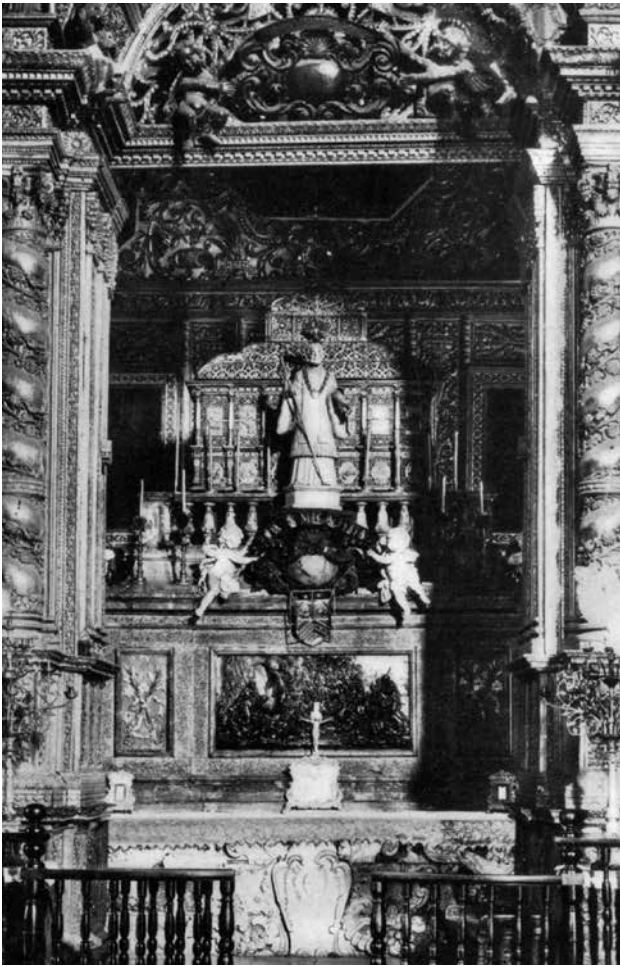
⁶ Vassallo e Silva (Anm. 1), S. 213.

⁷ Das Silberkästchen misst 15,5 × 22,5 × 12,5 cm. Siehe dazu *Museum of Christian Art: Convent of Santa Monica, Goa – India*, hg. von Maria Fernanda

Matias, Lissabon 2011, S. 70f.; Vassallo e Silva (Anm. 1), S. 52f.; *idem*, "O cofre-relicário de São Francisco Xavier. Uma obra-prima da ourivesaria goesa seiscentista", in: *Arte oriental nas Coleções do Museu de São Roque*, Lissabon 2010, S. 30–50: 35; Ines G. Zupanov, "Passage to India: Jesuit Spiritual Economy between Martyrdom and Profit in the Seventeenth Century", in: *Journal of Early Modern History*, XVI (2012), S. 1–39: 30.



3 Der Silberschrein des
hl. Franz Xaver auf dem 1697/98
errichteten Marmorsockel.
Velha Goa, Bom Jesus



derjenigen auf dem Gewand der Statue so eng verwandt, dass eine Zusammengehörigkeit beider Objekte denkbar ist.⁸ Vielleicht sollte die Statue durch ihre auffällige Ornamentierung auf die Präsenz der Gewandreliquie aufmerksam machen.

Die seltsam abgewinkelten Arme der Statue evokieren zunächst einmal das Bild eines unermüdlich taufenden und predigenden Heiligen. Wiederum könnte hier die Aufmerksamkeit des Betrachters deswegen auf die Arme der Statue gelenkt worden sein, weil der rechte Arm des Heiligen eine besondere Geschichte hatte: Nicht nur hatte Franz Xaver damit Hunderttausende Konvertiten getauft und gesegnet; auch posthum soll dieser Arm noch Wunder gewirkt haben. Am 3. November 1614 war er vom Leichnam abgetrennt und der größte Teil nach Rom in die Mutterkirche des Jesuitenordens, Il Gesù, verbracht worden, wo er bis heute in einem Armreliquiar aufbewahrt wird. Auf der Überfahrt der Körperreliquie nach Europa sollen sich diverse Wunder ereignet haben: Unter anderem soll der Arm des Heiligen das Schiff, auf dem er transportiert wurde, vor dem Untergang in einem Sturm bewahrt haben, was in mehreren Stichen dargestellt worden ist (Abb. 6). Man kann die expressive Armhaltung der Franz-Xaver-Statue aber auch als Antwort auf die



4 Die Silberstatue Franz Xavers auf der Plattform zwischen Sockel und Silberschrein (Aufnahme vor 1977)

5 Reliquienkästchen für das Chorhemd des hl. Franz Xaver, spätes 17. Jahrhundert. Velha Goa, Museum of Christian Art

⁸ Der Missionar und Historiker Francisco de Sousa nennt in seinem vor 1697 abgeschlossenen Bericht die Gestaltung des Chorhemdes der Statue "à Italiana" und meint, sie verweise "auf die Herkunft", womit er jedoch nicht diejenige des Heiligen meinen kann, der aus dem Baskenland stammte, sondern wohl eher diejenige der Stifterin der Statue, auf die im Folgenden noch eingegangen wird. Francisco de Sousa, *Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos padres da Companhia de Jesus da Provincia de Goa*, eingel. von Manuel Lopes de Almeida, Porto 1978 (Nachdruck der Ausg. Lissabon 1710), S. 587: "com a sobrepeliz à Italiana por memoria da nacçaõ [sic]".

ebenfalls außergewöhnliche Gestik der Statue des Ordensgründers Ignatius von Loyola lesen (Abb. 7), die sich auf dem Hochaltar der Kirche Bom Jesus befindet und die Aufmerksamkeit der in die Kirche Eintretenden auf sich zieht.⁹

Bei der Silberstatue Franz Xavers handelt es sich um das einzige freiplastische figürliche Werk aus Metall, das aus Goa bekannt ist.¹⁰ Nuno Vassallo e Silva verweist auf die Ähnlichkeit mit den wesentlich kleineren elfenbeinernen Statuetten, die in Goa zur gleichen Zeit in großer Stückzahl hergestellt wurden.¹¹ Diese Verwandtschaft rührt vor allem von dem Eindruck, dass die Silberstatue trotz ihrer Größe die Proportionen sowie die glatten Oberflächen und die volumetrische Klarheit einer solchen Elfenbeinskulptur besitzt. Es ist durchaus naheliegend, dass ein stilistischer Austausch zwischen den beiden Medien stattfand. Der Goldschmied, der mit dieser in Goa neuen Aufgabe betraut war, könnte sich auf der Suche nach geeigneten Vorlagen an Elfenbeinstatuetten gehalten haben, zumal ihm, wie auch den Holzschnitzern vor Ort, kaum vollplastische Skulpturen aus Portugal oder dem übrigen Europa zugänglich waren. In anderen Fällen lassen sich aus Europa importierte Kupferstiche als Vorlagen für in Goa gefertigte dreidimensionale Bildwerke ausmachen.¹²



⁹ Da Fonseca (Anm. 4), S. 285f.: “[...] his right hand being uplifted like that of a general charging his soldiers to advance, but at the same time pointing towards heaven. It is said that this was exactly the attitude of the saint when in an ecstasy he exclaimed ‘Quam sordet mihi tellus quum coelum aspicio!’ i.e. ‘How doth the earth disgust me when I lift my eyes to heaven!’”

¹⁰ Einzig eine Rosenkranz-Madonna, die heute im Schatz der Kathedrale von Evora aufbewahrt wird und vermutlich ebenfalls in Goa hergestellt wurde, könnte man als vergleichbar anspruchsvolles Werk heranziehen. Diese Madonna misst allerdings nur 70 cm und ist somit nur etwa halb so groß wie die Statue des hl. Franz Xaver. Vgl. *A arte e o mar*, Kat. der Ausst., hg. von Fernando António Baptista Pereira et al., Lissabon 1998, Nr. 73, S. 110; João Couto/Antonio M. Gonçalves, *A ourivesaria em Portugal*, Lissabon 1960, S. 146; *Encontro de culturas: oito séculos de missão portuguesa*, Kat. der Ausst., hg. von Maria Natália Correia Guedes, Lissabon 1994, Nr. 219, S. 227.

