

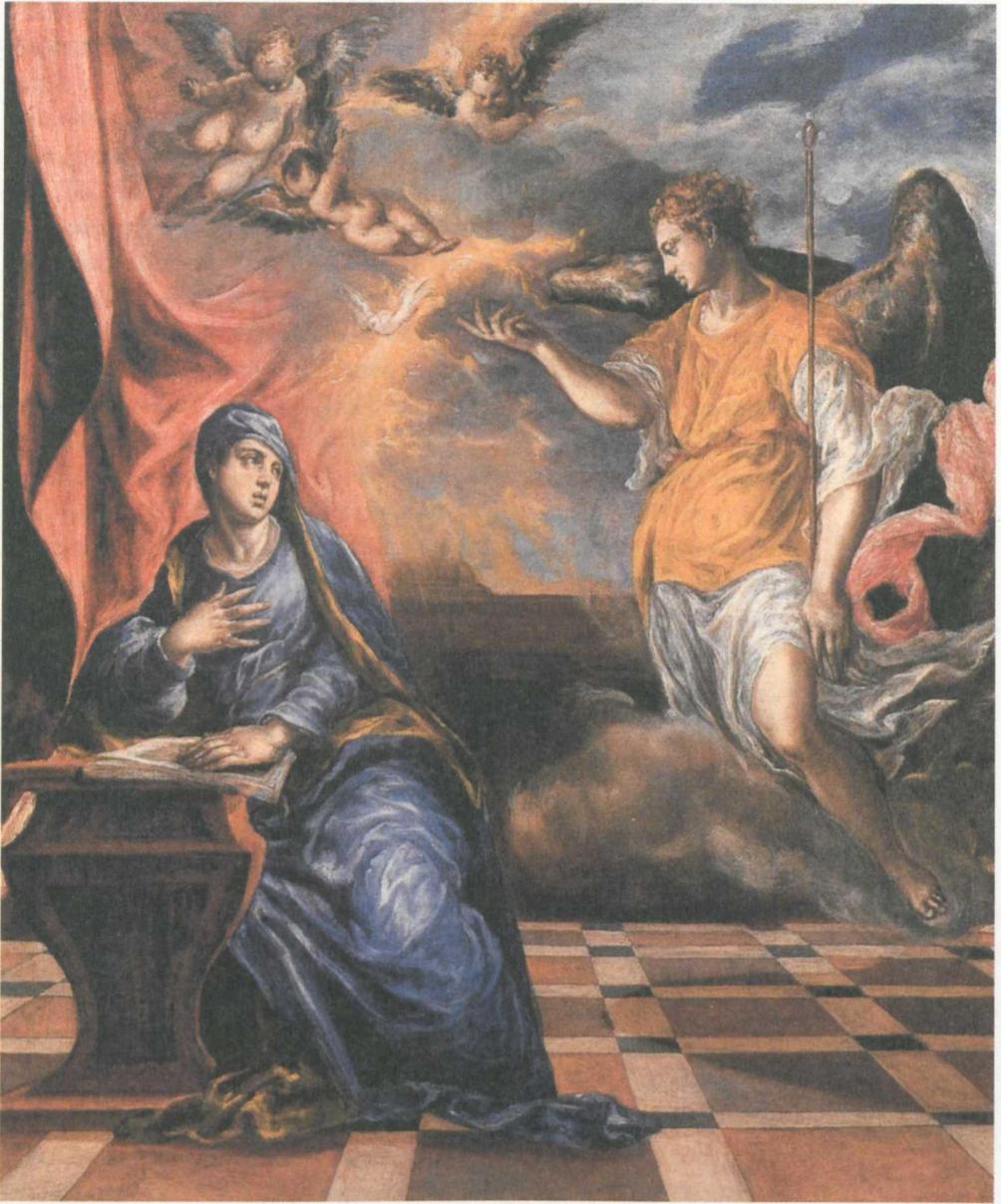
Visuelle Emergenz – El Grecos Verkündigungen

Claudia Blümle

In Erinnerung an meinen Vater

I

Der Einbruch des Göttlichen in die Welt vollzieht sich in El Grecos *Verkündigung* von 1567 im Medium der Malerei, indem die für die Heilsgeschichte relevanten Figuren sich farblich aus dem gestaltlosen Grund herausbilden [Abb. 1]. Ausgehend von der Farbe und Formlosigkeit des Himmels dringen der Erzengel Gabriel und der Heilige Geist in den Raum hinein, in welchem Maria beim Lesen überrascht wird. Der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube taucht aus dem Gelbgold, das sich hinter den dunklen Wolkenformationen befindet und in der fernen Tiefe des Bildes liegt, hervor; der Erzengel Gabriel ist von braungrauen Wolken und blauen Himmelspartien umschlossen, und Maria setzt sich von dem roten Vorhang ab. Während diese Figuren sich in geschlossenen Konturen von ihrem Umfeld abheben, gehen in der Himmelspartie am linken oberen Bildrand sämtliche im Bild eingesetzten Farben nahtlos ineinander über. Das Gelb, Blau, Braungrau bis zum Rot dienen als Grund der Lichtquelle, des Himmels, der Wolken und des Vorhanges. Sie lösen im Bild metonymische Bewegungen aus, die eine Wechselbeziehung zwischen dem formlosen Grund und den geformten Figuren ermöglichen. Das Gelb des Lichtgrundes hinter den Wolken wiederholt sich im Gewand des Erzengels Gabriel, das Blau des Himmels im rechten Bildteil taucht



1 Doménikos Theotópoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576.

im Gewand Marias wieder auf und das Rot des Vorhanges wird in der gekringelten und in eine Kreisform mündenden Draperie am rechten Bildrand wieder aufgenommen. Die Farbe und nicht die Form bestimmt den himmlischen Grund des göttlich Numinosen, das in den klar geformten Raum einströmt. Einem magnetischen Kräfteverhältnis gleich, reißt der himmlische Grund im Moment des Einbrechens den roten Vorhang an sich. Gemeinsam mit dem Heiligen Geist und den Putti erzeugen das Graublau des Himmels und das Gelb hinter den Wolken den Mittelpunkt einer Anziehungskraft, die den roten Vorhang erfasst. Wirksamer als das Graublau des Himmels scheint das aus der Tiefe kommende Gelb hinter den aufreißenden Wolken zu sein, vor dem sich der Heilige Geist in Gestalt der weißen Taube befindet. Dieser gelbe Spalt erzeugt den Kreuzpunkt des Bildes, der kompositorisch unterstützt wird. Die Diagonale, die sich aus dem erhobenen Arm des Engels und dem schwebenden Putto ergibt, überkreuzt sich mit dem auf Maria ausgerichteten Lichtstrom, der von dem rechten Flügel des oberen Puttos aufgenommen wird. Während der Erzengel Gabriel Maria anschaut und die göttliche Botschaft übermittelt, weist er mit dem Zeigefinger auf den zentralen Kreuzpunkt im Bild hin, auf den gelben Grund, der hinter den Wolkenformationen zu verorten ist und in seinem warmen und leuchtenden Ton an den Goldgrund der östlichen Ikonenmalerei erinnert.¹

Die spezifisch malerische Strategie El Grecos hat Max Raphael treffend in seiner Betrachtung der *Taufe Christi* beschrieben:

»Es gibt Stellen in El Grecos Bild, die sich dem Auge aufdrängen, ihm entgegenspringen mit einer Überdeutlichkeit, die aus der gewöhnlichen Realität herausfällt und in etwas Wunderbares hinüberraagt. Andere Stellen dagegen ziehen sich vor dem Auge zurück, werden nur ahnbar, fast unsichtbar. [...]

Zuweilen, wenn auch selten, werden einzelne Stellen tastbar, verdämmern dann aber im Ahnbaren oder Unerkennlichen. Das Überdeutliche ist in diesem Bild das nur symbolisch-metaphorisch Dargestellte, das Wunderbare oder Geoffenbarte. Auf diese Weise weist der sinnliche Wahrnehmungsakt in zwei entgegengesetzte Richtungen aus dem Sinnlichen heraus, ins Übersinnliche hinein: in die Offenbarung und in das Geheimnis.«²

Folgt man dieser Betrachtungsweise, so wird die Überführung des Sinnlichen ins Übersinnliche in der 117 × 98 cm großen

Verkündigung über die geschlossenen Konturen und die aus dem Formlosen entfalteten Farbzonen verhandelt. Der Einbruch des diffusen Lichtes und der gestaltlosen Wolken in den klar geometrisch gestalteten Raum verdeutlicht die Differenz zwischen der Berechenbarkeit einer irdischen Welt und der Unberechenbarkeit einer himmlischen Welt. Die geometrischen und mit Hilfe geschlossener Konturen gezeichneten Formen am Boden stehen in Kontrast zu den formlosen und chaotischen Wolkenformationen, die einerseits den Erzengel tragen und andererseits den blauen Himmel wie die Lichtquelle größtenteils verdecken. In der *Verkündigung* El Grecos wird die Unterscheidung wie auch der Übergang zwischen berechenbar Geformtem und unberechenbar Formlosem³ im Bild kompositorisch inszeniert, indem der geometrale Raum des irdischen Fußbodens und der chaotische Raum des Himmels jeweils eine ganze Bildhälfte beanspruchen. Genau in der Mitte des Bildes markiert die dunkelbraune, horizontale Balustrade, die als Horizont und zugleich als Abschluss des Bodens fungiert, die Trennung beider Welten. Hinter den verschleiernenden Wolken eröffnet sich, ausgehend vom Horizont, eine Weite und Ferne des Himmels. Indem der offene und freie Himmel die obere Hälfte des Bildes einnimmt, handelt es sich nicht nur um einen Innenraum, sondern ebenfalls um einen landschaftlichen Raum. Der ausgehend von der verbergenden Balustrade entwickelte Horizont umschließt im landschaftlichen Sinne den Betrachter. Auf diese Weise sind in der *Verkündigung* El Grecos beide Formen des Grundes, der des Bodens und der der Landschaft, ineinander verschränkt.⁴

