

DIE SEMANTISIERUNG DER MALERISCHEN FAKTUR IN EL GRECOS VISIONSDARSTELLUNGEN*

Valeska von Rosen

1. DAS FIGURATIVE PROBLEM DER VISIONSDARSTELLUNG

Die sich verstärkt für die Medialität des Kunstwerks interessierende Forschungsrichtung innerhalb der Kunstgeschichte beschäftigt sich seit einiger Zeit intensiver mit der Darstellung von Visionen, Träumen und Erscheinungen in der Malerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.¹ Dies ist nur konsequent, stellt doch dieses Thema die Leistungsfähigkeit des Gemäldes in besonderer Weise auf den Prüfstand. Denn hier wird etwas ins Bild gesetzt, das von den Visionären als visuelles Phänomen wahrgenommen wird – Visionen werden mitunter

* Für Gespräche und Hinweise danke ich herzlich Beate Fricke, Berit Lühr und Philipp von Rosen.

¹ Als Beispiele für diese medienorientierte Perspektive auf Visionsdarstellungen sind zu nennen die Untersuchungen von Victor I. Stoichita: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*. München 1997; Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary. Art and Femal Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998; ders.: «Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion». In: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, S. 47–69; Jean-Claude Schmitt: «Rituels de l' image et récits de vision». In: *Testo e immagine nell' alto medioevo* (Settimane di studio del centro italiano di studi sull' alto medioevo 41, 1994). Spoleto 1995, Bd. 1, S. 419–459; Daniel Arasse: «Extases et visions béatifiques à l' apogée de la Renaissance. Quatre images de Raphael». In: *Mélanges de l' Ecole Française de Rome. Moyen Age, Temps Modernes* 84, 1972, S. 403–491. Für weitere Studien zu diesem Thema siehe Peter Dinzelsbacher: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002; Carla Frugoni: «Le mistiche, le visioni e l' iconografia: rapporti ed influssi». In: *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca* (Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale 20). Todi 1983, S. 137–179; Craig Harbison: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting». In: *Simiolus* 15, 1985, S. 87–118; Marianne Zehn-pennig: «Traum» und «Vision» in *Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hannover 1979 (zugl. Diss. Tübingen 1979).

explizit als »Bilder« beschrieben –, was aber nicht mit dem physischen Auge, sondern vielmehr mit dem »inneren Auge« des Geistes oder der Phantasie erlebt wird. Verbildlichungen von Visionen erfordern vom Maler also die paradoxe »Darstellung des Undarstellbaren«. ² Trotz oder gerade aufgrund dieser medialen Schwierigkeit gibt es in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts zahlreiche Darstellungen von Visionen oder, allgemeiner formuliert, von übernatürlichen Erscheinungen, ³ die aus dem Jenseits in die diesseitige Welt hereinbrechen. Victor Stoichita hat diesem Phänomen kürzlich eine Studie gewidmet, die, gerade weil sie diese genuin bildliche Problematik umfassend herausarbeitet, nicht nur für die Geschichte der spanischen Malerei grundlegend ist. ⁴ Sein typologischer Rahmen wird für meinen Beitrag bindend sein. Wenn ich auf dieses Thema hier noch einmal zurückkomme, dann sei dies damit gerechtfertigt, dass El Greco in Stoichitas Abhandlung eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielt, obwohl er an zwei interessanten Schnittstellen arbeitete: Zum einen trug Greco wesentlich zum Transfer italienischer Bildkonzepte nach Spanien bei – ohne hierbei einfach italienische Bildlösungen zu übertragen –, zum anderen arbeitete er in der Hochphase der Reformulierung des religiösen Bildes in der Zeit der katholischen Reform, die ja die Frage der Repräsentierbarkeit heilsgeschichtlicher Ereignisse mit besonderer Aufmerksamkeit bedachte.

Dass das mediale Problem der Veranschaulichung des Jenseitigen im Sichtbaren der diesseitigen Welt ein zentrales Thema in Grecos Werk ist, ist oft betont worden. In meinen Augen hat jedoch die generalisierende und darum wenig befriedigende Beantwortung der Frage, warum dies so ist – also die Beschreibungen seiner Person als eines für das Transzendente besonders disponiblen »Ekstasikers« oder eben der mehr oder weniger bloße Verweis auf die Gegenreformation – den Blick dafür versperrt, wie differenziert sich Greco mit dem figurativen Problem der Darstellung des Übersinnlichen auseinandersetzt. Genau an diesem Punkt möchte ich ansetzen, wenn ich exemplarisch einige seiner zahlreichen Visionsdarstellungen in den Blick nehme. An ihnen lässt sich nämlich zeigen,

² Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 9.

³ Ich zitiere die Visions-Definition von Dinzelsbacher 2002 (wie Anm. 1), S. 10: «... psychisches Erleben ..., das darin besteht, dass ein Mensch sich plötzlich aus seiner Umwelt, aus einem normalen 'Gegenwartsraum' in einen anderen Raum versetzt empfindet. ... Dieses Erleben wird für Realität gehalten, da alle Sinne an der Perzeption der neuen Umgebung und des dortigen Geschehen beteiligt sind». Die Forschung insbesondere zu Visionsdarstellungen in der Neuzeit differenziert im Allgemeinen nicht zwischen Visionen und Erscheinungen. Auch der unten zitierte Bericht einer Vision des hl. Franziskus aus dem 14. Jahrhundert benutzt die Begriffe «visione» und «apparizione» offensichtlich austauschbar. Vgl. Anm. 10.

⁴ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), passim.

dass er entsprechend den verschiedenen Sujets und Gattungen der Bilder mit ihren jeweiligen Konventionen und Aufgaben auch ganz verschiedene Bildlösungen entwickelte. Die zentralen Kriterien waren dabei einerseits die visuelle Logik in der malerischen Umsetzung einer Vision entsprechend den Prämissen des frühneuzeitlichen Bildkonzepts sowie andererseits die emotionale Ansprache des Betrachters, und damit die Wirkmächtigkeit der Darstellung.⁵ In der Konzentration auf diese Aspekte möchte ich Grecos Reflexionsprozeß über dieses Thema, das die Möglichkeiten und Grenzen des Visualisierbaren austestet, nachvollziehen und damit zur Rekonstruktion seines Bildverständnisses beitragen.