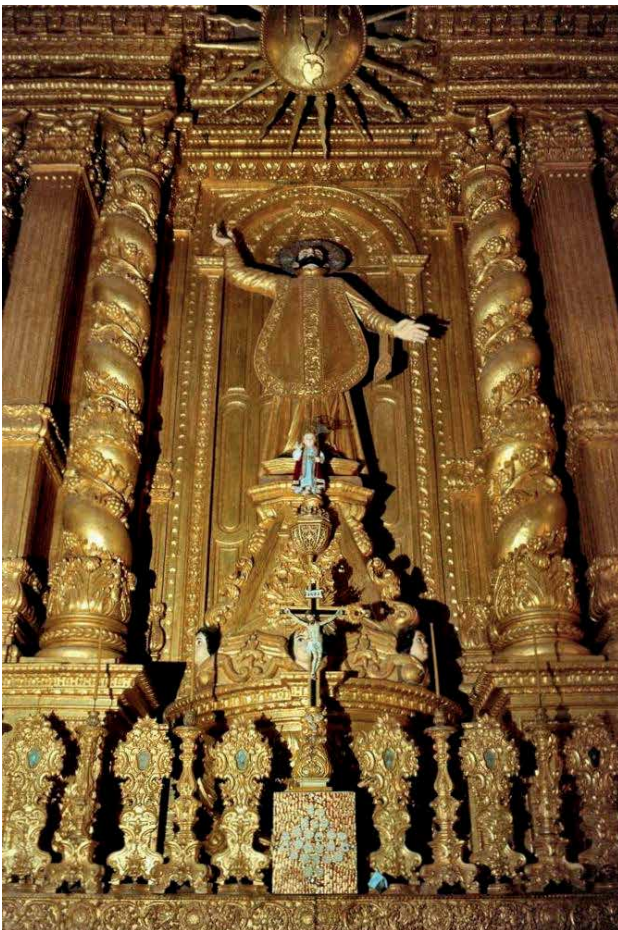
¹¹ Vassallo e Silva (Anm. 1), S. 213.

¹² *Ibidem*, S. 51–54, 228.

6 Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber, Vier Wunder, durch die Armreliquie des hl. Franz Xaver bewirkt, Mitte 18. Jahrhundert

Die Statue stellt eines der bedeutendsten und anspruchsvollsten Kunstwerke überhaupt dar, die in Goa hergestellt worden sind. Sie hat daher auch in einigen zeitgenössischen Schriftquellen Spuren hinterlassen, die Licht auf ihren Entstehungskontext und ihre spezifische Rezeption vor Ort werfen, wie ich im Folgenden ausführen möchte.

7 Statue des hl. Ignatius, 1594-1605. Velha Goa, Bom Jesus, Hochaltar



Das Geld: Die Stiftung der Francesca Sopranis

Im Inventar der Sakristei von Bom Jesus, das zwischen 1675 und 1698 verfasst wurde, heißt es, eine Genueser Dame habe nach Goa eine Summe von mehr als 3000 *xerafins* (rund 3000 Scudi) gesandt, wovon ein silbernes Bild des hl. Franz Xaver angefertigt werden sollte: “com que se fez a Imagem da prata de São Francisco Xavier”. Dieses Bild habe dann, so heißt es weiter, noch sehr viel mehr gekostet als aus der großzügigen Stiftung habe bezahlt werden können; Padre Antonio Botelho, der Ordensprovinzial in Goa, habe noch einmal etwa 1800 Scudi dazugegeben. Wer die Statue gestiftet hat, ist offenbar von geringer Wichtigkeit für den Schreiber. Nur en passant verweist er auf den Sockel der Statue, wo man den Namen der Dame lesen könne: “O nome desta senhora esta no pé de Imagem do Santo.”¹³ Und tatsächlich besagt die dort angebrachte Inschrifttafel:

SANCTISSIMO INDIARVM APOSTOLO / FRANCISCA DE SOPRANIS PATRITIA GENVENSIS / VRBANI DVRATII OLIM VXOR / NVNC MARIA FRANCISCA XAVERIA / IN CELEBERRIMO INCARNATIONIS MONASTERIO / CHRISTI SPONSA / PEREGRINO CÆLESTI / PEREGRINI AMORIS VOTVM, ET MONVMENTVM / P. P. ANNO DOMINI 1670¹⁴

Obwohl also gut lesbar auf dem Sockel steht, dass die Statue mit dem Geld einer Genueserin namens Francesca Sopranis im Jahre 1670 angefertigt wurde, hat sich bisher noch niemand bemüht herauszufinden, wer diese Francesca war. Ihr in der Inschrift ebenfalls genannter Gatte Urbano Durazzo war offenbar der am 28. September 1628 getaufte Sohn von Giovanni Battista Durazzo, der von 1639 bis 1641 das Amt des

¹³ Pissurlencar (Anm. 3), S. 74, Anm. 2.

¹⁴ “P. P.” steht für “ponere procuravit”. Vgl. zu dieser Stiftung den etwas späteren Eintrag Francisco de Sousas: “Húa senhora Geneveza entregou ao P. Sebastião de Almeyda tres mil cruzados, com os quaes se fundio húa Imagem do Santo de Prata de rupiã, (assim chamamos na India à prata fina, & sem liga) a qual está no seu Altar [...]” De Sousa (Anm. 8), S. 587.

Dogen der Genueser Republik innehatte.¹⁵ Im Archivio Durazzo-Giustiniani, das im Palazzo Ducale in Genua von der Società Ligure di Storia Patria verwahrt wird, befindet sich bis heute das am 5. Oktober 1657 verfasste Testament der großzügigen Stifterin, deren vollständiger Name Geronima Maria Francesca Sopranis lautet.¹⁶ Ihr Ehemann Urbano Durazzo war 1656 gestorben, wahrscheinlich an der Pestepidemie, die im September dieses Jahres Genua heimgesucht hatte.¹⁷ Ein Jahr später trat die Witwe ins Kloster ein.

Bei dem "hochberühmten Kloster der Inkarnation" handelt es sich um das 1604 gegründete Genueser Kloster der Santissima Annunziata e Santissima Incarnazione, dessen Bewohnerinnen wegen ihres himmelblauen Gewandes auch "monache turchine" oder "monache celestine" genannt wurden. Der Orden war 1602 von der Genueser Patrizierin Vittoria Fornari (1562–1617) gegründet worden, und er blieb ein Refugium für die zahlreichen weiblichen Sprösslinge der städtischen Oberschicht. Die auf der Augustinerregel basierenden Statuten, die 1604 von Papst Clemens VIII. bestätigt wurden, ließ die Gründerin vom Jesuiten Bernardino Zenone verfassen; sie und ihre ersten Gefährtinnen erhielten die Kommunion in der Jesuitenkirche, bevor sie sich in das neue Kloster zurückzogen. Bei der neuen Gemeinschaft handelte es sich um einen Orden "di non troppa austerità ma di molta regolarità".¹⁸ Als ein Spezifikum wurde in den Statuten festgelegt, dass die Nonnen, wann immer

es ihnen neben den zur Finanzierung ihres eigenen Klosters notwendigen Aufgaben möglich war, Stoffe und liturgische Textilien für arme Kirchen herstellen sollten. Streng verboten aus den eigenen Niederlassungen wurden kostbare Seiden- und Goldstoffe, Spitzenbordüren sowie Lampen, Leuchter und Weihrauchfässer aus Silber.¹⁹ Diese Vorgabe des Klosters, in welches Francesca eingetreten war, will nicht recht zu der Statue aus purem Silber passen, die schließlich von ihrem Geld in Goa angefertigt wurde und den Heiligen auch noch in einem kostbaren Spitzenchorhemd zeigt. Und doch ist es naheliegend, dass sich Francesca Sopranis für den Eintritt in dieses neue, der Gesellschaft Jesu nahestehende Genueser Kloster entschied, war sie doch eine glühende Verehrerin des Jesuitenheiligen Franz Xaver. In ihrem Testament nennt sie ihn den "amabilissimo Pellegrino del Oriente" und ihren "Principale Protettore e Padre". Mit Nachdruck verfügt sie, wofür ihr Geld in Goa eingesetzt werden solle, nämlich für einen "beständigen und ewigen Schmuck" am Grab des Indien-Apostels ("per qualche ornamento stabile, e perpetuo al Sepolcro del [...] Apostolo gloriosissimo delle Indie").²⁰ Die Stifterin wiederholt ausdrücklich, dass sie ihr Geld für nichts anderes verwendet wissen möchte als für ein solches "Ornament", über dessen Form und Ausgestaltung ein gewisser Padre Francisco de Távora frei entscheiden dürfe, der, wie Francesca schreibt, zum Zeitpunkt der Abfassung des Testaments gerade "Padre Assistente

¹⁵ Natale Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Bologna 1971 (Nachdruck der Ausg. Genua 1825–1833), II, Famiglia Durazzo, Stammbaum Nr. 2. Zu Herkunft und Aufstieg der Familie Durazzo siehe Matteo Sanfilippo, "Durazzo", in: *Die großen Familien Italiens*, hg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 239–242; Angela Valenti Durazzo, *I Durazzo: da schiavi a dogi della Repubblica di Genova*, Roccafranca 2004.

¹⁶ Genua, Società Ligure di Storia Patria, Archivio Durazzo-Giustiniani, Instrumentum 47, Atti del notaio Niccolò Bargone, 1657, settembre [sic] 5, "Costituzione di dote di Maria Geronima Sopranis, figlia di Bernardo, moglie di Urbano Durazzo, figlio di Giovanni Battista". Im Findbuch des Archivs ist das Dokument auch als Testament Nr. 15 gelistet; vgl. *L'Archivio dei Durazzo Marchesi di Gabiano*, hg. von Dino Puncuh/Antonella Rovere/Giuseppe Felloni

(= *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, n.s., XXI), Genua 1981, S. 41, 156, 619f. und Appendice, Nr. 152.

¹⁷ Zur Pest in Genua 1656/57 siehe Danilo Presotto, "Genova 1656–1657: cronache di una pestilenza", in: *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, V (1965), S. 361–370.