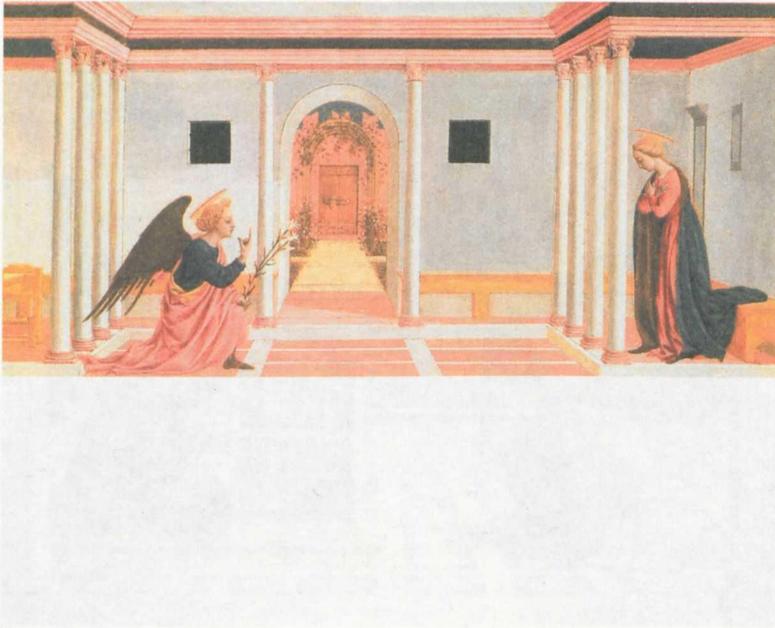
Sechs Jahre vor der 117 × 98 cm großen *Verkündigung* von 1576 [Abb. 1] entstand eine kleinere Fassung mit dem gleichen Thema [Abb. 2]. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dieser frühen *Verkündigung* um ein prototypisches Gemälde, das El Greco in seinem Atelier besaß und als Ausgangspunkt seiner großformatigen Gemälde nahm. Francesco Pacheco, der 1611 mit El Greco zusammentraf, erläutert in *El arte de la pintura*⁵ von 1649, dass El Greco stets ein Original von allem, was er gemalt hatte, aufbewahrte.⁶ Diese, so fügt er hinzu, waren immer in Öl gemalt, jedoch auf kleinen Leinwänden. Dass El Greco sie aufbewahrte, bestätigt auch ein Inventar seines Ateliers, das eine *kleine Inkarnation* (*pequeña Encarnación*) verzeichnet.⁷ Die Malweise und insbesondere die Maße von 26 × 20 cm sprechen dafür, dass es sich bei der Fassung, die heute im Prado zu sehen ist, um das prototypische Bild seiner *Verkündigungen* handelt.⁸ In der Sammlung Julio Munoz



2 Doménikos Theotokopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1570.

befindet sich eine 106,7×92,7 cm große Verkündigung, die genau dem Entwurf des kleinen Bildes folgt.⁹ Dabei ist auch festzuhalten, dass die frühe *Verkündigung* noch in Italien gemalt wurde, während die spätere *Verkündigung* im ersten Jahr seines Aufenthaltes in Toledo entstand und somit an der Schwelle der frühen italienischen und der späten spanischen Werkphase anzusiedeln ist. In ähnlicher Weise wie in der *Verkündigung* von 1576 bricht in der in Italien gemalten *Verkündigung* aus dem bewölkten Himmel Licht hervor, das von den Putti begleitet in den perspektivisch konstruierten Raum einfließt und den roten Vorhang ergreift. Das Auseinanderklaffen von Formlosem und Geformtem entspricht in beiden Gemälden der Unterscheidung von formlosem Himmel und geformter Erde, numinoser Welt einerseits und physikalischer Welt andererseits. In diesem Spannungsfeld von formlosem Grund und geformten Figuren findet die Verkündigung statt, mit deren Darstellung El Greco vor der Aufgabe stand, das heilsgeschichtliche Ereignis der Inkarnation malerisch als Übergang ins Feld des Sichtbaren zu reflektieren.

Louis Marin, Daniel Arasse und Georges Didi-Huberman haben gezeigt, auf welche Weise die Maler in der italienischen



3 Domenico Veneziano, Verkündigung, um 1445.

Renaissance das Paradoxon einer gemalten Verkündigung gelöst haben, um »die Unsichtbarkeit Gottes im Moment seiner Inkarnation zu sehen [zu] geben.«¹⁰ Dabei stützen sie sich insbesondere auf die Schrift des Franziskaners Sankt Bernhardin von Siena.¹¹ Dem Prediger zufolge markiert die Inkarnation den Moment,

»[...] in dem Gott in den Menschen eingeht, die Ewigkeit in die Zeit, das Leben in den Tod, aber auch – auf eine für uns bedeutsamere Weise – die Unermesslichkeit ins Maß, das Unfigurierbare in die Figur, das Unbegrenzbare in den Ort, das Unsichtbare ins Gesehene.«¹²

In unterschiedlichen Formen und Details überführen Verkündigungsdarstellungen der italienischen Renaissance dieses theologische Konzept ins Bild. Beispielsweise ist in der Tafel Domenico Venezianos die verschlossene Tür entscheidend, »denn die Pforte, die sich im Zentrum der gesamten Komposition befindet, deckt sich mit dem Fluchpunkt, von dem aus der Aufbau des ganzen Bildes organisiert ist«¹³ [Abb. 3]. Auf diese Weise zeigt die Pforte, die ikonographisch die jungfräuliche Reinheit Marias sowie Christus als die



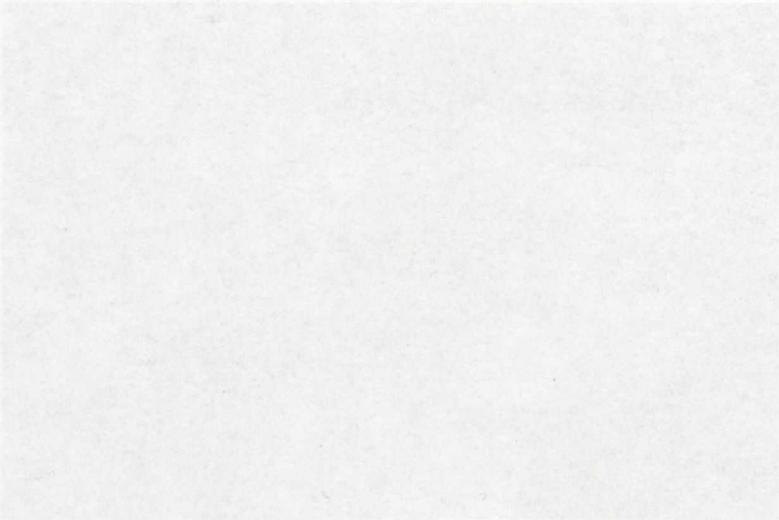
4 Domenico Ghirlandaio, Verkündigung, um 1482 (Detail).

Pforte zum Himmel symbolisiert, figurativ das Eingehen der Unermesslichkeit ins Maß. Analog lässt die gemauerte Wand auf dem Fresko von Domenico Ghirlandaio in San Gimignano das menschliche Auge *ante mysterii figuram*, wobei jedem Zeichen der Öffnung eines der Schließung folgt [Abb. 4].¹⁴ Das Fenster ist vor uns

»[...] halb geschlossen, während sich hinter einem teilweise zurückgezogenen Vorhang ein Bett erahnen lässt – das aber selbst dem Pfosten einer geschlossenen Tür gleicht; die als Hindernis fungierende Mauer wiederum hört plötzlich auf, um den Ausblick auf ein Stück Landschaft zu eröffnen, und dem offenen Buch korrespondieren wie selbstverständlich einige geschlossene Bücher.«¹⁵

Für die Maler bestand die Aufgabe folglich darin, die Erscheinung des unsichtbaren Logos in den konkreten Formen der sichtbaren Welt darzustellen. Deshalb folgen die Gemälde mit dem Thema der Inkarnation dem Wechselverhältnis von sichtbarer Transparenz und verbergender Opazität:

»Das Mysterium im religiösen Sinn, Wahrheit, die der menschlichen Vernunft nicht zugänglich und in Gott verborgen, aber dennoch von ihm offenbart ist, wobei sie zugleich vom Schleier des Glaubens bedeckt bleibt, das



Geheimnis des Mysteriums der Inkarnation ist nicht, dass das Wort, dass das unsichtbare Bild des Vaters in den unauslotbaren Abgründen der göttlichen Trinität verborgen wäre, sondern besteht im Gegenteil darin, dass das unaussprechliche Wort, das nichtfigurable Bild, zur Sichtbarkeit und Sagbarkeit gelangen und dazu kommen, sich *als verborgenes* zu zeigen.«¹⁶