Zwei Gruppen von Visionsdarstellungen sollten dabei sinnvollerweise separat behandelt werden. Zunächst wird es mir um solche Visionen gehen, die quellenmäßig belegt sind und bei denen es sich tatsächlich um Erscheinungen handelt; von ihnen unterscheiden möchte ich solche Darstellungen, die mit einem signifikanten Phänomen des Bildes um 1600 in Verbindung stehen, das sich, etwas salopp formuliert, als die »allgemeine Visionierung« von Sujets umschreiben lässt. Damit ist gemeint, dass auch solche Themen als Visionen behandelt werden, die streng genommen keine sind. Beide Werkgruppen werde ich unter der Fragestellung betrachten, welche malerischen Mittel Greco einsetzt, um Übernatürliches zu kennzeichnen und wie er damit das figurative Paradox, ein esoterisches Erlebnis mangels geeigneter bildlicher Mittel in ein exoterisches zu überführen,⁶ löst.

2. VISIONSERZÄHLUNGEN

2.1 Franziskus: Die Theophanie als Lichtereignis und die Erweiterung des Andachtsbildes zur Visionserzählung

Von denjenigen Heiligen, die tatsächlich eine in Quellen belegte visionäre Schau hatten, möchte ich zwei in den Blick nehmen: Franziskus und Hyacinthus und mit ersterem beginnen. Innerhalb der kaum überschaubaren, etwa 25 Gemälde umfassenden Gruppe von Franziskusdarstellungen in Grecos Oeuvre gibt es mehrere Bildtypen, die auf verschiedene Visionen des Heiligen

⁵ Für Grecos Arbeiten an der Wirkmächtigkeit der Darstellung mit der Absicht der emotionalen Involvierung des Betrachters im Sinne des klassischen Schemas «docere», «delectare» und eben «movere» siehe meinen Beitrag in den Akten der Tagung *El Greco. The First 20 Years in Spain*. An International Symposium organised by the Institute of Mediterranean Studies/ FORTH, Rethymnon, Crete; Herbst 1999 mit dem Titel «Painterly Eloquence in El Greco's *El Espolio*» (im Druck).

⁶ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 29.

rekurrieren. Die Narration einer weniger bekannten und selten verbildlichten⁷ Vision, die das 17. Kapitel der »Fioretti di San Francesco«⁸ schildert, existiert in mehreren Versionen; als ihr Prototyp gilt das Gemälde im Hospital de Nuestra Señora del Carmen in Cádiz (Abbildung 1).⁹ Das trecenteske Florilegium schildert aus der Perspektive eines Novizen der franziskanischen Bruderschaft, wie dieser dem Heiligen heimlich bei einem nächtlichen Spaziergang folgte und dabei Zeuge von dessen Zwiegespräch mit Gott wurde. Er hört zunächst Stimmen, sieht dann ein wunderbares Licht, das den Heiligen umgibt; in ihm erscheinen Christus, Maria, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und eine große Engelschar; daraufhin fällt der Novize wie tot zu Boden.¹⁰

Dass das Bild in Cádiz tatsächlich auf diese in den »Fioretti« erzählte Episode rekurriert, bezeugt sowohl die Anwesenheit des Bruders, als auch das Motiv des Zu-Boden-Fallens. Doch nimmt Greco signifikante Änderungen gegenüber

⁷ Vgl. hierfür die Untersuchungen zu den Franziskus-Tafeln von Klaus Krüger: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*. Berlin 1992 (zugl. Diss. München 1987); Ruth Wolff: *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*. Berlin 1996 (zugl. Diss. München 1992).

⁸ Es handelt sich um eine anonyme, vermutlich von Fra Ugolino von Montegiorno vor 1340 verfaßte, gekürzte italienische Übersetzung der »Actus Beati Francisci et sociorum eius«.

⁹ Harold E. Wethey: *El Greco and His School*. Princeton 1962, Nr. 231, S. 126: 203 x 125 cm; ca. 1600–1605; sign. (s/w Abbildung dort Nr. 280 und 281, mir ist keine farbige Abbildung bekannt). Hier und im folgenden stellt sich das Problem, dass ich aus technischen Gründen den Text nicht im gewünschten Umfang illustrieren kann; ich werde daher bei den genannten Gemälden auf farbige Abbildungen verweisen. Vgl. für dieses Gemälde: Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 82–84. Für eine Farbabbildung der Version des Sujets im Museo Cerralbo in Madrid siehe: Ausst.Kat. *El Greco. Identity and Transformation*. Crete. Italy, Spain, Mailand 1999 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid / Palazzo degli Esposizioni, Rom, National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, Athen), Nr. 66, S. 305.

¹⁰ Guido Davico Bonino (Hg.): *Fioretti di San Francesco*. Turin 1972, S. 49f.: »E giugnendo presso al luogo ove santo Francesco orava, cominciò a udire uno grande favellare. E appressandosi più per intendere quello che udiva, e' vide una luce mirabile la quale attorniava santo Francesco, e in essa vide Cristo, e la vergine Maria, e santo Giovanni Battista e l' Evangelista, e grandissima moltitudine d' angeli, i quali parlavano con santo Francesco. Veggendo questo il fanciullo e udendo, cadde in terra tramortito. Poi, compiuto il mistero di quella santa apparizione, tornando santo Francesco al luogo, co' piedi trovò il detto fanciullo giacere nella via come morto, e per compassione sel levò in braccio e riportollo a letto, come fa il buono pastore la sua pecorella. E poi, sappiendo da lui com' egli avea veduta la detta visione, si gli comandò che non la dicesse mai a persona, mentre che esso fusse vivo«.