¹⁸ Luigi Cibrario, *Descrizione storica degli ordini religiosi, compilata sulle opere di Bonanni, d'Helyot, dell'ab. Tirois ed altre sì edite che inedite*, Turin 1845, II, S. 11–15. Nach dem Tod der Ordensgründerin 1617 wurden im Genueser Stadtgebiet noch zwei weitere Niederlassungen eröffnet. Vgl. *ibidem*, S. 13. Es lässt sich nicht sagen, in welches dieser Häuser Francesca übersiedelte.

¹⁹ *Ibidem*, S. 11–13.

²⁰ "Costituzione di dote di Maria Geronima Sopranis" (Anm. 16), S. 9.

della Compagnia di Gesù in Roma per le Provincie di Portogallo ed Indie” war.²¹

Zwischen der Abfassung des Testaments und der Fertigstellung der Statue im Jahr 1670 liegt eine Zeitspanne von dreizehn Jahren. Diese lässt sich wiederum aus den testamentarischen Bestimmungen Francescas erklären. Es waren nämlich ursprünglich nur 1000 Scudi, die sie für die Goaner Stiftung vorgesehen hatte. Diese ließ sie jedoch durch den bereits erwähnten Francisco de Távora so lange bei den “Monti di Roma” anlegen, bis ihrem Gewährsmann die Summe groß genug schien, um sie nach Goa zu transferieren.²² Der Eintrag im Inventar von Bom Jesus, in welchem von 3000 Scudi die Rede ist, beweist, dass es offenbar gelang, den ursprünglichen Betrag zu verdreifachen.

Die reiche Witwe Francesca Sopranis stiftet eine große Summe für die überseeische Anfertigung eines Grabschmucks, den weder sie noch wahrscheinlich irgendjemand aus ihrer Familie oder Bekanntschaft jemals zu sehen bekommen wird. So muss ihr allein das Wissen um die Präsenz einer eigenen Stiftung in der Grabeskirche ihres Schutzpatrons Genugtuung verschafft haben. Die goldene Zeit Goas ist 1670 allerdings bereits vorbei. Nur noch fünfzehn Jahre sollten vergehen, bis die Portugiesen im Jahre 1685 den Regierungssitz nach Mormugão verlegen und dadurch das alte Goa dem raschen Niedergang anheimgeben. Francesca Sopranis stiftet also in ein städtisches und soziales Gefüge hinein, dessen Verfallserscheinungen

nicht mehr zu übersehen und mit Sicherheit auch bereits in Genua ein Gesprächsthema sind.²³

Die Vereinnahmung: Interaktion der portugiesischen Vizekönige mit der Silberstatue

Wohl nie erfahren hat Francesca Sopranis, dass die von ihr gestiftete Statue bereits wenige Jahre nach ihrer Vollendung vom portugiesischen Vizekönig zu politischen Zwecken instrumentalisiert wurde.²⁴ Gegen Ende des Jahres 1683 wurde Goa von der zentralindischen Großmacht unter Maratha Sambhaji angegriffen.²⁵ Am 24. November stürmten die Marathen das Fort der südlich von Goa gelegenen Insel Santo Estêvão und töteten den Kapitän und einige seiner Männer. Am Morgen darauf landete der portugiesische Vizekönig Francisco de Távora, Conde de Alvor, mit einem Gefolge von vierhundert Mann auf der Insel, und es begann eine furchterliche Schlacht gegen die übermächtigen Marathen, die nur wenige Portugiesen verwundet überlebten. Auch der Conde de Alvor selbst trug eine Schussverletzung davon, es gelang ihm aber, nach Goa zu entkommen. In dieser prekären Situation, während die Marathen, so liest man zumindest, in der Kirche von Santo Estêvão die Bilder des hl. Stefan verbrannten, eine Madonnenstatue mit dem Degen durchbohrten, den Kopf des Jesuskindes absäbelten und einem gekreuzigten Christus die Beine brachen, entschied sich der Vizekönig, die Verantwortung für das Geschick des *Estado da Índia* in höhere Hände zu

²¹ *Ibidem*. Zu de Távora siehe die *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Lissabon/Rio de Janeiro 1953, XXX, S. 855f.: Geboren in Lamego, trat er 1605 in den Jesuitenorden ein und starb 1664 in Lissabon. 1645, 1653 und 1663 hatte de Távora das Amt des Vizeprovinzials in Portugal inne. Von 1654 bis 1661 war er als Vertreter der portugiesischen Ordensprovinz an der Generalkurie in Rom tätig. In einem zeitgenössischen Bericht wird er als “caritativo e amigo de fazer bem a todos, cortês de bons termos e palavras, virtudes que em seus governos lhe mereciam todas as estimações” beschrieben.

²² “Costituzione di dote di Maria Geronima Sopranis” (Anm. 16), S. 8.

²³ Jan Werquet, “Zwischen Aufbruch und Erinnerung. Architektonische Herrschaftspräsentation und politische Ikonographie im Goa des 16. und frühen 17. Jahrhunderts”, in: *Novos Mundos – Neue Welten: Portugal und das Zeitalter der Ent-*

deckungen, Kat. der Ausst. Berlin 2007, hg. von Michael Kraus/Hans Ottomeyer, Dresden 2007, S. 143–149: 148; António Nunes Pereira, “Aufklärung in Goa: Der geplante Wiederaufbau der Stadt unter Pombal; Goa zwischen 1510 und 1774”, in: *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, hg. von Christoph Frank/Sylvaine Hänsel, Frankfurt a. M. 2002, S. 563–580: 564.

²⁴ Pissurlencar (Anm. 3), S. 73–75; de Sousa (Anm. 8), S. 583f.; Felipe Neri Xavier, *Resumo historico da maravilhosa vida, conversões, e milagres de S. Francisco Xavier, apostolo, defensor, e patrono das Indias*, Neu-Goa 1861, S. 264.

²⁵ Panduronga Pissurlencar, *The Portuguese and the Marathas*, Bombay 1975, S. 112–119; Alexandre Lobato, *Relações luso-marathes, 1658–1737*, Lissabon 1965, S. 28–34; Stewart Gordon, *The Marathas 1600–1818*, Cambridge 1993, S. 93.

legen: Er deponierte seinen Herrscherstab im Sarkophag Franz Xavers, „zu Seiten des Heiligen“, wie es im Inventar von Bom Jesus heißt.²⁶

Der Missionar und Historiker Francisco de Sousa schildert in seinem 1697 zum Druck abgeschlossenen, aber erst 1710 erschienenen Bericht dieses Ereignis ausführlicher: Mit den Jesuiten des Professhauses habe sich der Vizekönig in die Kapelle des Heiligen begeben und Litaneien und Gebete gesprochen. Nach ausgiebiger Selbstgeißelung ließ er Kerzen anzünden und den Sarg öffnen. Der Vizekönig legte seinen Stab hinein und dazu sein königliches Patent sowie ein weiteres von ihm verfasstes Papier, in welchem er im Namen des Königs dem Heiligen die Herrschaft des *Estado* übertrug, mit der Bitte, das Gebiet zu verteidigen und zu bewahren. Danach zog sich der Conde zum Gebet an das Kopfende des Sarkophags zurück und bewies mit vielen Tränen und Seufzern, dass seine tiefempfundene Devotion seinem Kampfesmut in nichts nachstand.²⁷ Und tatsächlich, so de Sousa, geschah das Wunder: Die Marathen ließen, von den plötzlich von Norden her anrückenden Mogul-Truppen erschreckt, von Goa ab und erklärten sich bereit zu Friedensverhandlungen.²⁸

Der Konnex zwischen den Vizekönigen und dem hl. Franz Xaver wurde in der Folgezeit noch verstärkt und nun auch dauerhaft sichtbar gemacht. Francisco de Távoras Nachfolger im Amt des Vizekönigs, Dom Pedro António de Noronha, Conde de Vila Verde, entschied sich aber zunächst für eine andere Praxis, um die Machtübertragung auf den Heiligen zu visualisieren: Er gab 1693 im Rahmen des pompösen und tumultuösen Festes zu seinem Amtsantritt der Statue

des Franz Xaver seinen Herrscherstab in die Hand und demonstrierte damit seine Verehrung des Heiligen und seine Abhängigkeit von ihm.²⁹

Danach wird es etwas komplizierter: Nachdem sich also seit zwei Jahren ein Vizekönigsstab in Franz Xavers Sarkophag und ein weiterer in der Hand seiner Statue befand, kam es im Januar 1695 zu einem Stabtausch. Als er zu einer Reise in den Norden aufbrach, nahm de Noronha den Stab seines Vorgängers, des Conde de Alvor, aus dem Sarkophag heraus und legte stattdessen seine eigene Herrschaftsinsignie, die sich eben bis dahin in der Hand der Statue befunden hatte, in den Sarkophag. Bei seiner Rückkehr im März desselben Jahres gab de Noronha den Stab seines Vorgängers in die Hand der Statue – vielleicht, weil es gerade nicht möglich war, den Sarkophag erneut zu öffnen; vielleicht aber auch, weil er wollte, dass sein eigener Stab zu Seiten des Leichnams liegen blieb.³⁰ Der Stab des Conde de Vila Verde blieb wahrscheinlich im Sarkophag, bis er 1699 durch das nächste Exemplar abgelöst wurde: Diesmal war es allerdings nicht der Stab eines Vizekönigs, sondern derjenige des portugiesischen Königs Dom Pedro II. selbst. Das geschah im Rahmen der Zeremonien, in denen Franz Xaver feierlich zum *Defensor deste Estado da Índia*, zum Verteidiger aller portugiesischen Besitzungen von Mozambique bis Japan, ernannt wurde: Am 23. Oktober 1699 wurde der Schrein geöffnet, dem Leichnam des Heiligen das königliche Zepter in die Hand gegeben und eine goldene Medaille mit dem Konterfei des Königs auf seiner Brust niedergelegt. Nicht nur der Vizekönig selbst und die religiöse Elite der Stadt Goa waren Zeugen dieses Aktes, sondern auch

²⁶ Zit. nach Pissurlenar (Anm. 3), S. 74: “O Sn.or Conde de Alvor dedicou o seu Bastão a São Fran[cis]co Xavier, qu.do lhe fes entrega do estado da Índia as guerras de Sambagy e está dentro da caixa a Ilharga do Santo.”