Folgt man ausgehend von Marins Deutung des Quattrocento der zentralperspektivischen Konstruktion in El Grecos *Verkündigung*, so wird deutlich, dass eine ähnliche Strategie entwickelt wurde. Der gerasterte Fußboden stellt einen bestimmten und messbaren Raum dar, innerhalb dessen Maria und der Erzengel Gabriel ihre Positionen einnehmen können. Einer Wand gleich steckt die niedrige Balustrade in ihrer abgrenzenden Funktion den Grundriss des Fußbodens ab. Der Abschluss der dunkelbraunen und undurchlässigen Mauer fungiert als dunkler Horizont in der Ferne, an dem sich schemenhaft ein Gebäude abzeichnet. Somit befindet sich der Fluchtpunkt hinter der verschließenden Balustrade, und das heißt ebenfalls an einem nicht mehr sichtbaren Ort [Abb. 6]. Die dunkelbraune Wand der Balustrade übernimmt daher nicht nur die Funktion eines Horizontes sowie die einer trennenden Markierung



5 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576 (Detail).

zwischen Himmel und Erde, sondern sie verdeckt zugleich im Sinne der verschlossenen Tür die zentralperspektivische Fortsetzung des Fußbodens, der in den unendlichen Fluchtpunkt mündet. Indem die helle Wolke vor die dunkle, massiv gebaute und verschlossene Wand gesetzt wurde, verstärkt sie in der räumlichen Anordnung den zentralperspektivischen Sog in die Tiefe. An dieser Stelle im Bild wird das Zusammentreffen von irdischer Welt und göttlichem Numinosen besonders bedeutsam. Einerseits ist ein auf den Fußboden geworfener und sich deutlich abzeichnender Schlagschatten der schwebenden Wolke zu sehen [Abb. 5]. Da es sich um einen Schlagschatten mit geschlossenen Konturen handelt, ist diese Darstellungsweise in der Verschmelzung von Licht und Linie dem geometralen Raum zuzuschreiben. Die formlose Wolke selbst hingegen entzieht sich dieser räumlichen Darstellungsweise, wie auch das zentralperspektivische Experiment Brunelleschis verdeutlicht.¹⁷ Anstatt im zentralperspektivischen Sinne eine reine Transparenz im Bild offenzulegen, erhält die leichte und zugleich massige, helle und zugleich dunkle Wolke in ihrer Opazität eine verbergende Funktion, indem sie die Sicht auf die wiederum opak gemalte, dunkelbraune Wand zu einem großen Teil verwehrt [Abb. 1].

II

Der Vergleich El Grecos mit den Verkündigungsdarstellungen aus dem Quattrocento ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln. Historisch ist ein für die hier entwickelte Fragestellung zentraler



Bruch festzuhalten, denn am »Ende des 15. Jahrhunderts beginnt«, wie Didi-Huberman erläutert,

»[...] die Idee eines Pan, einer Wandfläche, die als Hindernis den perspektivischen Blick verstellt, allmählich zu verschwinden: In den Verkündigungen Peruginos und Raffaels finden sich überall Durchbrüche, und das Auge kann ungehindert den Raum betrachten, bis hin zu den bläulichen, unendlichen Landschaften am Horizont.«¹⁸

6 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576 (Schema C. B.).

Der architektonisch gerahmte Ausblick ins Freie, der nach Didi-Huberman an die Stelle der opaken und nicht semiotisch determinierten Farbfläche des Pan tritt, kann anhand eines um 1519 von Tizian gemalten Bildes aus Treviso veranschaulicht werden [Abb. 7].¹⁹ Das Gemälde Tizians konnte zur Zeit El Grecos in Treviso, einer Ortschaft, die sich nicht weit von Venedig befindet, betrachtet werden.²⁰ Mehrere Gemeinsamkeiten bestehen zwischen den Verkündigungen Tizians und El Grecos. Der gerasterte Marmorboden in seiner perspektivischen Konstruktion, der Faltenwurf des Gewandes von Maria, der sich horizontal den Linien des Fußbodens angleicht, die Positionierung Marias im vorderen Bildfeld und ihre Rückwendung an den Erzengel Gabriel sind ähnlich gestaltet [Abb. 7, 8]. Zugleich fallen die Unterschiede zwischen den Werken auf. Erstens ist das Buch zu Füßen Marias bei Tizian geschlossen, während es bei El Greco geöffnet auf dem Lesepult liegt, und entsprechend sind die Armhaltung sowie die Gestik Marias spiegelverkehrt



7 Tizian, Verkündigung, 1519.

8 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576.

komponiert. Zweitens eilt bei Tizian der Erzengel wie ein kleiner Junge barfußig auf Maria zu, während er bei El Greco in statuarischer Haltung erhoben auf einer Wolke schwebt. Drittens nimmt er in seiner *Verkündigung*, mit der niedrigen Wand im Hintergrund, das Pan als pikurale Materialität in seiner semiotischen Offenheit wieder auf, das im Gegensatz zu Tizian nicht eine Aussicht ins Freie ermöglicht, sondern diese vielmehr in der diffusen Struktur einer Steinmauer verschließt und verbirgt. Viertens ist die gesamte Raumsituation bei Tizian klar konstruiert, während sie bei El Greco unklar bleibt. Neben der *Verkündigung* aus Treviso ist ein Bildvergleich mit einem zweiten Gemälde Tizians aufschlussreich, das jedoch verschollen und nur in einem Stich des Gian Giacomo Caraglio aus dem Jahr 1575 überliefert ist [Abb. 10].²¹ Die Darstellungsweise der Treppen, des Lesepultes mit seiner Ornamentstruktur und des einbrechenden Lichtes, aber insbesondere die Platzierung des Heiligen Geistes, die Einsetzung der Putti und die Verschränkung eines perspektivischen Raumes mit einem wolkenbesetzten Himmel weisen markante Ähnlichkeiten mit beiden *Verkündigungen* El Grecos auf [Abb. 8–10].

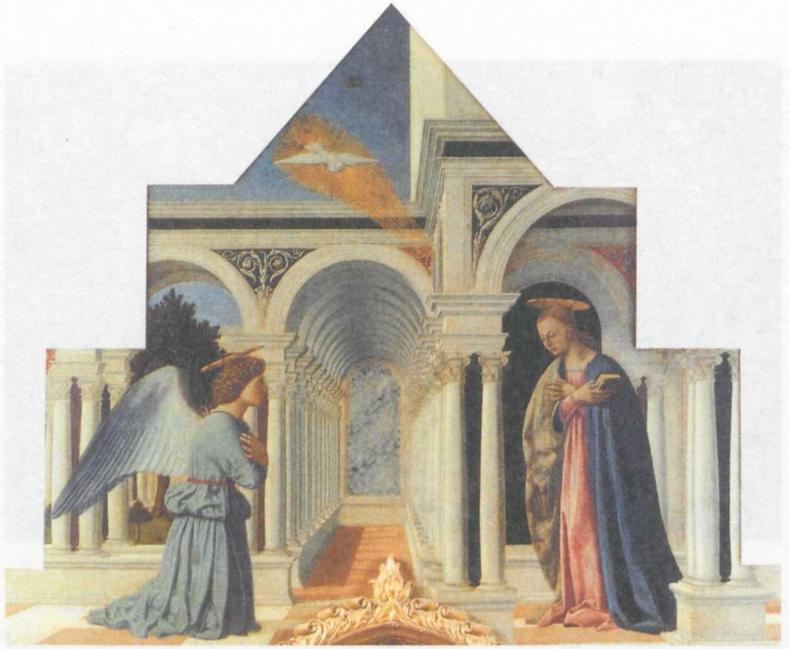
Wendet man sich nun der frühen *Verkündigung* zu, die El Greco in Italien gemalt hat, und vergleicht diese mit der *Verkündigung* Piero della Francescas, wird deutlich, dass El Greco auch hier beide verschiedenen Bildkonzepte – die Transparenz in eine weite Landschaft und die Opazität eines Pans – spielerisch miteinander verschränkt [Abb. 2, 11]. Wie Gaddi und Domenico Venanzoni lässt sich auch Piero »auf eine paradoxe Praxis der geometrischen



Perspektive ein, um die Inkarnation Gottes in der menschlichen Welt gleichzeitig zu zeigen und zu verbergen.«²² In seiner zwischen 1460 und 1470 entstandenen *Verkündigung* findet ein Wechselspiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit statt, indem Maria, aufgrund ihrer Position im Raum, den Engel nicht sehen kann.²³ Zentral ist jedoch auch, dass am Ende des langen perspektivischen Korridors und somit ebenfalls am Ort des Fluchtpunktes eine opake Marmorwand gemalt wurde. Diese verschließende Wand in der Mitte steht im Kontrast zum linken und rechten Rundbogen. Die Öffnung links ermöglicht einen Ausblick ins Freie, vor der sich der Engel befindet, und die Öffnung rechts zeigt eine schwarze Leere, vor der sich Maria als geschlossene Figur abheben kann. Die Marmorwand in der Mitte hingegen bleibt unverdeckt und verdeckt selbst wiederum den Ausblick in den dahinterliegenden Raum. Schließlich stellt sie mit ihrer hellblauen Farbe eine metonymische Verbindung zum wolkenlosen Himmel und zum Gewand des Engels her. In der italienischen *Verkündigung* El Grecos wird ebenfalls die Zentralperspektive eingesetzt, die einen Ausblick in die Ferne suggeriert [Abb. 2]. Ähnlich wie bei Piero eröffnet die steile perspektivische Flucht einen Rhythmus, der zwischen dem von rechts kommenden Lichteinfall und dem Schlagschatten alterniert [Abb. 12]. Zeichnet man das in dünnen Linien gestaltete Raster des Fußbodens nach, wird deutlich, dass zwei Fluchtpunkte vorhanden sind. Der erste Fluchtpunkt befindet sich sehr nahe an der Schwelle von innen nach außen. Dies erkennt man daran, dass die zwei mittleren Fluchtlinien sich gleich im ersten Schlagschatten überkreuzen müssen. Daraus erfolgt eine Irritation