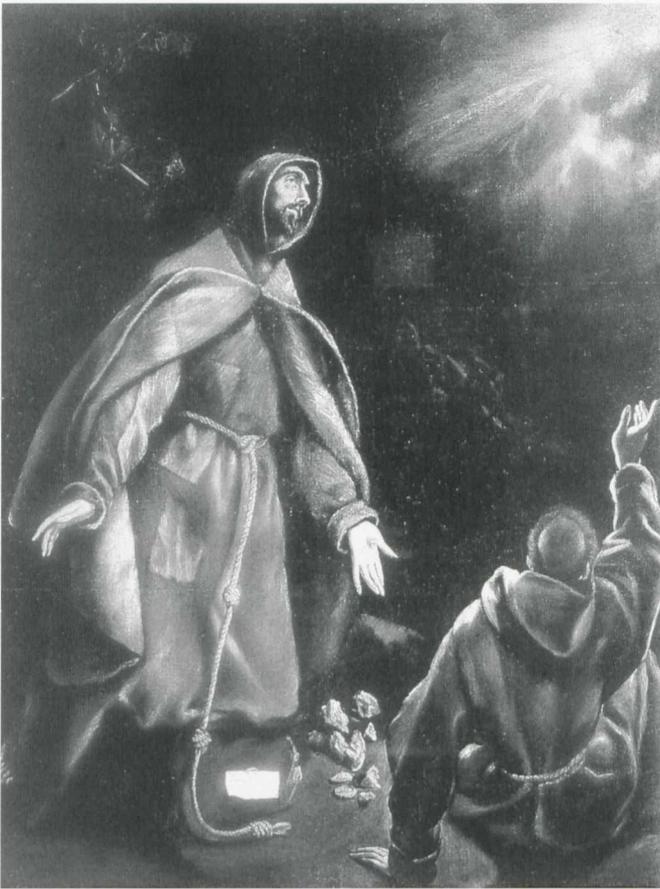


Abb. 1: El Greco,
Vision des heiligen Franziskus
Cádiz, Hospital de Nuestra Señora del Carmen

der Textvorlage vor, die in Bezug auf seinen Bildplan aussagekräftig sind: So bestand das wundersame Geschehen, von dem der Text berichtet, ja aus einer Audition und einer Vision des Novizen. Greco verzichtet jedoch auf die Audition, die sich ja dadurch hätte veranschaulichen lassen, dass sich der Begleiter des Franziskus – wie man es beispielsweise von Darstellungen der Bekehrung Sauli kennt – die Ohren zugehalten hätte. Weiterhin fehlen die in dem Bericht genannten Personen der Vision sowie das den Heiligen umgebende Licht; dieses erscheint vielmehr als eine Art Blitz oder Lichtexplosion in der rechten oberen Bildecke. Durch diese Veränderungen lässt sich auf etwas schließen, das

für Visionsdarstellungen in der Neuzeit generell wichtig, jedoch keineswegs selbstverständlich ist: Visionen finden am Himmel statt und machen hierdurch die Vertikale bildbestimmend.¹¹ Mit diesen Abweichungen vom Text erkaufte sich Greco einen wichtigen Vorteil, denn nur mit ihnen kann er Franziskus – und eben nicht nur den Novizen – als Jemanden, der eine Erscheinung hat, und damit als Sehenden ins Bild setzen. Er veranschaulicht dies durch Franziskus' himmelwärts gerichteten Blick mit hoch gestellten Pupillen in den vergrößert gezeichneten Augen, weiterhin durch die Öffnung seiner Arme hin zu der Erscheinung sowie durch die Spiegelung des göttlichen Lichts auf den Figuren. Der übernatürliche Vorgang wird also über die Involvierung des Körpers des Heiligen für den Betrachter sichtbar gemacht.¹² Er wird als ein Sehakt aufgefaßt, der jedoch mit einem – für den Betrachter unsichtbaren – inneren Erleben des Heiligen einhergeht.

Die Visualisierung einer Theophanie als Lichtereignis ist also Grecos *conchetto* im Cádiz-Bild, und dies gilt auch für das weitaus geläufigere Sujet der Franziskus-Vita, nämlich die eigentliche Stigmatisation des Heiligen. Greco hat sie mehrfach dargestellt. Das Bild in der Madrider Sammlung Juan Abelló (Abbildung 2)¹³ zeigt Franziskus in Halbfigur. Er ist von einer braunen Formation, einer für Greco typischen Abbrüchigkeit für eine Felsnische oder einen Felsvorsprung, hinterfangen. Sie teilt das Bildfeld diagonal und ist – neben dem Heiligen selbst und einem Totenschädel – das einzige Element der diesseitigen Welt. Den größeren Teil des Bildfeldes nimmt der dunkelblaue Himmel ein, der mit zerrissenen, scheinbar in Veränderung begriffenen Wolken bedeckt ist; sie sind derart im Bildfeld angeordnet, dass sie den Heiligen umgeben, ihn jedoch kaum überschneiden. In der linken oberen Bilddecke erscheint innerhalb eines hellen gelben Lichtkegels der Seraph-Kruzifixus, von dessen Wunden rote Strahlen zu Franziskus ausgehen, welche die entsprechenden Wunden an ihm hinterlassen; für uns sichtbar ist die an seiner rechten Hand. In dieser körperlichen «Zeichnung» in und durch die übernatürliche Erscheinung liegt bekanntlich das Besondere dieser Vision des Heiligen, die seine Christus-*imitatio* auch äußerlich sichtbar werden ließ.

¹¹ Vgl. Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 30.

¹² Ebd., S. 164–199 (Kapitel 7: «Der schauende Körper»).

¹³ Ausst.Kat. Greco 1999 (wie Anm. 9), Nr. 26, S. 375f.; Ausst.Kat. *El Greco*. Wien 2001 (Kunsthistorisches Museum), Nr. 13, S. 152: 108 x 83 cm; um 1580 (beide mit Farbabbildungen).



Abb. 2: El Greco,
Stigmatisation des heiligen Franziskus
Madrid, Sammlung Juan Abelló

An der malerischen Umsetzung dieses Ereignisses durch Greco fällt ein Aspekt auf, auf den ich im folgenden das Augenmerk richten möchte. Er betrifft den malerischen Modus des gekreuzigten Seraph, also des eigentlichen Visionsbildes. Dieser ist nämlich deutlich rauher und offener als im übrigen Gemälde; in den pastosen Pinselzügen wird sogar der malerische Duktus sichtbar. Greco kennzeichnet also die verschiedenen ontologischen Zustände innerhalb des Gemäldes durch Differenzen in der malerischen Faktur. Sie indizieren dem Betrachter den ontologischen Wechsel innerhalb des Bildes, ohne jedoch – etwa

durch die Einfügung einer artifiziellen, sorgfältig abgezeichneten Wolkenbank als Indikator des Raumwechsels –¹⁴ das räumliche Kontinuum zu zerstören. Grecos Bildidee, durch die Variation in der Faktur die Verschiedenartigkeit der Bildebenen anzudeuten, ist meines Wissens originär und verweist auf seine Reflexion über die genuinen Schwierigkeiten des neuzeitlichen Visionsbildes, das sich eben durch Raum- und Geschehenslogik auszuzeichnen hatte.¹⁵ Ihre Voraussetzung hat diese Bildlösung sicherlich in der venezianischen Malerei des Cinquecento, in welcher der sichtbare malerische Duktus als ein bedeutungshaltiges Bildzeichen eingesetzt werden konnte.¹⁶ Greco überträgt dieses Verfahren auf Visionsdarstellungen und schöpft so das in ihm angelegte Potential aus.