²⁷ De Sousa (Anm. 8), S. 585; da Fonseca (Anm. 4), S. 288.

²⁸ *Ibidem*, S. 173; de Sousa (Anm. 8); *Bombay Quarterly Magazine and Review*, I (1851), 4.

²⁹ “O Sn.or Conde de Vila Verde q.do chegou a india dedicou o seu Bastão a São Fran[cis]co Xavier com engastes de oyro goarneçido de Esmeraldas q. tera de valor x[erfarin]es poco mais o menos, e esta posto na Image[m], que

está no Altar na mão do Santo.” Pissurlenar (Anm. 3), S. 74, zitiert wieder aus dem Inventar von Bom Jesus. Zum genauen Ablauf der Amtsübergabe siehe Xavier de Castro, *Vice-rois et gouverneurs*, in: *Goa 1510–1685: l’Inde portugaise, apostolique et commerciale*, hg. von Michel Chandeigne, Paris 1996, S. 74–89: 76f., 84, sowie Vassallo e Silva (Anm. 1), S. 86.

³⁰ Im Inventar von Bom Jesus heißt es: “este bastão (o que foi oferecido pelo Conde de Vila Verde) está agora dentro na caixa do S. Xavier q. os padres lhe derão o q. tinha dado o Conde de Alvor q.do o d. Sor. foy p.a o Norte” (zit. nach Pissurlenar [Anm. 3], S. 75).



“m[uitas] pessoas illustres deste Estado, e Ecclesiasticos, e Relligiozos [...] [e] todos os Tribunaes, e Religioens [...] e se armou p[ara] esta solemnid[ad]e com o melhor q[ue] tinha a India”.³¹ Der königliche Stab und die Medaille befanden sich, gemäß dem Zeugnis von Panduronga Pissurlencar, zumindest bis in die 1930er Jahre hinein noch in dem hölzernen Kasten im Inneren des silbernen Sarkophags.³²

Der erste Vizekönig legte seinen Stab in den Sarg, der nächste den seinigen zunächst in die Hand der Statue, nur um die beiden aber wenig später auszutauschen, so dass nun sein eigener Stab im Sarg und jener des Vorgängers in der Hand der Statue zu liegen kamen. Auch Pedro II. entschied sich dafür, sein kostbares Zepter nicht der Statue, sondern dem Leichnam des Heiligen selbst in die Hand zu geben. Offenbar wurde also die

Nähe des Herrscherstabs zum Körper des Heiligen für wirksamer erachtet als dessen Sichtbarkeit in der Hand der Statue.

Die Herrschaftsinsignien der Vizekönige waren ursprünglich wohl ungeschmückte hölzerne Rundstäbe ohne jeglichen Schmuck oder Zierde.³³ Aus dem Inventar von Bom Jesus geht allerdings hervor, dass die dort 1683, 1693 und 1699 zum Einsatz gekommenen Stäbe etwas aufwendiger gestaltet waren: Derjenige des Conde de Alvor war goldgefasst (“o seu Bastão engaste de oyro”), jener des Conde de Vila Verde sogar zusätzlich mit Smaragden im Wert von 400 Scudi besetzt (“com engastes de oyro goarneçido de Esmeraldas q. tera de valor quatrocentos x.es poco mais o menos”); der Stab des Königs wird ähnlich beschrieben (“encastado de oiro e esmeraldas”).³⁴ Ein heute in Bom Jesus bei Franz

8 Der Leichnam des hl. Franz Xaver bei einer öffentlichen Schau­stellung, 20. Jahrhundert. Velha Goa, Bom Jesus

³¹ *Ibidem*, S. 74, das Inventar von Bom Jesus zitierend.

³² *Ibidem*, S. 73f.; Neri Xavier (Anm. 24), S. 361.

³³ So sind sie jedenfalls auf zwei Porträts von Vizekönigen des 16. Jahrhunderts im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon dargestellt, nämlich jenen des Dom Francisco de Almeida, ca. 1555–1580 (Inv. 2145 Pint), und des Afonso de Albuquerque, ca. 1540 (Inv. 2144 Pint).

³⁴ Pissurlencar (Anm. 3), S. 73f.; Neri Xavier (Anm. 24), S. 361. Siehe auch die spätere Beschreibung des Herrscherstabes von da Fonseca (Anm. 4),

S. 298: “On his right side lies a staff studded with 194 emeralds, and towards his feet hangs a gold medallion bearing on the obverse the arms of Portugal with the following inscription: ‘D. Francisco Xav. Indiarum Apost. et in Orient. Defensore recens assumpt. duc. An. D. M.M.D.CXCIX. [sic]’, and on the reverse the effigy of Dom Pedro II. with the words ‘Pedrus, Rex Portugalis.’” Allgemein zur Geschichte und Bedeutung von Herrschaftsstäben Paul Töbelmann, *Stäbe der Macht: Stabsymbolik in Ritualen des Mittelalters*, Husum 2011.

Xavers Grabmal aufgestelltes Tafelbild aus dem 20. Jahrhundert zeigt den Leichnam des Heiligen allerdings mit einem schlichten hölzernen Stab zu seiner Rechten, bei dem nur der Griff goldgefasst ist (Abb. 8).

Die Statue blieb offenbar seit ihrer Vereinnahmung durch die portugiesischen Vizekönige nie mit leeren Händen zurück, auch wenn sie nicht immer einen Herrscherstab halten durfte. Im Inventar des Kirchenschatzes von 1717 wird erwähnt, dass sie eine emaillierte Silberlilie und ein ziseliertes Silberkreuz in den Händen hielt.³⁵ Als José Nicolau da Fonseca Ende des 19. Jahrhunderts die Kapelle des Heiligen besuchte, war die Statue wiederum dauerhaft mit nicht nur einem, sondern gleich zwei Stäben ausgestattet, und auch der Brauch der Stabübergabe hatte sich offenbar inzwischen verstetigt: “The image is seen with a staff in each hand, one of which, the pilgrim’s staff, with which the saint is always represented, is made of silver, and the other of Indian cane. The latter is taken by the Governors of Goa previous to assuming charge of their office, as an emblem of authority, in exchange for the one they offer to the saint, to secure his protection over the Portuguese territory.”³⁶ Ein Vergleich der verfügbaren Photographien (Abb. I, 4 und IO) offenbart, dass die Arme der Statue beweglich sind; dies machte die Über- einigung unterschiedlich langer und schwerer Objekte wohl überhaupt erst möglich.

Es ist evident, dass hier das sakrale Potential eines Heiligenbildes für politische Zwecke genutzt wurde.

Schon bevor Franz Xaver 1699 offiziell zum Patron des portugiesischen Territoriums in Asien ausgerufen wurde, wurde er symbolisch ins Amt gesetzt und visuell auf eine hierarchische Stufe über derjenigen des Vizekönigs und sogar des Königs gestellt.

Diese Aktivierung der Heiligenstatue spiegelt einen Vorgang wider, der gut 40 Jahre vorher im portugiesischen Stammland stattgefunden hatte, nämlich in Vila Viçosa im Jahre 1640, als sich Portugal von der spanischen Herrschaft befreite. In der Kapelle des Palastes der Familie Bragança, der neu erwählten Dynastie, wurde die portugiesische *Restauração* durch einen symbolischen Akt vollzogen: Der neue König Dom João IV. erklärte feierlich, dass er die Krone nicht selbst tragen wolle und dass keiner seiner Nachfolger sich selbst krönen solle, und setzte stattdessen einer Statue der Madonna der Unbefleckten Empfängnis (Abb. 9) die Krone aufs Haupt.³⁷ 1646 wurde *Nossa Senhora da Conceição* zur offiziellen Patronin Portugals erklärt, gut fünfzig Jahre bevor Franz Xaver mit dem Titel des *Padroeiro deste Estado da Índia* geehrt wurde. Die performative Statuenkrönung, die 1640 im Palast von Vila Viçosa stattfand, kann daher als direktes Modell für die Verleihung des Vizekönigsstabs und den symbolischen Machttransfer in Goa gelesen werden.³⁸

Statuen der Maria der Unbefleckten Empfängnis tauchen nach 1640 in großer Zahl auch in Goa auf, so dass die Erinnerung an die Krönung in Vila Viçosa sowie die Bedeutung dieser speziellen Marienikonographie für

³⁵ “Há uma imagem grande da prata de S. Franc^o Xⁱ com seu pê forrado de prata, hu Lirio da prata esmaltado, e huma cruz de prata lavrada, e esmaltada que esta na mão / do mesmo Santo”, zit. nach Vassallo e Silva (Anm. I), S. 213.