9 Doménikos Theotópoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1570.

10 Gian Giacomo Caraglio, Verkündigung nach Tizian, 16. Jh.



11 Piero della Francesca, Verkündigung, um 1460–70 (Detail aus dem Polyptych).

des Raumgefüges, insofern der Ausblick ins Freie als Bild im Bild erscheint. Folgt man jedoch den äußeren Fluchtlinien, so mündet ein zweiter Fluchtpunkt in dem Rundbogen am Ende des korridorähnlichen Raumes [Abb. 2]. Dieser Rundbogen ist jedoch so winzig klein, als würde die hellblaue Fläche den Fluchtpunkt, und das heißt den Ort der Unendlichkeit, als Punkt darstellen. Analog zur Marmorwand bei Piero nimmt die Farbfläche innerhalb des Rundbogens das helle Blau des offenen Himmels auf [Abb. 12]. Doch bleibt in diesem Fall aufgrund der Größe dieses blauen Flächenflecks unklar, ob es sich um eine blaue Marmorplatte oder um einen Ausblick in den freien Himmel handelt. Angesichts der Bildvergleiche wird deutlich, wie in den beiden *Verkündigungen* El Grecos die unterschiedlichen Bildkonzepte der weiten landschaftlichen Ferne, der Steigerung der Perspektive ins Unendliche einerseits und der Darstellung einer opaken Verborgenheit andererseits, aufgenommen und zugleich gebrochen werden.

Verweilt man wieder bei der Frage, wo sich der zentralperspektivische Fluchtpunkt in der *Verkündigung* von 1576 befindet und was sich hinter diesem chaotischen, formlosen Wolkengebilde verbirgt, tritt der im Bild angelegte Impuls hervor, nach den in die Ferne entfaltenen Schichtungen der unterschiedlichen Bildebenen zu fragen. Wie man am Schattenwurf der Wolke feststellen kann, steht der Erzengel Gabriel hinter Maria. Maria befindet sich daher im



Vordergrund des Bildes und wendet sich mit verdrehtem Körper nach hinten, um den hinter ihr stehenden Erzengel erblicken zu können. Der Erzengel wiederum schaut und verweist mit dem Zeigefinger auf den Heiligen Geist in Gestalt der weißen Taube. Die Bewegung in die Ferne, wie auch in die horizontale Weite und vertikale Höhe, eröffnet eine Tiefe, dessen Ende kaum sichtbar ist. Diese räumlichen Schichtungen, die ein Spiel auf ein immer weiter Dahinterliegendes in Gang setzen und die Frage nach dem Grund im ontologisch-theologischen Sinne aufwerfen, werden mit dem roten Vorhang im Bild eröffnet. Es ist insbesondere der Vorhang in seiner Opazität, der das Begehren, dahintersehen zu wollen, erweckt und das Streben nach einer Bewegung hin zur Transzendenz, hin zum lichtdurchfluteten, jenseitigen Reich hinter den Wolken, hervorruft. Diese malerische Strategie El Grecos, die an die Idee des Pans anknüpft, steht in Verbindung zum Heiligen, das nach Jean-Luc Nancy im Gegensatz zur Religion als das Getrennte und Verschanzte zu verstehen ist. Um diese Logik zu verdeutlichen, führt Nancy den Begriff des Distinkten ein, das in der Ferne und nicht in der Nähe liegt. Das Heilige, das »Distinkte *hebt sich ab*: es setzt sich ab und zeigt den Abstand an, macht ihn bemerkbar – *macht sich bemerkbar*. Es zieht also auch die Aufmerksamkeit auf sich in diesem Rückzug, dessen Zug ein Anziehen und Angezogenensein bewirkt.«²⁴ Der Vorhang wie auch der gelbe Himmel hinter den Wolkenformationen folgen daher der Logik des

12 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1570 (Detail).

Grundes im Sinne von Nancy, die im Bild das Nichtwahrnehmbare wahrnehmbar macht.

»Der Grund«, schreibt er, »[...] verschwindet in seiner Grundeigenschaft, die darin besteht, nicht zu erscheinen. Man kann also sagen, dass der Grund erscheint als das, was er ist, indem er verschwindet. Als verschwindender geht er ganz ins Bild über, ohne dadurch zu erscheinen, und das Bild ist weder seine Erscheinungsform noch sein Phänomen. Der Grund ist die Kraft des Bildes, sein Himmel und sein Schatten. Diese Kraft drängt sich ›in den Grund‹ des Bildes, oder besser: sie ist der Druck, den der Grund auf die Oberfläche ausübt – d.h. unter, in diesem ungreifbaren Nicht-Ort, der nicht lediglich der ›Träger‹, sondern gar die *Rückseite* des Bildes ist. Nicht die ›Kehrseite der Medaille‹ (eine andere, enttäuschende Seite), sondern der nicht-wahrnehmbare (intelligible) Sinn des Bildes, der *als solcher* am Bild *vernommen* wird.«²⁵

Der bewegte rote Vorhang, der in den Fassungen Tizians vorhanden ist, übernimmt in beiden *Verkündigungen* El Grecos genau die enthüllende und verhüllende, offenbarende und verbergende Funktion des Grundes, dessen Bezug jedoch nicht im Jenseits des Intelligiblen liegt, sondern der die Entfaltung des Sinnlichen eröffnet.

III

Im Westen wie im Osten versinnbildlicht der Vorhang (*velum*) einerseits den Himmel (*coelum*) und andererseits das Fleisch Christi (*caro*). Zentral ist der Hebräerbrief, der zur entscheidenden Aussage führt, dass der Vorhang das Fleisch Christi ist (»velamen id est caro Christi«).²⁶ Die Figur des Vorhanges wurde deshalb mit dem Konzept der Inkarnation verknüpft, da er die paradoxe Dialektik von Offenbarung und gleichzeitiger Verbergung darzustellen vermag. In diesem Sinne repräsentieren – Nicholas P. Constat zufolge – der Vorhang wie die Ikonostase in Byzanz zunächst »die Grenze zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt, zwischen dem Sein und dem Werden, zwischen der sinnlichen und der intelligiblen Welt«.²⁷ Constat betont jedoch, dass die byzantinische Theologie keinen Dualismus, sondern einen Glauben entwickelte, wonach der unsichtbare Gott sinnlich offenbar sei.²⁸ In Anlehnung an Jaroslav Pelikan²⁹ und John Meyendorff³⁰ erläutert Constat, wie sich das Christentum vom Platonismus verabschiedete und eine

sakramentale Vorstellung des Selbst und der Welt entwickelte. Das byzantinische Christentum definierte das Heil als einen Zusammenfall des Sinnlichen und Intelligiblen, der seine Transzendierung in der Doppelnatur Christi fand. Die Selbstoffenbarung Gottes ist notwendigerweise eine verhüllte Enthüllung, weshalb der Vorhang zum ontologischen Symbol der Gründung (*creation*) avancierte.³¹

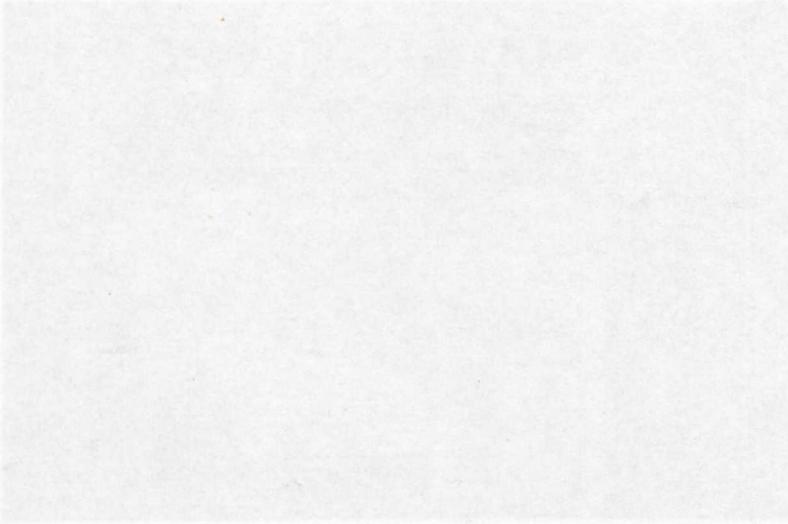
Berücksichtigt man diesen theologischen Kontext, wird deutlich, dass der rote Vorhang bei El Greco kein dekoratives Requisit ist, sondern den Moment der Inkarnation versinnbildlicht. Der Vorhang vermag es, die für die Inkarnation zentrale Figur von Absenz und Präsenz ins Bild zu überführen. Um dies visuell nachzuvollziehen, soll ein Blick auf die berühmte *Ohrider Ikone* in der Perivleptoskirche geworfen werden, die eine Verkündigung mit zwei verschiedenen Arten von Vorhängen zeigt [Abb. 13].³² Einerseits ist ein schwarzer Vorhang mit Goldbordüre zu sehen, der als *cathedra velata*³³ hinter dem Thron an einer Vorhangstange angebracht wurde. Da er beiseitegeschoben ist, ermöglicht er die Aussicht auf eine dahinterliegende Architektur. Der rote Vorhang, der als *velarium* eine Beziehung zum Himmel eröffnet, wird von den göttlichen Strahlen durchbohrt und vermittelt auf diese Weise zwischen göttlicher und irdischer Welt. Während der schwarze Vorhang eine Bewegung in die Tiefe des Bildes hin zur Architektur hinter dem Thron eröffnet, bezieht sich der rote Vorhang auf ein Oberhalb und Außerhalb des Bildes. Beide Arten von Vorhängen sind in der spanischen *Verkündigung* El Grecos in einem einzigen Vorhang verschmolzen [Abb. 1]. In seinem plastischen Faltenwurf betont er die räumliche Dimension in die Tiefe und damit auch in den Raum, der sich hinter dem Vorhang befindet. Indem der rote Vorhang als Hintergrund für Maria dient, übernimmt er die Funktion eines *auleum*³⁴, das wie die *cathedra velata* als Wandbehang hinter den auszuzeichnenden Personen angebracht ist. Zugleich ist der Vorhang oberhalb des Kopfes von Maria in der Art eines *velarium* drapiert, sodass eine Wechselbeziehung zwischen Vorhang (*velum*) und Himmel (*coelum*) möglich wird. Das Hochheben des Vorhanges in Verbindung mit dem offenen Himmel verweist auf das Lüften des Altarvelums während der Feier der Heiligen Eucharistie, das in diesem Moment den Blick in den ansonsten verschlossenen Himmel zugänglich macht und deshalb eine heilsgeschichtliche Dimension besitzt.³⁵