Die Neuartigkeit von Grecos Bildlösung wird umso interessanter, führt man sich vor Augen, wie in der spanischen Malerei zuvor Visionen verbildlicht wurden: Hierfür sei auf Juan de Juanes', in das Jahr 1565 datierte Gemälde, das den Disput des Heiligen Stephanus mit den Priestern in der Synagoge zeigt,¹⁷ hingewiesen. Stoichita hat sich mit ihm ausführlicher beschäftigt, weil es eine Erscheinung Gottvaters und Christi am Himmel enthält.¹⁸ Das bildliche Problem, wie dieses Visionsbild in einem narrativen Gemälde unterzubringen war, ohne dessen Raumkontinuum zu zerstören, löst Juan de Juanes mit einem Kunstgriff: Er setzt es als Bild ins Bild, legitimiert es aber als Erscheinung in einem Fenster, wodurch es gerahmt wird und so quasi als Lehrxempel für den darauf verweisenden Stephanus fungiert.¹⁹ Im Prinzip ist das ein Verfahren für Darstellungen, die durch die Veranschaulichung verschiedener Zeitstufen einer Narration in

¹⁴ Als Beispiel für eine Visionsdarstellung in diesem Sinne sei das um 1545 entstandene Gemälde «Die hl. Jungfrau erscheint dem hl. Bernhard» von Juan Correa del Vivar im Prado genannt [Kat. Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*. Madrid 1996, Nr. 39, S. 40].

¹⁵ Vgl. hierfür Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 17–19 mit der Übernahme der von Arasse (1972, S. 437) geprägten Begriffe «Kontiguität» und «Kontinuität» für die zwei Möglichkeiten der Visionsdarstellung.

¹⁶ Vgl. hierfür Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*. Emsdetten/ Berlin 2001, Kap. 6 und 7, S. 299–467 (mit weiterer Literatur).

¹⁷ Holz, 160 x 123 cm; aus dem Hochaltarretabel in San Esteban, Valencia; heute Madrid, Prado; Kat. Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*. Madrid 1996, Nr. 839, S. 185 (mit kleiner Farbabbildung); José Albi: *Joan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia 1979, Bd. 2, S. 148–150, Nr. 97.

¹⁸ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 13–16.

¹⁹ Ebd., S. 15. Weitere Beispiele sind die Darstellungen des Marientods von Juan Correa del Vivar im Prado bzw. von Fernando Llanos in der Kathedrale von Valencia; vgl. Stoichita ebd., S. 42, Abbildung 9 bzw. Jonathan Brown: *Painting in Spain 1500–1700*. New Haven/ London 1998, S. 13.

einem Bildfeld zwei Seinsebenen haben. Prototyp hierfür in Italien ist Cosimo Rossellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle, das auf diese Weise Szenen der späteren Passion Christi in die Darstellung des Abendmahls einfügt.²⁰ So originell Juanes' Übertragung dieser Lösung auf ein Visionsbild auch ist, so ist sie aufgrund ihrer nur bedingten Geschehenslogik doch letztlich nicht ganz überzeugend und vor allem auch nicht dauerhaft perpetuierbar.

Zurück zu Grecos Darstellungen der Stigmatisation des heiligen Franziskus: Seine Version des Themas in San Lorenzo im Escorial (Abbildung 3),²¹ die etwas später als das Abelló-Bild in die Jahre 1585/90 datiert wird, kann veranschaulichen, wie sich Greco mit diesem Sujet weiter auseinandersetzte: Die Tonigkeit dieses Gemäldes ist wesentlich dunkler, so dass ihm im Prinzip überhaupt keine Angaben mehr über den diesseitigen Raum entnommen werden können; auch der Totenschädel fehlt. Ferner hat Franziskus seinen Körper mehr zur Seite in Richtung auf den Seraph-Kruzifixus in der Lichterscheinung hinter den Wolken gedreht. In ihr ist der Duktus nun noch offener, so dass die Konturen der bläulichen Seraphflügel kaum auszumachen sind und sich die Spuren der Borsten des breiten Pinsels in pastosen Zügen deutlich auf der Leinwand abzeichnen. Ein signifikantes Detail, das das Escorial- vom Abelló-Bild unterscheidet, fällt erst nach einer Weile ins Auge: Vom Kruzifixus verlaufen keine Strahlen zu Franziskus; dieser scheint also bereits stigmatisiert zu sein. Im Prinzip ist also eine visionäre oder ekstatische Schau *nach* der eigentlichen Stigmatisation gemeint, die aber im Schema einer Stigmatisation gestaltet ist. Damit handelt es sich um eine vom Abelló-Typ abstrahierende Bildformulierung, die den Akzent wiederum auf die Schau und die Theophanie als Lichtereignis legt.

Zieht man nun noch das Franziskus-Gemälde im Museo Lázaro Galdiano hinzu,²² das eine Lichterscheinung zeigt, die der ebenfalls bereits stigmatisierte Heilige sieht, wird ein visuelles Prinzip in Grecos Heiligenbildern in Halbfigur deutlich: Wird im Abelló-Bild dem per se nicht-erzählenden, ikonischen Bildtypus

²⁰ Vgl. Carlo Pietrangeli: *Die Gemälde des Vatikan*. München 1996, Nr. 196, S. 206f.; es sind das Gebet am Ölberg, der Judaskuß und die Kreuzigung. Aufgrund vielfältiger Bezüge zur italienischen Malerei ist eine Reise Juanes' nach Italien bzw. Rom sehr wahrscheinlich; er könnte Rossellis Fresko im Original oder als druckgraphische Reproduktion also gekannt haben; vgl. hierfür Albi 1979 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 272–275 (der zumindest von einer Reise nach Oberitalien ausgeht).