³⁶ Da Fonseca (Anm. 4), S. 287. Zum Attribut des Pilgerstabs in Darstellungen des hl. Franz Xaver siehe Zupanov (Anm. 7), S. 30.

³⁷ Francisco Belard da Fonseca, *A ordem militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, Lissabon 1955, S. XXV; Joaquim Choro Lavajo, “A consagração de Portugal a Nossa Senhora da Conceição”, in: *Eborensia*, XVII/XVIII (1996), S. 31–56. Zur Problematik von Krone und Krönung im portugiesischen Herrschaftskonzept siehe Martim de Albuquerque, *O poder político no Renascimento Português*, Lissabon 1968, S. 95–123. Ein textiles

Beispiel aus Bengalen, das König João IV. im Gegensatz zu allen anderen dargestellten portugiesischen Herrschern ohne Krone zeigt, analysiert Pedro Moura Carvalho, “Patriotism and Commemoration in a Bengali Embroidery”, in: *idem*, *Luxury for Export: Artistic Exchange Between India and Portugal Around 1600*, Pittsburgh 2008, S. 9–22. Zur europäischen Bildpropaganda der Statuenkrönung von Vila Viçosa siehe unter anderem Luís de Moura Sobral, “Teologia e propaganda política numa gravura de Lucas Vorsterman II: a Imaculada Conceição e a Restauração de 1640”, in: *idem*, *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lissabon 1996, S. 143–158.

³⁸ Zu Begriff und Konzept der Performanz siehe Erika Fischer-Lichte, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld 2012.



9 Nossa Senhora da Conceição.
Vila Viçosa, Paço Ducal, Palastkapelle

die neue Dynastie in diesen kleineren Objekten auch in Indien präsent war.³⁹ Vor diesem Hintergrund konnte die Stabübergabe an Franz Xavers Statue den Augenzeugen als logische Weiterführung eines zentralen dynastischen Ereignisses aus dem Stammland erscheinen.

Im Übrigen gibt es unweit von Bom Jesus noch eine weitere Skulptur zu sehen, die permanent einen Stab in der Hand trug: das steinerne Bild des Vasco da Gama am Tor zum Palast des Vizekönigs, das als im Außenraum angebrachtes Sinnbild portugiesischen Souveränitätsanspruchs wirkte – und damit vielleicht als weltliches Pendant zu unserer im Inneren von Bom Jesus stehenden Franz-Xaver-Statue fungierte. Nach 1640 wurde eine zweite Inschrift an der Tordurchfahrt angebracht, welche die besondere Rolle, die João IV. der Madonna der Unbefleckten Empfängnis zugewiesen hat, thematisiert.⁴⁰

Die Rezeption: Goa im 17. Jahrhundert als interreligiöse Kontaktzone

Während wir im Falle der Krönung der Marienstatue durch João IV. recht genau darüber informiert sind, wer bei der Insignienverleihung an das Bild anwesend war, nämlich diejenigen *fidalgos*, die zu den Mitinitiatoren der *Restauração* gehörten, gibt es leider keine Quellen, die Aufschluss über die konkreten Rezipienten der Stabübergabe an die Statue Franz Xavers geben würden. Man weiß aber einiges über die Bevölkerungszusammensetzung Goas im 17. Jahrhundert und die sozio-kulturellen Implikationen, vor deren Folie man sich die Inszenierung der Statue vorstellen muss.

Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte Goa, häufig als Rom des Ostens bezeichnet, mehr Einwohner als Lissabon und war eine Großstadt nach

³⁹ Ein Beispiel ist die ins 17. Jahrhundert datierte gekrönte Statue aus dem Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon (Inv. 2496 Esc). Generell existieren indo-portugiesische “*coroas de imagem*” und “*resplendores*” diverser Machart in großer Zahl (Inv. 623; Inv. 85). Weitere Bildkronen befinden sich im Museum of Christian Art in Goa, vgl. *Museum of Christian Art* (Anm. 7), S. 126, 128f.

⁴⁰ Werquet (Anm. 23), S. 147.

europäischem Muster. Aufgrund von Engpässen in der Versorgung, Epidemien und dem Niedergang des Handels war die Einwohnerzahl in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts jedoch um mehr als die Hälfte zurückgegangen.⁴¹ Was von der Bevölkerung Goas übriggeblieben war, bildete auch mehr als 150 Jahre nach der Invasion der Portugiesen noch eine pluralistische Gesellschaft. Indische Glaubensrichtungen wie Shivaismus, Vishnuismus und zahlreiche lokale Kulte waren nie gänzlich vom Christentum verdrängt worden. Obwohl die Invasoren im frühen 16. Jahrhundert Tempel zerstört, Massen- und Zwangstaufen vorgenommen und eine repressive Religionspolitik betrieben hatten, gehörten auch im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert christliche und hinduistische Bevölkerungsteile integrativ zur goanischen Gesellschaft. So sehr die portugiesischen Herrscher auch die beiden Gemeinschaften zu trennen suchten, so blieben sie doch durch ein enges soziales Beziehungsgeflecht verbunden. Bereits für den Untersuchungszeitraum gilt, was König João V. im Jahr 1734 in einem Brief an den Vizekönig bemerkte: Die Geschichte habe gezeigt, dass man nicht ohne die Hindus leben könne.⁴²

Eine Folge des eigenartigen sozio-religiösen Experimentes in Goa, wie Percival Noronha es nennt,⁴³ war, dass Kunstproduktion und Bildsprachen einander durchdringen konnten – und auch Festkulturen. Ein Phänomen dieser Art stellten zweifellos die Jagar- oder Zagor-Feste dar. Dabei handelt es sich um eine seit der Mitte des 16. Jahrhunderts im ländlichen Goa verbreitete Tradition religiöser Spiele.⁴⁴ Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts sind diese aus hinduistischer Tradition stammenden Feste zu maßgeblich von Christen – also von zum Christentum konvertierten Indern – gefeierten

Zeremonien geworden. Sie stellen integrale Bestandteile der lokalen Heiligenfeste der Kirchengemeinden dar. 1663 beschrieb der Jesuit Manoel Godinho den Brauch als Auftakt der *novenas*, d. h. der neuntägigen Vesperserien, die den Festtagen der lokalen – christlichen – Heiligenpatrone vorangingen.

Der Ethnologe Alexander Henn hat herausgearbeitet, dass es sich bei diesen Festen um ein besonderes Beispiel von Akkulturation handelt: “Auf unterschiedlichen Ebenen treten Interaktionen und Vermittlungen zwischen dem zu Tage, was einer spezifischen Perspektive als portugiesische und indische, christliche und hinduistische Traditionen erscheint.” Die Zagor-Feste machten es möglich, “dass Gottesbilder und Heilige, religiöse Verehrungsformen und künstlerische Traditionen, Sprachen und Symbole mehr oder weniger klar unterschiedener kultureller Bedeutungssysteme in einer rituell und im weiteren Sinne künstlerisch gestalteten Tradition und Praxis zugleich distinguiert und integriert [wurden]”.⁴⁵

Trotz der Vermischung unterschiedlicher Glaubensinhalte wurden diese Feste lange Zeit von den portugiesischen Herrschern geduldet. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts scheint sich der Widerstand der kirchlichen Elite geregt zu haben, wie ein Hirtenbrief aus dem Jahr 1784 bezeugt: Verurteilt wird in diesem Schreiben “die Art des mit viel lärmendem Rummel gefeierten Aktes, den Christen *fama* und Heiden [*gentios*] *olly* nennen, wie auch die *zagor* genannte Vergnügung; [und] es wird beklagt, dass man mit solchen Mitteln versucht, die Leute in die Kirche zu locken [*de que procurem por estes meios attrahir gente a egreja*].”⁴⁶ Es erscheint tatsächlich plausibel, dass die Gewährung der synkretistischen Dorffeste durch weltliche und kirchliche Autoritäten unterschwellig

⁴¹ António Henrique R. de Oliveira Marques, *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Stuttgart 2001, S. 247.

⁴² Mariano José Dias, “The Hindu-Christian Society of Goa”, in: *Indica*, XVII (1980), S. 109-116: 112. Vgl. dazu auch Michael N. Pearson, *The Portuguese in India*, Cambridge 1987, S. 101.

⁴³ Percival Noronha, “Old Goa in the Context of Indian Heritage”, in: *Goa*

and Portugal: *Their Cultural Links*, hg. von Charles J. Borges/Helmut Feldmann, Neu Delhi 1997, S. 155-169: 163.

⁴⁴ Alexander Henn, *Wachheit der Wesen: Politik, Ritual und Kunst der Akkulturation in Goa*, Münster 2000, *passim*.