In der *Ohrider Ikone* markiert der Vorhang eine vermittelnde Trennung zwischen dem Ort, aus dem der göttliche Lichtstrahl hervorbricht, und dem Ort, an dem Maria ihren Platz eingenommen



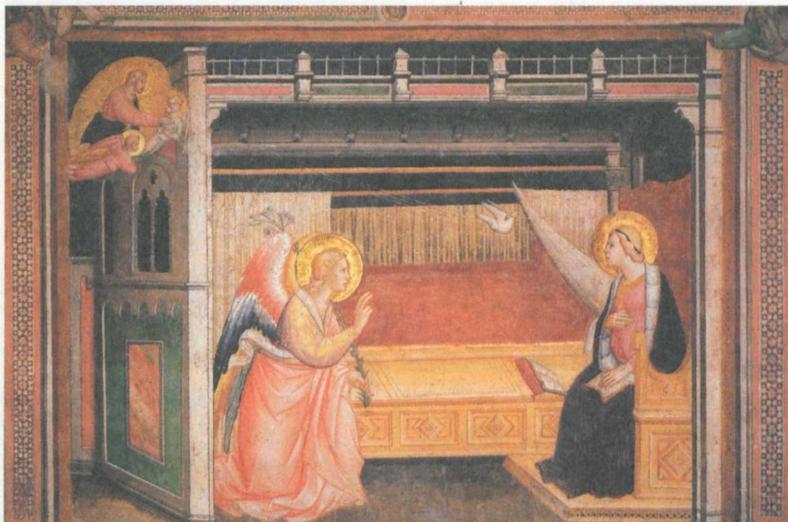
13 Byzantinische Doppelikone aus Konstantinopel, Verkündigung, Anfang 14 Jh.

hat. Der Lichtstrahl trifft Maria somit nicht unmittelbar, sondern wird von dem roten Vorhang aufgefangen. Das Eindringen der vom Heiligen Geist geleiteten Lichtstrahlen in das Gebäude, beziehungsweise das Eindringen des Logos in den Körper Marias, findet sich auch über eine durchbrochene Wand dargestellt. Exemplarisch ist die Darstellung Gaddis [Abb. 14], in der die Mauer mit dem eingelegten Marmor und dem zweiteiligen Fenster die Trennung irdischer und himmlischer Welt markiert. Gottvater befindet sich außerhalb des Gebäudes und bleibt für Maria unsichtbar, während der Heilige Geist,



in Gestalt der weißen Taube, und der Erzengel Gabriel im Innenraum zu sehen sind.³⁶ Didi-Huberman merkt dazu an:

»Betrachten wir die Mauer zur Linken: durch sie wird die Kraft des Höchsten hindurchdringen; sie trennt den Raum der Welt von dem Ort–der *domuncula*–des Mysteriums; und durch sie ist vielleicht der Engel, dank der *subtilitas* seines Körpers, in diese türenlose Kammer eingedrungen, von der uns die Autoren des Mittelalters so oft berichten, dass sie den Blicken der Menschen verschlossen gewesen sei.«³⁷



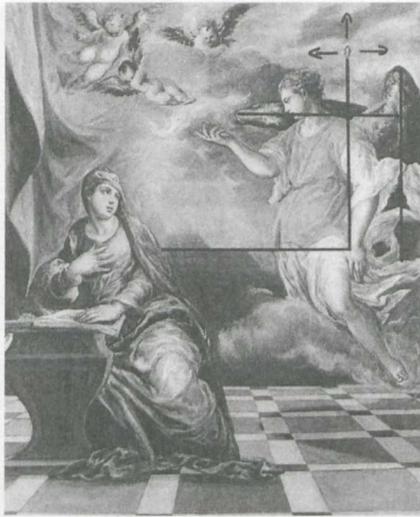
14 Agnolo Gaddi, Verkündigung, 1392–95.

In der 1576–1581 gemalten Verkündigung Jacopo Tintoretto trennt ebenfalls eine Mauer den dunklen Innenraum von der Außenwelt [Abb. 15].³⁸ Zahlreiche Putti strömen dicht gedrängt durch das Fenster von außen nach innen hinein, während Joseph von dem Geschehen keine Kenntnis zu nehmen scheint. Der Erzengel Gabriel, der schwebend durch die Tür hineinkommt, schaut Maria an und weist mit seinem rechten Zeigefinger sowohl auf den Heiligen Geist als auch auf den roten Vorhang. Bei El Greco tauchen ebenfalls vermittelnde Putti auf, die den Flug der Taube begleiten und aufgrund ihrer Darstellung den Heiligen Geist als noch weiter entfernt erscheinen lassen, während der Vorhang an die Stelle der Wand tritt [Abb. 1, 2]. Das Eindringen des Heiligen Geistes in den Raum findet in beiden *Verkündigungen* seine Gestalt in der Verwendung von Licht und Schatten. In dem kleinen Modell von 1570, das ebenfalls einen roten Vorhang in die Szenerie eingefügt hat, steht das warme Licht, das den Heiligen Geist umgibt, in Kontrast zu dem kalten Licht außerhalb des Raumes und betont das Einbrechen des Göttlichen in den irdischen Raum. Die räumliche Trennung und dessen Durchdringung durch den Logos über die Figur des Vorhanges verdeutlichen, dass die *Verkündigungen* El Grecos nicht nur eine Trennung, sondern zugleich, in dessen vermittelnder Funktion, eine Verbindung zwischen der numinos-intelligiblen Welt und der physikalisch-sinnlichen Welt herstellen. Dies geschieht nicht nur über die Figur des Vorhanges, sondern auch über den Erzengel Gabriel, der »die Figur für das Kommen des Unsichtbaren ins Sichtbare



15 Jacopo Tintoretto, Verkündigung, 1576–1581.

und des Unsagbaren ins Wort³⁹ ist. Seine Vermittlerposition innerhalb der Szenerie wird formal hervorgehoben, indem er gegenüber vom roten Vorhang, in der horizontal angelegten Bildmitte und somit genau zwischen Himmel und Erde, seinen Platz einnimmt. Der geformte Schattenwurf einerseits und die formlose Wolke andererseits zeigen die Ankunft des Engels auf Erden an und verleihen ihm, aufgrund der erhöhten Schwebeposition der himmlischen Sphäre, seine sinnliche Gestalt. Die Körperhaltung des schwebenden Engels erinnert mit dem entblößten Bein an eine *figura serpentinata*, die im Kontrast zur geraden Linie des Szepters steht. Diese vertikale Linie, die in Richtung des Himmels weist, überkreuzt sich mit der horizontalen Linie der Mauer. Betrachtet man den rechten Flügel des Engels, wird darüber hinaus erkennbar, dass dieser sich – ähnlich wie in der *Ohrider Ikone* – in starkem Maße gesenkt hat und auf diese Weise eine horizontale Linie bildet. Der linke Flügel, der sich vom Weiß ins Schwarz verfärbt, ragt hingegen parallel zum Bildrand als vertikale Linie in den bewölkten Himmel hinein. Auf diese Weise wiederholt sich bei El Greco, in metonymischen Verschiebungen, die überkreuzende Grundstruktur von waagrechten und senkrechten Linien im Bild. Sogar kleinste Details weisen diese Grundstruktur auf; beispielsweise die Knospe des Szepters, die mit den drei weißen Perlen eine horizontale Richtung nach links und rechts eröffnet und sich zugleich an die vertikale Richtung nach oben anschließt. Auf diese Weise entstehen zwei Bewegungen im Bild: erstens eine vertikale Aufwärtsbewegung und zweitens eine horizontale Bilateralbewegung,



16 Doménikos Theotokopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576 (Schema C. B.).

die seitwärts aus dem Bild hinausweist und von den beiden Figuren, Maria und dem Erzengel Gabriel, sowie von den roten Stoffbahnen rechts und links eingefangen wird [Abb. 16].