²¹ Ausst.Kat. *Greco* 2001 (wie Anm. 13), Nr. 14, S. 154 (Farbabbildung): 120,5 x 100,5 cm; sign. um 1585/90; Wethey 1962 (wie Anm. 9), Nr. 211, S. 119.

²² Ausst.Kat. *Greco* 1999 (wie Anm. 9), Nr. 25, S. 375 (Farbabbildung auf S. 264): 89 x 57 cm, 1577–1580; Wethey 1962 (wie Anm. 9), Nr. 213, S. 119f.

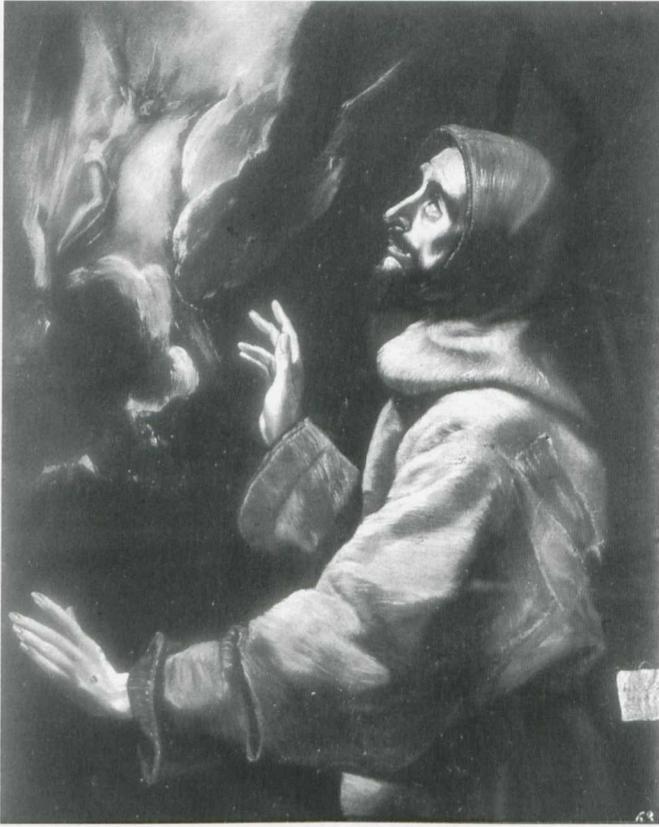


Abb. 3: El Greco,
Stigmatisation des heiligen Franziskus
Escorial, San Lorenzo

des Andachtsbildes mittels einer Vision und/oder einer Stigmatisation eine Narration unterlegt, so wird dieses erzählerische, auf eine konkrete Handlung referierende Moment hier bei nur geringen Veränderungen am visuellen Bestand wieder eliminiert. Die himmlische lichtvolle Erscheinung, zu welcher der Heilige aufblickt, wird zum Bildzeichen für seine Befähigung als Sehender und Ekstatiker, und damit – zugespitzt formuliert – zu seiner attributiven Charakterisierung.

2.2 Die innere und die äußere Schau und ihre gestische Vermittlung an den Betrachter: Greco und Ludovico Carraccis Hyacinthus-Darstellungen im Vergleich

Greco Verfahren, die malerische Faktur als Mittel der Distinktion von Bildebenen einzusetzen, begegnet, wenn auch mit interessanten Modifikationen, in seiner Darstellung der Vision des heiligen Hyacinthus in der Barnes-Foundation wieder (Abbildung 4).²³ Der schlesische Heilige aus dem 13. Jahrhundert, der im Jahre 1594 kanonisiert wurde,²⁴ war der Legende zufolge am Festtag der Himmelfahrt Mariens vor einem Marien-Altar in Anbetung versunken, als ihm die Madonna leibhaftig in einer Lichtaureole erschien. Sie sprach zu ihm die Worte: »Mein Sohn Hyazinth, freue dich, weil deine Gebete meinem Sohn angenehm sind, und was immer du durch mich von ihm erbitten wirst, das wirst du erlangen.«²⁵

Greco verzichtet in seiner Darstellung dieses Ereignisses auf die genaue Charakterisierung der räumlichen Situation, indem er den Altar auf der linken Seite nur andeutet. Er gibt auch keinen innerbildlichen Hinweis auf eine Audition des Heiligen; die *apparitio* der Madonna ist bei ihm rein visuell, und sie ist besonders farbig und mit opaken Strichen des mit Farbe gesättigten Pinsels gestaltet. Die malerische Faktur in diesem eigentlichen Visionsbild ist wiederum erheblich offener als im Bereich der Figur des Heiligen. Doch Greco belässt es nicht bei dieser Unterscheidung, denn auch die architektonische Rahmung mit einer Nischenstatue eines Bischofs im Hintergrund,²⁶ die ja der diesseitigen Welt angehört, erscheint wie mit einem farbigen Hauch überzogen. Man wird dies analog

²³ Wethey 1962 (wie Anm. 9), Nr. 234, S. 127f.: 158 x 98 cm; 1606–1610; Merion (PA), Barnes Foundation (s/w Abbildung Nr. 283; mir ist in der Literatur keine farbige Abbildung bekannt).

²⁴ Vgl. Vladimiro Koudelka, s.v. «Giacinto». In: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 6. Rom o. J., Sp. 326–331; Joseph Gottschalk: «Zur Geschichte der Hyacinth-Verehrung». In: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 16, 1958, S. 60–98; Peter Birkner: «Zur Ikonographie des Hl. Hyacinth». In: ebd., S. 111–136.

²⁵ «Gaude fili Hiacinte quia orationes tuae gratiae sunt filio meo, et quidquid ab eo per me petieris impetrabis»; so in der frühesten Vita des Heiligen, die im 14. Jahrhundert in lateinischer Sprache von dem Dominikaner Stanislaus aus Krakau verfaßt wurde, zit. nach Gottschalk 1958 (wie Anm. 24), S. 89.

²⁶ Zur Identifikation dieser Figur schlägt Wethey 1962 (wie Anm. 9), S. 127 vor, es sei entweder Pandrotta von Krakau, der wiederum eine Vision dieser Vision hatte, oder aber Bischof Stanislaus, «whom Pandrotta saw in the same miraculous occurrence».