⁴⁵ *Ibidem*, S. 19.

⁴⁶ Zit. nach *ibidem*, S. 124f.

dem missionarischen Ziel diene, neue Mitglieder für die christliche Gemeinde zu rekrutieren. Auch und gerade in jene Kirche sollten Neophyten strömen, in welcher seit 1670 die Statue des hl. Franz Xaver stand, mit dem Stab in der Hand.⁴⁷

Die Silberfigur des Asien-Apostels Franz Xaver, der Zehntausende Inder getauft haben soll, eignete sich wie kein anderes Bild dazu, die spezifisch goanische Ausprägung des Christentums zu veranschaulichen. Bereits der Stil der Statue lässt sich dem von Maria Cristina Osswald so bezeichneten *Modo Goano* zuordnen, dem 'indianisierten' Stil, der im 16. und 17. Jahrhundert in Goa geprägt wurde, wo die von den Jesuiten koordinierte künstlerische Produktion von Anfang an stark von indischen – hinduistischen wie islamischen – Traditionen gekennzeichnet war.⁴⁸ Meist werden die Bildwerke der jesuitischen Missionskunst in Goa als Ausdruck christlicher Themen mit autochthoner Inspiration beschrieben.⁴⁹ In unserer Statue könnte man das Abgerundete, das Fließende des Gewandes und der Physiognomie des Heiligen sowie den *horror vacui*, der sich in der durchgehend ziselierten Ornamentik des Gewandes zeigt, als autochthon inspiriert ansehen. Diese Elemente signalisieren am ehesten 'Andersheit' aus einer europäischen Perspektive.

Während die Analyse von stilistischen Verschmelzungen der Kulturen in Goa inzwischen ein etabliertes Forschungsfeld ist, sind Studien, die sich mit der Vermischung performativer Bildpraktiken der unterschiedlichen Religionen beschäftigen, noch ein Desiderat. Zwar gibt es gute Arbeiten, die den Bildgebrauch im hinduistischen

Kult und Zeremoniell generell analysieren, doch fehlt es an Untersuchungen zur konkreten Situation vor Ort in der Provinz Goa in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁵⁰ Dabei wäre es sicher erhellend, den Brauch der Stabübergabe an die Statue des Franz Xaver vor dem Hintergrund verlebendiger Bildpraktiken in Indien, speziell im Hinterland Goas, zu sehen. Vermutlich lässt sich der an seiner Verstetigung im 18. Jahrhundert zu bemessende Erfolg des Akts der Stabübergabe an die Statue auch damit erklären, dass diese Praxis dem Bildgebrauch der indischen Bevölkerung verwandt war.

Zwar war die Einwohnerschaft mehr und mehr christianisiert, was daran lag, dass der Übertritt zum christlichen Glauben die Voraussetzung für die Verleihung der portugiesischen Staatsbürgerschaft darstellte. Auch setzte sich die lusitanisch-portugiesische Kultur gewissermaßen als Leitkultur vor allem unter Konvertiten aus den höheren Kasten durch. Die Christianisierung und Lusitanisierung Goas konnte jedoch nur gelingen, wenn auf der anderen Seite Konzessionen an diese neuen Christen gemacht wurden. Zur Überzeugung und "Umerziehung der Konvertiten"⁵¹ war es eine geläufige Strategie, auf Wahrnehmungsmuster und Sehgewohnheiten der indigenen Bevölkerung zu rekurrieren. So hat Klaus Lankheit bereits 1962 vermutet, dass das Ensemble des Grabmals für den hl. Franz Xaver wohl nicht ganz zufällig dem indischen Archetyp des heiligen Berges, einer *stupa* oder *shikbara*, ähnelt.⁵² Diese These impliziert, dass die christlich-portugiesisch-jesuitischen Master-Pläne des Grabmals bei der Visualisierung ihres

⁴⁷ Nebenbei sei erwähnt, dass im von Henn beschriebenen Zeremoniell des Bardes-Zagor der wichtigste Akteur, der Ghadghadya, einen festlich dekorierten Stab in der Hand trägt.

⁴⁸ Maria Cristina Osswald, "Die Entstehung des *Modo Goano*. Der indische Charakter der Jesuitenkunst in Goa zwischen 1542 und 1655", in: *Sendung, Eroberung, Begegnung: Franz Xaver, die Gesellschaft Jesu und die katholische Weltkirche im Zeitalter des Barock*, hg. von Johannes Meier, Wiesbaden 2005, S. 139–157; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1777*, Toronto 2001, S. 11.

⁴⁹ Fernando García Gutiérrez, "Iconografía de San Francisco Javier en Oriente", in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXI (2002), S. 279–301: 284;

Matthew Lederle, *Christian Painting in India through the Centuries*, Anand 1986, S. 34f.; Mario Bussagli/Calembus Sivaramurti, *5000 Years of the Art of India*, New York/Bombay 1978, S. 313.

⁵⁰ Carl Gustav Diehl, *Instrument and Purpose: Studies on Rites and Rituals in South India*, Lund 1956, stützt sich auf Feldstudien in den 1940er und 1950er Jahren im tamilischen Sprachgebiet Südindiens.

⁵¹ Henn (Anm. 44), S. 7.

⁵² Lankheit (Anm. 2). Die These wurde in der Folge durch Claudia Conforti, "Cosimo III de' Medici patrono d'arte a Goa. La tomba di S. Francesco Saverio di Giovan Battista Foggini", in: *Lo specchio del principe: mecenatismi paralleli; Medici e Moghul*, hg. von Dalu Jones, Rom 1991, S. 109–121: 117, angezweifelt.

eigenen Konzeptes von Heiligkeit Ästhetiken fremder Sakralität aufscheinen ließen.⁵³ Könnte man dann nicht auch für die Stabübergabe an die Statue des hl. Franz Xaver nach verwandten Bildgebräuchen im indisch-hinduistischen Kontext suchen?

Im hinduistischen Kult werden Götterbilder als *living images* aufgefasst. Hindupriester interagieren mit Statuen von Shiva oder anderen Göttern, denen Verehrung (*pūjā*) entgegengebracht wird und die von den Gläubigen als lebende Wesen wahrgenommen werden. Der eigentliche Kern, Sinn und Wert eines hinduistischen Bildes, so Richard H. Davis, liegt in der göttlichen Präsenz, “that was invoked into it through ritual procedures and came to animate it”.⁵⁴ Bei indischen Götterbildern sind generell zwei Gruppen zu unterscheiden, die völlig unterschiedliche Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen haben: zum einen die Bilder, die außen am Tempel und an den Säulen angebracht sind, und zum anderen die Kultbilder innerhalb des Sanctums sowie die tragbaren Prozessionsbilder (*utsava-murtis*).⁵⁵ Vor der *pūjā* wurde das Tempelbild gebadet, mit verschiedenen Flüssigkeiten wie Ghee (Butterschmalz) und Milch gesalbt, mit duftenden Pudern und Pasten bestrichen. Nach dem abschließenden Bespritzen mit heiligem Wasser, das die rituelle Badung (*abhisheka*) abschließt, wird das Bild sorgfältig in aufwendige Seidenstoffe gekleidet und mit einer Vielzahl von goldenen, edelsteinbesetzten Ornamenten geschmückt. Diese *kavachas* bedecken die Hände, Füße und manchmal auch das Gesicht der göttlichen Statue. Anschließend wird das Bild unter Blumen nahezu be-

graben. Die Kultbilder im Inneren des Tempels werden den Gläubigen erst nach der *alankara*, dieser kultischen Schmückung, zur Verehrung präsentiert.⁵⁶

Die Interaktion mit einem Heiligenbild mittels performativer Handlungen dürfte den indigenen Betrachtern der Statue des Missionsheiligen Franz Xaver also eine vertraute Kulturtechnik gewesen sein. Denjenigen Besuchern der Kapelle Franz Xavers, die dem hinduistischen Glauben, Kult und Bildgebrauch noch nahestanden, wird die Silberstatue aber vor allem nackt vorgekommen sein, so ganz ohne textiles Beiwerk und wahrscheinlich auch ohne ein sie umgebendes duftendes Blütenmeer. Daran änderte auch die fein ziselierter Ornamentik des mit Edelmetall imitierten Chorchemdes nichts.

Allerdings zeigt eine alte Photographie der Statue zumindest ein Element, das als Angebot an die indigenen Betrachter funktioniert haben könnte: eine überdimensionierte, auf den Kopf der Heiligenstatue aufgesetzte Goldscheibe in Form einer sternenförmig flammenden Sonne mit einem lachenden Gesicht. Eine bisher unpublizierte Aufnahme von 1952 zeigt die Silberstatue des Heiligen (Abb. 10) in ihrem damaligen Zustand.⁵⁷ Dem Bildhintergrund nach zu urteilen befand sich die Statue zu diesem Zeitpunkt nicht in Bom Jesus, sondern vermutlich in der Kirche São Francisco, die zwischenzeitlich als Museum genutzt wurde.⁵⁸

Die goldene Sonnenscheibe, die an die oben erwähnten *kavachas*, den goldenen Bildschmuck hinduistischer Tempelbilder, denken lässt, ist wohl nur wenige Jahre nach der Statue angefertigt worden. So weiß Francisco

⁵³ Zur Symbolik des heiligen Berges siehe allgemein Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1984, S. 38.