In Anbetracht dieser im Bild angelegten Bewegungen muss auf den Umstand verwiesen werden, dass Maria ikonographisch häufiger rechts als links im Bild dargestellt wurde.⁴⁰ Die von El Greco unternommene Umkehrung ist ungewöhnlich; neun von zehn seiner Verkündigungen zeigen Maria auf der linken Seite, während der Erzengel von rechts kommt. Avigdor W. G. Posèq widmete sich diesem Rätsel und hält fest, dass die umgekehrte Position nicht aus der byzantinischen Ikonographie entnommen worden sein kann, da sowohl die Handbücher als auch die Ikonen stets den Engel Gabriel von links und Maria vor dem Thron rechts zeigen.⁴¹ Vielmehr entstammt die Positionierung der Figuren der italienischen Renaissance. Tizian verwendete beispielsweise beide Formeln. Posèq entwickelt die These, dass Maria links positioniert wurde, um ihr einen wichtigen Stellenwert im Bild einzuräumen. Diese Hypothese verknüpft er mit der damaligen Begeisterung für ihre Rolle im Mysterium der Inkarnation Christi, die häretische Argumente gegen das tridentinische Dogma zu negieren vermochte.⁴² St. Ildefonsus und sein Buch *Liber de virginitate sanctae Mariae* wendet sich gegen seine Zeitgenossen, die sich weigerten, an die für die Gegenreformation zentrale Doktrin der Inkarnation zu glauben.⁴³ Es ist belegt, dass El Greco in seiner privaten Bibliothek⁴⁴ ein Werk mit dem Titel *Sinodo Tridentino* besaß, das eine Übersetzung des Konzils von Trient ins



17 Doménikos Theotópoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576 (Schema C. B.).

Griechische beinhaltet.⁴⁵ Pacheco beschreibt in seinem Traktat die Wichtigkeit dieser Dekrete und verweist darauf, dass ein gebildeter Maler sich selbst hinsichtlich der theologischen Dogmen kundig machen musste, die mit den Anforderungen der orthodoxen religiösen Autorität konform waren und auf dem Dekret des Konzils von Trient basierten.⁴⁶ Die Gewichtung auf die Verkündigung von rechts reflektierte nach Posèq die posttridentinische Theologie der Unbefleckten Empfängnis und überführte die alte Ikonographie in einen lokalen Madonnenkult.⁴⁷ Die ungewöhnliche Platzierung Marias und des Erzengels kann jedoch neben der ikonographischen Lesart auch formal gedeutet werden. Indem Maria sich in ihrer Drehung dem Erzengel zuwendet, der sich hinter ihr befindet, und dieser wiederum auf den leuchtenden gelben Grund mit dem Heiligen Geist verweist, wird im Bild eine gegenläufige und zirkuläre Bewegung zwischen Nähe und Ferne eröffnet.

Die gegenläufige Bewegung in die ferne Tiefe des Bildes und aus dieser heraus in die Nähe, die in der *Verkündigung* von 1570 über die Körperhaltung der Putti gestaltet ist [Abb. 2], wurde in der *Verkündigung* von 1576 auf das gesamte Bild und seine Blickkonstellationen übertragen [Abb. 1]. Die Hinwendung Marias zum Erzengel, der sich hinter ihr befindet, wird im Blickkontakt des Engels erwidert, während sein Zeigefinger auf den Heiligen Geist und den roten Vorhang verweist. Die drei Putti oben links im Bild blicken wiederum auf Maria. Folgt man daher den Blickrichtungen der Protagonisten im Bild, legen diese eine zirkuläre Anordnung nahe,

die zugleich der räumlichen Bewegung entspricht: die Bewegung in die Ferne, hin zum leuchtenden Grund hinter den Wolken, und zurück in den nahen Vordergrund, hin zu Maria [Abb. 17]. Die Bewegung von vorne bis in die tiefste Schicht des gelben und leuchtenden Grundes ist schließlich insofern gegenläufig, als das Licht, das aus der zuunterst liegenden Schicht des göttlichen Grundes herausströmt, in den Raum eindringt und eine Bewegung vom Hintergrund in den Vordergrund nahelegt. Die ganze Lichtdramaturgie ist konsequent nach der Lichtquelle hinter dem Heiligen Geist entwickelt. Besonders deutlich wird dies, wenn man die Schattenmodulationen des rechten Unterarmes des Erzengels, seiner Halspartie wie auch diejenigen Marias, der Körper der kleinen Putti oberhalb des Bildes oder des Vorhangs links im Bild betrachtet. Die umgekehrte Bewegung wird durch die drei Putti, die oberhalb des goldenen Grundes auf Maria und auf den roten Vorhang herabblicken, hervorgehoben. Während das Licht aus dem gelben Grund hinter dem Heiligen Geist hindurchbricht, scheint dieser Grund, dem Goldgrund gleich, sich hinter den schweren dunkelblauen Wolken zu befinden. Betrachtet man jedoch die Zone darunter, wird ersichtlich, dass die gelben Lichtstrahlen nicht mehr hinter, sondern vor den Wolkenformationen zu verorten sind. An dieser Stelle hat sich der Licht verströmende Grund in gelbe Lichtstrahlen verwandelt, die in den Raum eindringen und den Schattenwurf der schwebenden Wolke hervorrufen.

IV

Abschließend kann an eine Differenzierung des Grundes erinnert werden, die sich bei Max Raphael findet. Im Blick auf die Verwendung von Licht und Schatten entwickelt er eine Unterscheidung zwischen aktivem und passivem Fond in der Malerei El Grecos, die in Anbetracht beider *Verkündigungen* fruchtbar gemacht werden kann. In der *Taufe Christi* El Grecos ist unten »die Dunkelheit der gegebene Fond und passiv, oben dagegen ist die Dunkelheit (das heißt vor dem Licht) auch aktiv.«⁴⁸ Die Zone des gelben Grundes in El Grecos *Verkündigungen*, die sich hinter den dunklen Wolken verbirgt und mit der Erscheinung des Heiligen Geistes an der zentralen Stelle hervorbricht, ist jeweils ein aktiver Grund, der die Formen in ihren geschlossenen Konturen mit sich reißt und deformiert. Hier wird malerisch über die Farbe, die zirkuläre Beziehung zwischen geformtem und formlosem Grund, im Bild verhandelt. Diese Beziehung wird in der unruhigen und gegenläufigen Bewegung von den Putti unterstützt und verwandelt sich in flammende Lichtstrahlen,

die in den Raum eindringen. Auch in der *Verkündigung* von 1570 artikuliert sich der in der Ferne liegende gelbe Grund, um durch die verbergenden formlosen dunkeln Wolken hervorbrechen zu können. In beiden Fassungen scheint der rote Vorhang von der aktiven Kraft des gelben Grundes angezogen zu sein, löst sich in diesem auf und geht zugleich aus diesem hervor. Der Grund, aus welchem die Lichtquelle des Bildes ausströmt, ergreift den roten Vorhang, der in seinem Faltenwurf selbst sowohl eine einfaltende wie ausfaltende Funktion besitzt.

Die Malerei El Grecos lenkt schließlich die Aufmerksamkeit auf das Formlose und auf die Farbe, die in ihrer Sichtbarkeit den Grund des Sinnlichen als Entzug erfahrbar macht. Dieser Entzug verweist jedoch nicht auf eine intelligible Welt. Während platonisch betrachtet der Grund den Ort des Intelligiblen, die Welt der reinen und nicht sichtbaren Ideen, einnimmt und als Voraussetzung des Sinnlichen angesehen wird, so bezieht sich der Grund ästhetisch betrachtet auf die Bedingung des Sinnlich-Wahrnehmbaren, der nicht in wiedererkennbaren Gegenständen und gegebenen Formen zu finden ist. Inmitten des Widerstreites zwischen Ontologie und Ästhetik, der auch unterschiedliche Auffassungen des Grundes impliziert, befindet sich die christliche Theologie. Indem Gott an die Stelle der Ideen tritt und zugleich sinnlich anwesend ist, steht die Figur der Inkarnation im Brennpunkt dieses Widerstreites. Es ist somit die Fleischwerdung Gottes, die innerhalb der christlichen Tradition die Frage nach dem Grund der Bilder stellt; weshalb Louis Marin auch zu dem Schluss kommen konnte, dass die Inkarnation das theologische Wesen der Malerei selbst betrifft.⁴⁹ Beide *Verkündigungen* El Grecos stellen mit dem Moment der Fleischwerdung malerisch dar, dass die Struktur des Grundes in seinem kontinuierlichen Entzug liegt. Dieser Entzug verweist jedoch nicht auf eine unsichtbare Welt der Ideen, die vorrangig das Sinnliche prägt, sondern steht umgekehrt für den Beginn der visuellen Emergenz. Nicht als intelligibles Zeichen, sondern als gestaltlose Farbe bricht der göttliche Grund in die sichtbare Welt ein. Das Mysterium der Inkarnation wird dabei in den Prozess des Malerischen übersetzt, sodass das Übersinnliche im Gefüge des Bildes als unendliche Bewegung zwischen Gestalt und Grund erscheint.