Abb. 4: El Greco,
Vision des heiligen Hyacinthus
Merion, Barnes-Foundation



Abb. 5: Ludovico Carracci,
Vision des heiligen Hyacinthus
Paris, Musée du Louvre

zu Grecos Darstellungen übernatürlicher Ereignisse – wie etwa der Verkündigung an Maria –²⁷ als visuelles Zeichen für das Hereinbrechen des Numinosen in das Diesseits zu lesen haben. Für eine solche gleichsam «divinisierende» Belebung des Raumes gibt es gerade bei Verkündigungsdarstellungen in der venezianischen Malerei zahlreiche Vorbilder.²⁸

Über den Vergleich mit der wenige Jahre zuvor entstandenen Verbildlichung desselben Sujets von Ludovico Carracci für San Domenico in Bologna (Abbildung 5)²⁹ lässt sich das Konzept des Greco'schen Visionsgemäldes noch etwas genauer charakterisieren, weil dieser, was die Auffassung des eigentlichen Visionsbildes angeht, eine zu Carracci genau gegenteilige Bildlösung wählt: Carraccis Hyacinthus kniet nämlich tatsächlich vor einem Altar; über ihm erscheint leibhaftig und in demselben perfektem malerischen Modus, in dem auch der Heilige und seine Umgebung gestaltet sind, die Madonna. Das Christus-Kind grüßt den Heiligen, Maria verweist hingegen auf einen Putto, der aus dem Bild heraus auf den Betrachter blickt und auf einen Marmorblock zeigt, auf dem in gemeißelten Kapitalen die vollständige Ansprache Mariens steht, die mit den Worten beginnt: »Gaude Fili Hyacinthe«. Entscheidend für die Konzeption eines Visionsbildes ist, dass Carraccis Hyacinthusfigur, anders als der Heilige in Grecos Bild, seinen Blick gerade nicht direkt auf die Madonna oder das Kind richtet. Weil sein Auge, das fast auf den Zentimeter genau in der Bildmitte angebracht ist, eigentümlich blicklos ist, soll es wohl die *innere* Schau und damit die Imagination eines visionären Bildes zum Ausdruck bringen. Dies muß logischerweise bedeuten, dass die sichtbare Erscheinung der Madonna allein für den externen

²⁷ Vgl. beispielsweise die «Verkündigung» von 1576 in der Sammlung Thyssen [Ausst.Kat. *Greco* 2001 (wie Anm. 13), Nr. 5, S. 71 (Farbabbildung)], in der die Taube des hl. Geistes derart in den Raum Mariens einbricht, dass der den Raum seitlich begrenzende Vorhang scheinbar Feuer gefangen hat. In einer anderen Darstellung desselben Themas, die dem Aragon Altarretabel zugeordnet wird, steigert Greco diese Invention noch. Hier lässt er nun den größeren Teil der Bildfläche von den himmlischen Scharen einnehmen, die sich mit einer farbigen Wolke aus kaum von einander unterscheidbaren Puttenköpfen quasi in das Diesseits ergießen und so das Wundersame des Ereignisses betonen. (Hervorragende Farbabbildungen in: José Álvarez Lopera: *El retablo del colegio de Doña María de Aragón de El Greco*. Madrid 2000, S. 84, 121–131). Diese Licht- und Farbexplosion ist sicherlich als malerisches Äquivalent zum figurativen Paradox der Inkarnation Christi zu verstehen.

²⁸ Vgl. für die Darstellungen von Tizian, Pordenone, Schiavone, Tintoretto und Veronese das Kapitel über venezianische Darstellungen in Daniel Arasse: *L'annonciation italienne. Une histoire perspective*. Paris 1999, S. 297–342.

²⁹ Ausst.Kat *Ludovico Carracci*. Bologna 1993 (Bologna, Museo Civico Archeologico – Pinacoteca Nazionale / Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum); Nr. 40, S. 87–90 (Farbabb. S. 89): 374 x 223; 1594; Paris, Musée du Louvre.

Betrachter ins Bild gesetzt ist, um ihn mit den notwendigen Informationen für die Lektüre des Gemäldes zu versorgen. In einer solchen malerischen Formulierung einer Vision würde eine Differenzierung der Modi zwecks Distinktion der Ebenen, wie Greco sie vornimmt, gar nicht unbedingt sinnvoll sein, denn hier dient ja gerade die Plastizität in der Darstellung dazu, den externen Betrachter von der Wahrhaftigkeit der inneren Schau zu überzeugen.

Die Differenzen zwischen Carraccis und Grecos Bildlösungen mögen gering erscheinen, in konzeptueller Hinsicht sind sie es nicht. Vor allem aber können die Unterschiede den Prozeß der Bildfindung und damit auch den Reflexionsprozeß des Malers über die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung dieses schwer visualisierbaren Sujets nachvollziehbar machen. Eine Einblendung des vom Heiligen bloß Imaginierten in die Darstellung wie in Carraccis Altarbild gibt es in Grecos Gemälde nicht; in ihm fällt das von Hyacinthus' Gesehene mit dem, was der externe Betrachter sieht, in eins. Um das Wunderbare an dieser Schau noch deutlicher zu machen, gibt er dem visionierten Bild jedoch einen anderen Realitätsgrad. Im Prinzip schafft er damit – trotz der Differenzen in der Faktur – ein »geschlosseneres« Bild als Carracci, in dessen Gemälde nicht die Bildlogik, wohl aber das Interesse des Rezipienten die Sichtbarkeit der Madonna erforderlich macht.

3. DIE TENDENZ ZUR VISIONIERUNG ODER DIE SICHTBARE SINNGEBUNG IM BILD

3.1 Laurentius: die Narrativierung des Heiligenbildes

In einem signifikanten Aspekt stimmen die Hyacinthus-Darstellungen von Carracci und Greco jedoch überein, und zwar in ihrer Absicht, den Betrachter mittels der nach außen gerichteten Gestensprache in das Geschehen gleichsam einzubinden. Bei Greco leistet diese Öffnung des Bildes die Gebärde der linken Hand des Hyacinthus, die vermutlich doppelt kodiert und auch doppelt gerichtet ist: Sie dient sowohl der Vermittlung des visionären Erlebnisses an den externen Betrachter des Bildes, als sie auch Interzessions-Gestus an Maria ist. Eine ganz ähnliche Geste gibt es in der Darstellung des heiligen Laurentius in der Madrider Fundación »Casa de Alba« von ca. 1578–1580 (Abbildung 6).³⁰ Mit diesem Bild bin ich bei der Gruppe von Gemälden angelangt, deren Textvorlagen von einem Visionserlebnis der dargestellten Figur eigentlich gar nichts berichten. Bei dem heiligen Laurentius ist das der Fall; weder die *Legenda Aurea* noch die *Acta*

³⁰ Ausst.Kat. *Greco* 1999 (wie Anm. 9), Nr. 24, S. 374; Ausst.Kat. *Greco* 2001 (wie Anm. 13), Nr. 11, S. 148: 119 x 120 cm; um 1578/80.