⁵⁴ Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton 1999, S. 21.

⁵⁵ Hierzu und zum Folgenden v. a. Vidya Dehejia, *The Body Adorned: Dissolving Boundaries between Sacred and Profane in India's Art*, New York 2009, S. 201–206.

⁵⁶ Obwohl der Körper einer Tempelstatue Shivas oder Vishnus unsichtbar unter den schmückenden Beigaben blieb, musste er fehlerlos und so vollkommen wie möglich sein, da er ja während der *pūjā* als Vehikel und temporäre Wohnstatt des Gottes dienen sollte. Edwyn Bevan, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, New York 1979 (Nachdruck der Ausg. London 1940), S. 36f.

⁵⁷ Der Photograph Bernhard Moosbrugger war 1952 zusammen mit Georg Schurhammer nach Goa gereist, vor allem um die Relieftafeln des Silberschreins zu photographieren. In der Fotostiftung Schweiz in Winterthur befinden sich jedoch auch Aufnahmen anderer Objekte, darunter die hier gezeigte.

⁵⁸ Unter der Ägide des Architekten und Restaurators Baltazar da Silva Castro wurden ab 1950/51 in Bom Jesus und in vielen anderen Kirchen Goas teils drastische Aufräum- und Instandsetzungsmaßnahmen vorgenommen. Siehe dazu Sidh Mendiratta, “New and Old Ideas for Old Goa: the Gracias / Vassalo e Silva Conservation and Musealization Plan of 1959 and Its Aftermath”, Anm. 21, in: *Academia.edu* (Dezember 2011), URL: <http://www.academia.edu/1172556> (Zugriff am 18. I. 2013).



10 Die Silberstatue des
hl. Franz Xaver im Jahr 1952,
Photographie von
Bernhard Moosbrugger

11 Manuel Henriques,
Der hl. Franz Xaver.
Coimbra, Colégio da
Companhia de Jesus

de Sousa noch vor 1697 Folgendes zu berichten: “Fast zur selben Zeit schickten sie ihm von den Rios de Cuama drei Goldmark, von denen man ein Diadem für besagtes Bild mit seinen Edelsteinen herstellen sollte, das insgesamt 2500 Scudi wert war.”⁵⁹ Das Gold stammte demnach aus der zentralafrikanischen Region der Rios de Cuama, also dem Flusseinzugsgebiet des Sambesi im heutigen Simbabwe.⁶⁰ Franz Xavers Statue wurde so sukzessive zu einem Bild, an dessen Vervollkommnung Geldgeber, Künstler und Machthaber aus drei verschiedenen Kontinenten beteiligt waren.

Obwohl aus Portugal und seinen überseeischen Besitzungen unzählige und sehr verschiedenartige *resplendores* und Bildkronen erhalten sind, stellt die aus Afrika gestiftete und als Nimbus einer christlichen Heiligenfigur verwendete Sonnenscheibe doch einen bemerkenswerten Sonderfall dar. In der christlichen Bilderwelt ist es der hl. Nikolaus von Tolentino, der des öfteren mit einem Stern oder einer Sonne – nicht selten auch mit Gesicht versehen – zwar nicht auf dem Kopf, aber auf der Brust dargestellt wird. Eine bemalte Holzstatue, die ins 17. Jahrhundert datiert wird und sich ebenfalls in Goa befindet, zeigt den Augustinerheiligen mit dem Sonnengesicht auf der Kuckulle.⁶¹

Zumindest in einer abendländischen Darstellung Franz Xavers selbst findet man das Symbol ebenfalls, nämlich in dem Manuel Henriques zugeschriebenen Porträt, das zwischen 1622 und 1654 entstanden ist (Abb. II).⁶² Hier schwebt die Sonnenscheibe jedoch nicht über dem Kopf des Heiligen, sondern scheint sich gerade in seine erhobene und geöffnete rechte



Hand niederzusenken. Im Gegensatz zu dem indischen Sonnenantlitz, über dessen feingeschnittenen Zügen die seitengescheitelten Locken weich bis auf die Ohren herabfallen, weist das runde Planetengesicht auf dem Gemälde jedoch keine Haare auf und ist insgesamt weniger antropomorph gestaltet.

Die Sonne mit menschlichem Gesicht findet sich aber auch in der hinduistischen und islamischen Kunst Indiens. So zeigt eine Tagesdecke aus dem 17. Jahrhun-

⁵⁹ “Quasi pelos [sic] mesmo tempo lhe mandaraõ dos Rios de Cuama tres marcos de ouro, de que se lavrou hum diadema para a dita Imagem com suas pedras finas, que passa de dous mil & quinhẽtos xerafins.” De Sousa (Anm. 8), S. 587.

⁶⁰ Zur problematischen Situation der portugiesischen Gebiete in den Rios de Cuama in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Glenn Joseph Ames, *Renascent Empire? The House of Braganza and the Quest for Stability in Portuguese Monsoon Asia, c. 1640–1683*, Amsterdam 2000, S. 183–204. Die rezente Edition einer wertvollen zeitgenössischen Quelle ist der *Treatise on the Rivers of Cuama (Tratado dos Rios de Cuama)* by Antonio da Conceição, hg. von Malyn Newitt, Oxford 2009.

⁶¹ Die Skulptur misst 113 × 41 cm und befindet sich im Museum of Christian Art, Convento de Santa Monica, Inv. 01.I.83. Siehe *Museum of Christian Art* (Anm. 7), S. 220.

⁶² Öl auf Leinwand, 76 × 52,2 cm. Im Katalog *De Goa à Lisboa: L’Art Indo-Portugais XVI^e – XVIII^e siècles*, Kat. der Ausst., hg. von Maria Helena Mendes Pinto, Brüssel 1991, S. 32, Abb. S. 33, wird die Sonne schlicht als “symbole du Christ” bezeichnet. Dass hier das Gewand ähnlich aufwendig und flächendeckend ornamentiert ist wie das der Statue, könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass das Porträt in Goa bekannt war.



12 Tagesdecke aus Gujarat, 17. Jahrhundert. Setúbal, Santa Casa da Misericórdia de Setúbal

dert, die Elemente der Mogul-Kunst mit europäischen kombiniert, in der Mitte eine rötlich strahlende Sonne mit Gesicht (Abb. 12) – vielleicht gerade weil es sich um ein in beiden Kulturen existierendes Symbol handelte und somit eine punktuelle Kongruenz beider Bildsprachen ausgenutzt werden konnte. Was im Abendland als *Sol iustitiae* oder *Sol invictus* interpretiert werden konnte, repräsentierte in Indien die Götter Vishnu oder Shiva, deren Haare mit den Strahlen der Sonne assoziiert werden.⁶³

So scheint es sich bei dem Diadem der Statue Franz Xavers um eine Konvergenz zweier Ikonographien in einem äußerst anspruchsvollen und für die Visualisierung globaler und regionaler Machthierarchien zentralen Bild zu handeln. Damit wäre es dem Grabmal des Heiligen vergleichbar, dessen Gesamteindruck eben nicht nur die formale Tradition früherer Heiligengrabmäler evoziert, sondern vermutlich auch Assoziationen des indischen heiligen Berges zu wecken vermochte.

Für die portugiesischen Machthaber in Indien war es wichtig, harmonische – oder zumindest störungsfreie – Kontakte zur indigenen Bevölkerung in Goa und zu den Nachbarstaaten zu pflegen. Die Gewährung gewisser religiöser und alltäglicher Freiheiten (“tactful concessions”) konnte dazu beitragen.⁶⁴ Der *Estado da Índia* und mit ihm Portugal waren abhängig von den Bauern des goanischen Umlands und deren Lieferungen, von dem Geld, dem Wissen und der Arbeitskraft der ansässigen Bevölkerung. Vor allem im Handel und Finanzverkehr war der Einfluss der indigenen Bevölkerung groß. Der größte Teil des im 17. Jahrhundert in Goa investierten Kapitals stammte von nichtchristlichen Geldgebern. Die “Allgegenwart indigenen Reichtums” sorgte spätestens um 1680 für periodische Zurück-

⁶³ *Via orientalis*, Kat. der Ausst., hg. von Ezio Bassani et al., Brüssel 1991, S. 138f., Nr. 112. Der Zusammenhang mit Vishnu- und Shiva-Ikonographien wird auch für ein Kreuzifix aus dem 18. Jahrhundert vermutet, das aus der Kirche Salvador do Mundo in Lotulim stammt und im Museum of Christian Art in Goa aufbewahrt wird. Hier schwebt das Sonnengesicht in zwei strahlenden Scheiben über den Köpfen der Figuren. Vgl. *Museum of Christian Art* (Anm. 7), S. 172.

haltung der Portugiesen bei Zwangskonversionen und Ausweisungen von Ungläubigen.⁶⁵