Unter Bezugnahme auf Henri Maldineys *Ästhetik der Rhythmen*⁵⁰ hat Gilles Deleuze später in seinem Buch zur Falte diese Bewegung und die daraus resultierende Deformation in einen Zusammenhang mit der barocken Falte gebracht. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich »auf beiden Seiten unaufhörlich entfaltet

und faltet«, wobei sich »nicht eines entfaltet, ohne das andere zu falten, in einer Koexistenz des Enthüllens und Verhüllens des Seins, der Anwesenheit und des Rückzugs des Seienden«. ⁵¹ Was in diesem barocken Bildkonzept zutage tritt, ist somit die grenzenlose Freisetzung der Falte. Die Falte löst sich von ihren Trägern im Bild ab, und in diesem Moment wird gleichzeitig ein unendlicher Wettstreit zwischen der Struktur der Faltung und den Gegenständen eröffnet, die Deleuze anhand des *Christus am Ölberg* und der *Taufe Christi* von El Greco zeigt. ⁵² In den beiden *Verkündigungen* wird ebenso sichtbar, wie die Falte ihre Träger – wie Vorhang, drapierte Gewänder und Wolke – verlässt und in der losgelösten und freien Struktur auf das Bild in seiner Gesamtheit übertragen ist. Dies geschieht – Deleuze zufolge – durch das Übergreifen der Faltenstruktur auf das Feld der Elemente:

»Die Befreiung der Falten, die nicht mehr einfach den endlichen Körper reproduzieren, ist leicht zu erklären: es wird zwischen Kleidung und Körper etwas Drittes, es werden dritte Dinge eingeführt. Das sind die Elemente. Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, dass das Wasser und seine Flüsse, die Luft und ihre Wolken, die Erde und ihre Höhlen, das Licht und seine Feuer selbst in sich unendliche Falten sind, wie es die Malkunst von El Greco zeigt.« ⁵³

Im Fall der beiden *Verkündigungen* werden nicht nur die Kleider und die Körper, sondern auch der rote Vorhang mit seinen schattenwerfenden Falten »durch die Elemente vermittelt, überdehnt und ausgeweitet«. ⁵⁴ Der Vorhang operiert zunächst in seinem Faltenwurf und den daraus hervorgehenden schwarzen Schattenmodulierungen im Modus des Raumes. In dem Moment, in dem ihn der malerische Grund aus Luft, Licht, Feuer und Wolken ergreift und mit sich reißt, organisiert sich die Falte des Vorhanges im Modus der Zeit als Kommunikation zwischen Ferne und Nähe, zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Himmel und Erde.

The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a multi-paragraph passage, possibly a chapter or section of a book, but the content cannot be discerned due to the low contrast and blurriness of the scan. The text is arranged in a standard left-to-right, top-to-bottom format.

Endnoten

- 1 Die östliche Ikonenmalerei deutete nach Ellen J. Beer im Sinne einer neuplatonischen Metaphysik das Dargestellte als Idee des göttlichen Urbildes. Aufgrund dieses Umstandes ist die Emanation des Göttlichen nach Beer entkörperlicht, entstofflicht und nur in Form der Zweidimensionalität zu verstehen. Körper und Raum lösen sich dabei im weichen Licht des Goldgrundes auf. Der in einem Bruchteil zum Vorschein kommende gelbe Grund, der auch die Lichtquelle des Bildes ist, nimmt in El Grecos *großer Inkarnation* theologisch gesehen den Ort des göttlichen und gründenden Grundes im Bild ein, vor dem sich der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube absetzt. Ellen J. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 271–286. Für diesen Literaturhinweis bedanke ich mich bei Vera Beyer (Berlin); vgl. zudem: Wolfgang Braunfels, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mittelwald 1979, S. 9–27. Zu El Greco und der byzantinischen Ikonenmalerei vgl. Chryssa Ranoutsaki, El Greco und die byzantinische Malerei. Last oder Vermächtnis?, in: *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte* 3 (2002), S. 103–124; Nikos Chatzenikolaou, La defensa del arte bizantino por El Greco. Notas sobre una paradoja, in: *Archivo español de arte* 81 (2008), S. 217–232.
- 2 Max Raphael, *El Greco. Ekstase und Transzendenz. Mit Bildvergleichen zu Tintoretto*, hg. v. Michael Scholz-Hänsel, Erasmus Weddigen, Hans-Jürgen Heinrichs, Berlin 2009, S. 44.
- 3 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Leipzig 1986.
- 4 In seinem Text »L'art et le pouvoir du fond« verdeutlicht Maldiney, dass wir in prägnanten Kunstwerken den Grund als Analogon des Bodens, auf welchem wir uns bewegen, oder des landschaftlichen Raumes, der uns umgibt und den wir durchqueren, wahrnehmen; Henri Maldiney, *L'art et le pouvoir du fond*, in: *Regard, Parole, Espace*, Lausanne 1994, S. 173–207, hier S. 182.
- 5 Francesco Pacheco, *El arte de la pintura*, 2 Bde., Madrid 1649.
- 6 Vgl. zu dieser Praktik José Alvarez Lopera, *The Annunciation*, in: *El Greco in Italy and Italian Art*, Kat. Ausst., Athen 1995, S. 514.
- 7 Die Forschung nimmt an, dass El Greco diese kleinen *modelli* auch seinen möglichen Auftraggebern gezeigt hat. Vgl. zu den Auftraggebern El Grecos: Richard G. Mann, *El Greco and His Patrons*, Cambridge 1988.
- 8 Die ältere Forschung ging davon aus, dass es sich bei den kleinen Gemälden El Grecos nicht um Studien, sondern um eine eigenständige Gattung handelte: John Brown (Hg.), *El Greco und Toledo*, Berlin 1983, S. 161.
- 9 Brown 1983 (wie Anm. 8), S. 161.
- 10 Daniel Arasse, Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungen, in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.), *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 73–90, S. 73. Zur ikonographischen und theologischen Interpretation von Verkündigungen vgl. weiter David M. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *Art Bulletin* 17 (1936), S. 480–482; Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln 1997; Wolfgang Braunfels, *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949; Elisabeth Gössman, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957; Ernst Guldan, »Et verbum caro factum est«. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 63 (1968), S. 145–169; John Bugge, *The Virgin Mary. Virgin Birth and Immaculate Conception*, in: *Virginitas* (1975), S. 140–154; Lech Kalinowski, *Der versiegelte Brief. Zur Ikonographie der Verkündigung Maria*, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata* (1981), S. 161–169; Hanneke Grootenboer, *Reading the Annunciation*, in: *About Mieke Bal (=Art history 3 [2007])*, hg. v. Deborah Cherry, S. 349–363.
- 11 Sankt Bernhardin da Siena, *De triplici Christi nativitate*, in: *Pagine scelte*, hg. v. Dionisio Pacetti, Mailand 1950, S. 54.

- 12 Arasse 2003 (wie Anm. 10), S. 79.
- 13 Arasse 2003 (wie Anm. 10), S. 77.
- 14 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, S. 145.
- 15 Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 14), S. 146.
- 16 Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004, S. 186f.
- 17 Vgl. dazu Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972. Das Kapitel zu Brunelleschi wurde ins Deutsche übersetzt. Hubert Damisch, Die Geschichte und die Geometrie, übers. v. Lea Hartung, in: *Wolken (Archiv für Mediengeschichte)*, hg. v. Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl, Weimar 2005, S. 11–25.
- 18 Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 14), S. 146.
- 19 Vgl. zu diesem Gemälde: Karl Oettinger, Tizians Verkündigung in Treviso, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 7 (1930), S. 320–337.
- 20 Nach Avigdor W. G. Posèq liegen keine Hinweise vor, die belegen, dass El Greco die Stadt besucht und somit das Gemälde von Tizian gesehen hat. Posèq vergleicht das Bild jedoch nicht mit der großen Verkündigung von 1576 (Abb. 1, 7), sondern mit der sechs Jahre davor entstandenen kleinen Verkündigung (Abb. 2, 8). Avigdor W. G. Posèq, *Left & right in painting and in the related arts*, Jerusalem 2007, S. 473, Anm. 23. Er weist darauf hin, dass dieser Bildvergleich auf Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. The Religious Paintings*, London 1969, zurückgeht.
- 21 Es spricht einiges dafür, dass der Stich als Vorlage im Atelier des Malers aufbewahrt wurde und er dieses mit nach Spanien genommen hat. Bei den Bildvergleichen mit Tizian handelt es sich um die einzigen hier besprochen Bildwerke anderer Künstler, auf die sich El Greco vielleicht bezogen hat. Für die Argumentation ist es jedoch irrelevant, ob Greco die Gemälde Tizians kannte oder nicht. Vgl. zu dieser Diskussion der möglichen Vorbilder El Grecos: Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 473, Anm. 26, 27.
- 22 Arasse 2003 (wie Anm. 10), S. 80. Vgl. zum theologischen Stellenwert der ins Unendliche gehenden Perspektive Samuel Y. Edgerton, *Mensurare temporalia facit Geometria spiritalis. Some 15th Century Italian Notions about when and where the Annunciations Happened*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss* 1 (1977), hg. v. Irving Lavin, John Plummer, S. 115–130.
- 23 Vgl. dazu Arasse 2003 (wie Anm. 10); Marin 2004 (wie Anm. 16).
- 24 Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Berlin/Zürich 2006, S. 17.
- 25 Nancy 2006 (wie Anm. 24), S. 20.
- 26 »Spätestens seit der theologisierenden Ausdeutung von Vorhängen«, erläutert Johann Konrad Eberlein für den Westen, »kann man eine Einbindung der Vorhänge auf Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung in jenen durch den Hebräerbrief begründeten Symbolbereich annehmen, dem auch die Vorhänge in Mahlszenen und Weihnachtssdarstellungen zugehören. [...] Bei unterschiedlicher Akzentuierung im einzelnen ist der Grundgedanke in allen diesen Vorhangdarstellungen derselbe: »velamen id est caro Christi.« Vgl. Johann Konrad Eberlein, *Apparatio regis – relevatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, S. 147; Brigitt Andrea Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Zürich 1977, S. 47–63. Vgl. Hebräerbrief 10, 20 und zur ausführlichen Exegese: Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6, 19f. und 10, 19f.*, Tübingen 1972.
- 27 Nicholas P. Constan, *Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen*, in: Sharon E. J. Gerstel (Hg.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens. East and West*, Harvard 2006, S. 163–183, S. 174. Für diesen Literaturhinweis bedanke ich mich bei Prof. Barbara Schellewald (Basel); zum Einfluss des christlichen Neoplatonismus im Werk El Grecos vgl. David