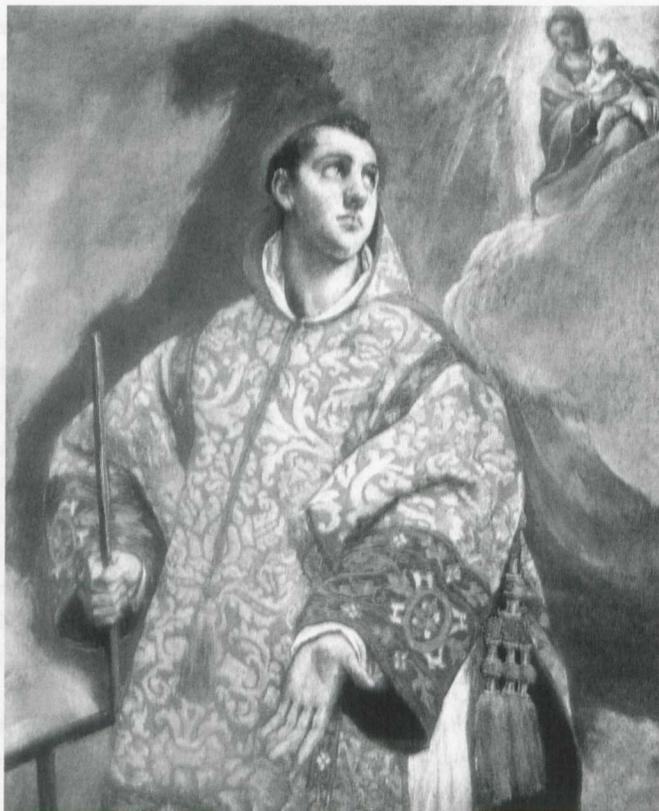


Abb. 6: El Greco,
Heiliger Laurentius
Madrid, Fundación »Casa de Alba«
(ca. 1578/80), 119 x 120 cm

Sanctorum geben irgendetwelche Hinweise auf eine göttliche Schau des Heiligen, und es gibt bezeichnenderweise auch keine entsprechende Bildtradition.

Vom Typus her handelt es sich bei dem Gemälde um ein Andachtsbild in Halbfigur: Der Heilige ist dem Betrachter zugewandt und hält in der Hand sein Attribut, den Rost. Auf die diesseitige Welt gibt es keinerlei Hinweise; Laurentius wird ähnlich wie Franziskus im Abelló-Bild von einer letztlich abstrakten Formation umgeben, die Wolken assoziieren lässt. Der ikonische Bildtypus wird jedoch um ein narratives Element erweitert, denn dem Heiligen erscheint die auf einer Wolke in einer Lichtaureole thronende Madonna mit Kind. Auch hier sind die Divergenzen in der Faktur deutlich, und zwar sowohl in der Figurengruppe,

als auch in den sie umgebenden, materialiter auf der Leinwand stehenden gelb- und rotfarbigen Pinselzügen; sie zeigen dem Betrachter das Wunderbare der himmlischen Erscheinung an. Wie Hyacinthus vermittelt auch Laurentius diese Erscheinung mittels seiner dominant im Bildfeld angeordneten Geste an den Betrachter und/oder präsentiert denselben virtualiter der Madonna.³¹

Diese Betrachterorientiertheit in einem Gemälde, das die Madonna und Heilige miteinander kombiniert, weckt die Assoziation an den originär oberitalienischen Bildtypus der *Sacra Conversazione*, und zwar in der Ausprägung, die im 16. Jahrhundert dort erfolgreich wurde: In ihr teilt Maria nicht mehr den irdischen Raum mit den Heiligen, sondern nimmt auf einem Wolkenthron im Himmel Platz.³² Hierfür ist bekanntlich Raffaels »Madonna di Foligno« für den Hochaltar der Franziskanerkirche S. Maria in Aracoeli von 1512 der Prototyp.³³ In ihr blickt der kniende Franziskus auf die Madonna und weist sie mit der Gebärde seiner rechten Hand auf den externen Betrachter hin, während Johannes der Täufer wiederum auf den Betrachter blickt und diesen auf die Madonna verweist. Ohne das Phänomen der Transformation der *Sacra Conversazione* hier diskutieren zu können, sei nur erwähnt, dass Stoichita in diesem Bildtypus einen der beiden Stränge für die Genese des Visionsbildes im späteren 16. Jahrhundert erkennt.³⁴ Denn durch die Erhebung der Maria in den Himmel wird ihre Anwesenheit als Erscheinung inszeniert, auf welche die Heiligen unten reagieren und sie dem Betrachter vermitteln. Wenn man so will, ist Grecos »Laurentius«, von der Struktur her eine »halbierte« *Sacra Conversazione* in Halbfigur, die den Aspekt der Erscheinung und deren Vermittlung betont. Wie sinnvoll eine solche klassifikatorische Bestimmung ist, sei dahingestellt, doch kann sie zumindest genetisch die nach außen gewandte Geste im Bild erklären.

Doch zurück zum Phänomen der »Visionierung«: Die Gründe für Greco, ein per se nicht-szenisch strukturiertes Halbfigurenbild eines Heiligen um eine inne-

³¹ Weniger plausibel erscheint mir die Lektüre dieser Geste durch William B. Jordan in: Jonathan Brown (Hg.): *El Greco und Toledo*. Berlin 1983, S. 168: »Mit seiner Linken scheint er auf den unsichtbaren Vordergrund zu seinen Füßen zu weisen – aller Wahrscheinlichkeit nach ein weiterer Hinweis auf seine Marterung.«

³² Hierzu John Shearman: *Only Connect ... Art and Spectator in the Italian Renaissance* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988). Princeton 1992, S. 94–107; allg. zum Bildtypus Rona Goffen: »'Nostra conversatio in coelis est'. Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento«. In: *Art Bulletin* 61, 1979, S. 198–222.