Wenn es schon den indischen Künstlern in Goa überlassen wurde, den Sarkophag und die Statue des christlichen Heiligen zu fertigen, so ist es sicher nicht weit hergeholt anzunehmen, dass sich indigene Sehgewohnheiten auch in diesen für den christlichen Kult bestimmten Bildwerken niederschlugen. Was außerdem dafür spricht, dass das Sonnendiadem der Statue nicht nur auf abendländische Ikonographien rekurriert, ist der Umstand, dass direkt am Grabmal eine weitere Sonne mit menschlichem Antlitz zu finden ist, und zwar just auf demjenigen Teil des Florentiner Marmorsockels, der, wie Klaus Lankheit vermutet hat, wohl als einziges Element vor Ort in Goa von ansässigen Künstlern erdacht und hergestellt worden ist (Abb. 13).⁶⁶

Resumée

Die Silberstatue des hl. Franz Xaver ist heute buchstäblich aus dem Blick der Öffentlichkeit geraten, was vor allem an ihrer Aufstellung hoch oben in der Kapelle in Bom Jesus liegt. Das ist bedauerlich, wenn man bedenkt, dass diese Figur einst das zentrale Bild des portugiesischen *Estado da Índia* war. Erst recht nachdem der unansehnlich gewordene Leichnam des Heiligen im Jahr 1698 durch den Aufbau des megalomanen Grabsockels den Blicken entzogen worden war, wurde die Silberstatue gewissermaßen zum ‘Gesicht’, zur *persona* des Heiligen – zur Schnittstelle, an welcher Gläubige und Machthaber mit ihm interagieren konnten. Darauf weist allein schon die merkwürdige Armhaltung der Figur hin, die auch heute noch ins Auge fällt. So wie die echten Arme des Heiligen bereits zu Lebzeiten – und posthum als Reli-



—
13 Marmorsockel
unter dem Schrein des
hl. Franz Xaver, Detail des
Sonnengesichts, 1697/98.
Velha Goa, Bom Jesus

⁶⁴ Geoffrey Vaughan Scammell, “The Pillars of Empire: Indigenous Assistance and the Survival of the ‘Estado da Índia’, c. 1600–1700”, in: *Modern Asian Studies*, XXII (1988), S. 473–489: 475.

⁶⁵ *Ibidem*, S. 480; Dias (Anm. 42); Henn (Anm. 44), S. 33.

⁶⁶ Lankheit (Anm. 2), S. 104; dazu auch Krass (Anm. 2).

quien – sein wichtigstes ‘Instrument’ waren, so stellen die ausgebreiteten und beweglichen Arme der Statue eine permanente Einladung zur Interaktion dar.

Während die Statue sich stilistisch gut dem lokalen Stil des *Modo Goano* zuordnen lässt, sind die Finanzvorgänge, die zu ihrem Entstehen geführt haben, nur in globaler Perspektive zu verstehen. Im Grunde steht die Pest von 1656 in Genua am Anfang von allem: Weil die Genueserin Geronima Maria Francesca Sopranis durch diese Epidemie ihren Gatten verliert und beschließt, ins Kloster einzutreten, kommt es überhaupt zu der Initiative für das Objekt. In Rom lässt sie den dafür bestimmten Geldbetrag mit Hilfe eines jesuitischen Mittelsmannes vermehren. In Goa wird dieser um 200 Prozent angewachsene Betrag noch einmal um eine beträchtliche Summe aufgestockt. Als dann auch noch Gold für ein in Goa zu fertigendes Diadem aus Afrika gesendet wird, wird die Statue zu einem gänzlich interkontinentalen Unternehmen: Die private Devotion einzelner Personen für Franz Xaver fließt in beträchtlichen Finanzströmen zusammen, die sich in Goa in Gestalt der prächtigen Silberstatue mit ihrem Sonnendiadem materialisieren.

Die Figur wird bald von weltlicher Seite vereinnahmt, als die portugiesischen Vizekönige das Ritual der Stabübergabe an das Bild etablieren. Spätestens als im Jahr 1699 der Heilige zum Patron des portugiesisch-indischen Reiches ernannt wird, erhält seine Statue eine Bedeutung, die derjenigen der Skulptur der Madonna der Unbefleckten Empfängnis in der Palastkapelle der Bragança in Vila Viçosa vergleichbar ist. Angesichts der engen Verflechtung zwischen Krone und Mission in den portugiesischen Kolonien erstaunt dies nicht.

Auch wenn in der Vereinnahmung der Franz-Xaver-Statue durch die Vizekönige also ein Akt aus dem portugiesischen Stammland imitiert wird, wird die Bedeutung dieses spezifischen Bildgebrauchs durch den Rezeptionskontext innerhalb der pluralistischen Gesellschaft Goas modifiziert. In deren Mitte – und nicht an deren Rand – waren auch im 17. Jahrhundert

noch Anhänger indischer Glaubensrichtungen situiert. Eine scheinbar eindeutige Handlung gewinnt durch die transkulturelle Verpflanzung an Komplexität und wird vielschichtiger. Obwohl längst bekannt ist, dass sich die Bildsprachen von Hindus und Christen in Goa im Untersuchungszeitraum wechselseitig durchdrangen, ist die Frage, ob es zu Akkommodationsphänomenen auch in performativen Bildpraktiken kommen konnte, noch ungeklärt.

In diesem Sinne lässt sich das Sonnensymbol am Marmorsockel des Grabmals und an der Statue leicht als ein sowohl Christen als auch Hindus zugängliches Symbol und das Grabmalensemble insgesamt als Zitat des indischen heiligen Berges deuten. In Wahrheit jedoch ist schwerlich eine definitive Aussage darüber zu treffen, ob hier strategisch an lokale Ästhetiken und Praktiken angeknüpft wurde oder ob es sich eher um zufällige Konvergenzen handelte, deren Existenz man sich *ex post* gern zunutze machte. Unstrittig ist hingegen, dass diese spezielle Statue ohne die Schriftquellen, die uns über ihre historische Instrumentalisierung informieren, stumm und unverständlich bliebe. Ihre Etikettierung als ‘indisch-christliches’ oder ‘indisch-portugiesisches’ Kunstwerk wird ihrer weitaus vielschichtigeren Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte nicht gerecht.

Aus dem frommen Wunsch der Genueser Witwe Geronima Maria Francesca Sopranis, “qualche ornamento stabile, e perpetuo” an das Grab des Asienapostels zu stiften, ging ein flexibles Bild hervor, das sich als kommunikativer Faktor im problematischen Kräftespiel zwischen den Akteuren in einem kolonialen Mikrokosmos erwies.

Ohne eine Forschungsreise nach Indien wäre dieser Text nicht zustande gekommen. Der entscheidende Impuls war der von Hannab Baader initiierte Workshop Shared Sacred Spaces, der im Februar 2008 als Gemeinschaftsprojekt des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und der Jawaharlal Nehru University in New Delhi in Nord- und Südwest-Indien stattfand – und der uns auch nach Goa führte. Für klärende Gespräche, wichtige Hinweise und konkrete Hilfestellungen danke ich des weiteren Carla Alferes

Pinto, Maria Maddalena Giordano, Stephanie Hanke, Philine Helas, Hans-Christian Hönes, Eckhart Kübne, Isabel Malinowski-Oliveira, Vera Félix Mariz, António Nunes Pereira, Ulrich Pfisterer, Dino Puncub, Alberto Saviello, Rosa Schamal, Nuno Senos, Avinoam Shalem, Nuno Vassallo e Silva und Samuel Vitali.

Abstract

In 1670, a large and expensive silver statue of Saint Francis Xavier was manufactured in Goa and installed in the Jesuit church of Bom Jesus. Donated by the Genoese noblewoman Francesca Sopranis, the statue soon came to be used as a means to visualize Portuguese power structures. Its gestural expressivity invited both local Christian believers and colonial rulers to interact with the 4-foot-8-inch silver sculpture. When the Portuguese Viceroy placed his sceptre in the statue's hand in 1693 this performative act mirrored the coronation of the Madonna of the Immaculate Conception by João IV, which had symbolically implemented the Portuguese *Restauração* half a century earlier. At the same time Francis Xavier's statue maintained an openness to variant readings and appropriations rooted in the broad pluralistic spectrum of Hindu traditions, Indo-Christian culture, and 17th-century Goan society. The convergence of ideas stemming from Western visual cultures with non-European image concepts was stimulated even further when the statue received a diadem made of gold sent from Africa. In exploring the premises and implications of the intercultural processes surrounding the making and reception of the silver statue of Francis Xavier in Goa, this paper seeks to shed light on the complexity of transcontinental artistic exchange in a (semi-)global context.

Bildnachweis

Nuno Vassallo e Silva, Lissabon: Abb. 1. – Nach Schurhammer (Anm. 1): Abb. 2. – Alberto Saviello, Berlin: Abb. 3, 13. – Nach Lankheit (Anm. 2): Abb. 4. – Nach Museum of Christian Art (Anm. 7): Abb. 5. – Nach *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Kat. der Ausst. Javier 2006, hg. von Ricardo Fernández Gracia, Pamplona 2006: Abb. 6. – University of Michigan, Department of History of Art, Asian Art Archives: Abb. 7. – Autorin: Abb. 8. – Nach Belard da Fonseca (Anm. 37): Abb. 9. – Fotostiftung Schweiz, Winterthur: Abb. 10. – Nach *De Goa à Lisboa* (Anm. 62): Abb. 11. – Nach *Via orientalis* (Anm. 63): Abb. 12.