Endnoten

- Davies, The Byzantine Legacy in the Art of El Greco, in: Nikos Chatzenikolaos (Hg.), *El Greco of Crete*, Herakleion 1995, S. 425–445; Cristos Terezis, Kalomoira Polychronopou, Proclus' Foundations of Neoplatonic Aesthetics and El Greco's Annunciation, in: Liana Cheney, John Hendrix (Hg.), *Neoplatonism and the Arts*, Lewiston 2002, S. 123–132; Robert Meredith Helm, The Neoplatonic Tradition in the Art of El Greco, in: *Neoplatonism and Western Aesthetics*, New York 2002, S. 89–98; zum antiken Einfluss vgl.: Pascal Weitmann, Zur Bedeutung der antiken Überlieferung bei El Greco, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (2000), S. 130–143.
- 28 Constan 2006 (wie Anm. 27), S. 174.
- 29 Jaroslav Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, New Haven/London 1990.
- 30 John Meyendorff, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, London 1975.
- 31 Constan 2006 (wie Anm. 27), S. 179.
- 32 Helen C. Evans (Hg.), *Byzantium. Faith & Power (1261–1557)*, Nr. 99, New York/London 2004, S. 179f.; Tania Velmans, *Ikonen. Ursprung und Bedeutung*, Stuttgart 2002, S. 59–60. Für diese Literaturhinweise bedanke ich mich bei Karin Krause (Basel); vgl. des Weiteren Mirjana Tatic, Die Ohrider Ikone der Gottesmutter-Trösterin, in: Marcell Restle (Hg.), *Festschrift für Klaus Wessel. Zum 70. Geburtstag in memoriam*, München 1988, S. 269–282.
- 33 Unter *cathedra velata* versteht man ein gerade abfallendes Tuch im Hintergrund eines Thrones. Es ist in seiner Form eng verwandt mit den Wandteppichen und sollte die Vornehmheit des Amtssessels steigern. »Der uralte Brauch, die Vornehmheit des Thrones durch eine Bedeckung zu steigern, hatte sich in der Spätantike zu einer Auszeichnung mit Insigniencharakter verfestigt, die den Sitz des Kaisers wie den der hohen Beamten und danach den der Bischöfe kennzeichnete.« Eberlein 1982 (wie Anm. 26), S. 108–109.
- 34 Das *auleum* ist ähnlich der *cathedra velata* ein dekorativer Wandbehang aus Stoff. Es handelt sich hierbei um ein »in zwei Punkten befestigtes Tuch mit frei herabfallenden Enden.« Üblicherweise hinterfängt das *auleum* den Kopf des Thronenden, s. Eberlein 1982 (wie Anm. 26), S. 110.
- 35 Ernst H. Kantorowicz, Oriens Augusti. Lever du roi, in: *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), S. 149–162, S. 160.
- 36 Vgl. dazu Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 14), S. 198f.
- 37 Didi-Huberman 1995, (wie Anm. 14), S. 199.
- 38 Vgl. zum Einfluss Tintoretts auf El Greco: Filippo Pedrocchi, El Greco e Jacopo Tintoretto, in: *Arte documento* 8 (1995), S. 151–154. Zur Verkündigung Tintoretts und zu seinem Werk für die Scuola Grande in San Rocco: Augusto Gentili, Personaggi e metafore nell' »Annunciazione« di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco, in: *Venezia Cinquecento* 12 (1997), S. 235–242; Rodolfo Pallucchini, *Jacopo Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, Venedig 1994; Francesco Valcanover, *Jacopo Tintoretto and the Scuola Grande of San Rocco*, Venedig 1999; Astrid Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung*, Tübingen 2003.
- 39 Marin 2004 (wie Anm. 16), S. 196.
- 40 Vgl. dazu Don Denny, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Garland 1972; Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 309–313.
- 41 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 309–312.
- 42 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 313.
- 43 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 306. Zu St. Ildefonsus: Athanasius Braegelman, The Life and Writings of St. Ildefonsus, in: *The Catholic University of America. Studies in Medieval History* 4 (1942), S. 1–153.
- 44 Zur Bibliothek von El Greco vgl. Fernando Marias, Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid 1981, S. 43–56; Carlo I. Ragghianti, La biblioteca del Greco, in: *Periplo del Greco*, Mailand 1987, S. 12–17.
- 45 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 474, Anm. 29.

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 46 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 315. Zu der Vorstellung eines gebildeten Malers bei Francesco Pacheco vgl. John Brown, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton 1978, S. 65f.
- 47 Posèq 2007 (wie Anm. 20), S. 319.
- 48 Raphael 2009 (wie Anm. 2), S. 111.
- 49 Marin 2004 (wie Anm. 16), S. 215.
- 50 Henri Maldiney, Die Ästhetik der Rhythmen, in: Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Berlin/Zürich 2007, S. 47–76. Ausgehend von Martin Heidegger betont Henri Maldiney, dass der Grund einerseits die Grundlage ist, von der aus sich die Formen von der Umwelt befreien, die sie zunächst in Bann hielt. Der deutschen Übersetzung des Wortes zufolge bezeichnet ›Grund‹ jedoch andererseits auch ›Gründung‹ und ›Ursache‹. In diesem Moment fungiert der Grund nicht lediglich als ein Gegenpart der Formen, sondern er eröffnet einen ontologischen und ästhetischen Weltbezug: Maldiney 1994 (wie Anm. 4), S. 174.
- 51 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 1995, S. 53f.
- 52 »Wenn wir die operative Identität des Barock und der Falte aufrechterhalten wollen, muss man folglich zeigen, dass die Falte in den anderen Fällen begrenzt bleibt und dass sie im Barock eine grenzenlose Freisetzung erfährt, deren Bedingungen bestimmbar sind. Die Falten scheinen ihre Träger zu verlassen, Gewebe, Granit und Wolke, um in einen unendlichen Wettstreit einzutreten, wie *Christus am Ölberg* von El Greco (in der Londoner National Gallery). Oder wie, insbesondere in die *Taufe Christi*, die Gegenfalte der Wade und des Knies, das Knie als Umkehrung der Wade, dem Bein eine unendliche Wellenform gibt, während die Wolkenklammer in der Mitte es zum doppelten Fächer transformiert.« Deleuze 1995 (wie Anm. 51), S. 61.
- 53 Deleuze 1995 (wie Anm. 51), S. 198.
- 54 Deleuze 1995 (wie Anm. 51), S. 198.

Abbildungsnachweis

- 1 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Abb. aus: Kat. Ausst. *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, Palazzo Ducale 1981, Milano 1981, S. 66.
- 2 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1570, Öl auf Holz, 26 × 20 cm, Madrid: Prado, Abb. aus: Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, Madrid 2007, S. 39.
- 3 Domenico Veneziano, Verkündigung, um 1445, Tempera auf Holz, 27 × 54 cm, Cambridge: Fitzwilliam Museum, Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 4 Domenico Ghirlandaio, Verkündigung, um 1482, Fresko (Detail), San Gimignano: Oratorio di San Giovanni, Abb. aus: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, London 2000, S. 158, Abb. 165.
- 5 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Schema der zentralperspektivischen Konstruktion von C. B., Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 6 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm (Detail), Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 7 Tizian, Verkündigung, 1519, Kathedrale in Treviso, Abb. aus: Filippo Pedrocchi, *Tizian*, München 2000, S. 132, Abb. 65.
- 8 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 9 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco: Verkündigung, um 1570, Öl auf Holz, 26 × 20 cm, Madrid: Prado, Abb. aus: Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, Madrid 2007, S. 39.

Abbildungsnachweis

- 10 Gian Giacomo Caraglio, Verkündigung nach Tizian, 16. Jh., Stich, 30 × 40 cm, Washington: National Gallery of Art, Abb. aus: Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, Madrid 2007, S. 38.
- 11 Piero della Francesca, Verkündigung, um 1460–70, Tempera auf Holz (Detail aus dem Polyptych), Perugia: Galleria Nazionale dell'Umbria, Abb. aus: Eugenio Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1992 (Bd. I), S. 326.
- 12 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1570, Öl auf Holz, 26 × 20 cm (Detail), Madrid: Prado, Abb. aus: Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, Madrid 2007, S. 39.
- 13 Byzantinische Doppelikone aus Konstantinopel, Verkündigung, Anfang 14. Jh., Tempera und Gold auf Holz, 94,5 × 80,3 cm, Ohrid: Ikonenmuseum, Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 14 Agnolo Gaddi, Verkündigung, 1392–95, Fresko, Prato: Kappelle Del Sacro Cingolo, Abb. aus: *La Sacra Cintola nel duomo di Prato*, Prato 1995, S. 177.
- 15 Jacopo Tintoretto, Verkündigung, 1576–1581, Öl auf Leinwand, 542 × 440 cm, Venedig: Scuola di San Rocco, Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 16 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Schema von C. B., Abb. aus: Archiv der Verfasserin.
- 17 Doménikos Theotókopoulos, genannt El Greco, Verkündigung, um 1576, Öl auf Leinwand, 117 × 98 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Schema von C. B., Abb. aus: Archiv der Verfasserin.