³³ Holz (übertragen auf Leinwand): 308 x 198 cm; 1512, Rom, Pinacoteca Vaticana; vgl. Konrad Oberhuber: *Raffaels. Das malerische Werk*. München/ London/ New York 1999, Nr. 118, S. 131 (Farbabbildung).

³⁴ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 32.

re Schau zu erweitern, und damit auch solche Heilige, die dies eigentlich gar nicht waren, als Visionäre zu schildern, sind m.E. wirkungsästhetischer Natur. Denn mit der Einfügung einer Vision gelingt ihm eine neuartige Partizipation des Betrachters: Ihm wird sowohl eine wirkmächtige *storia* »vor Augen gestellt«,³⁵ als er in dieselbe auch durch die nach außen gewandte Geste in besonderer Weise eingebunden wird.

3.2 Die »Madonna mit den Heiligen Agnes und Martina« und die »Immaculata«: Zwei Bildlösungen für abstrakte Themen

Auch von El Greco gibt es ein Gemälde, das als *Sacra Conversazione* mit Maria im Himmel zu bezeichnen ist, und zwar die »Madonna mit den Heiligen Agnes und Martina« in der Washingtoner National Gallery von ca. 1597–1599 (Abbildung 7);³⁶ sie stammt von einem Seitenaltar der *Capilla de San José* in Toledo. Von dem Bildtypus, den Raffaels »Madonna di Foligno« begründete, weicht sie in zweifacher Hinsicht ab: Nicht nur sind die Heiligen als Halbfiguren dargestellt – was in Italien gänzlich unüblich ist –, sondern Greco verzichtete auch ebenso wie im *Laurentius-Bild* auf eine genauere Bezeichnung des diesseitigen Raumes etwa mittels einer architektonischen Rahmung. Entsprechend mehr Raum steht ihm für die Darstellung der Madonnen-Erscheinung zur Verfügung. Denn auch dieses Gemälde hat Greco als eine Vision konzipiert, was die Mimik der beiden Heiligen deutlich macht: Martina blickt gen Himmel und scheint damit die Madonna leibhaftig und mit ihren physischen Augen zu sehen, die heilige Agnes richtet ihre Augen jedoch »blicklos« hinunter und hat offensichtlich eine innere Schau.

³⁵ Für die Bedeutung des Konzepts des »Vor-Augen-Stellens« im kunsttheoretischen, rhetorischen und poetologischen Diskurs der Frühen Neuzeit siehe Valeska von Rosen: »Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquenteske Bildkonzept«. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, S. 171–208.

³⁶ Wethey 1962 (wie Anm. 9), Nr. 17, S. 12f.: 193 x 103 cm, ca. 1597–1599; Fernando Mariás: *Biographie d' un peintre extravagant*. Paris 1997, S. 223f. mit farbigen Abbildungen auf S. 222 und 223. Gegenüber diesem Gemälde befand sich die Darstellung des hl. Martin mit einem Bettler, die heute ebenfalls in Washington aufbewahrt wird; vgl. zur Ausstattung der Kapelle samt Retabel: Halldor Soehner: »Greco in Spanien. Teil IV: Die Retabel Grecos«. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 11, 1960, S. 179–186.

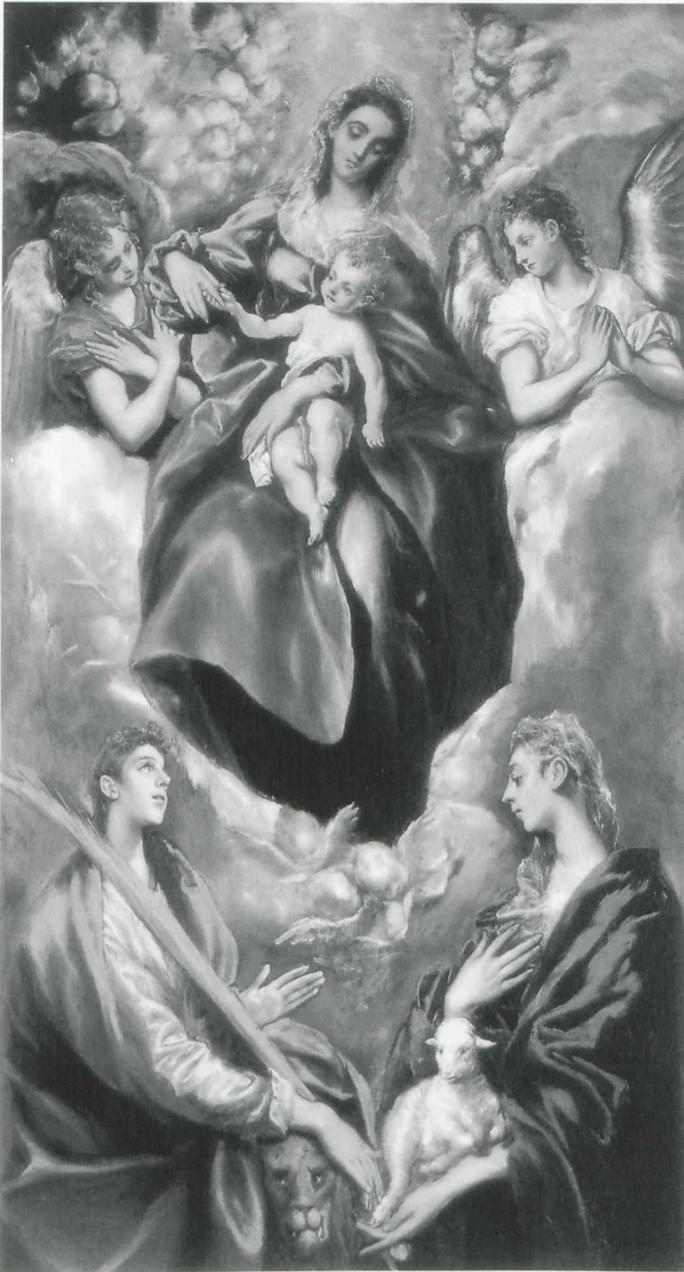


Abb. 7: El Greco,
Madonna mit den Heiligen
Agnes und Martina
Washington, National Gallery



Abb. 8: El Greco,
Immaculata mit Johannes dem Evangelisten
Toledo, Museo de Santa Cruz

Diese erneute Modifikation des Typus der *Sacra Conversazione*, die Greco hier vornimmt, ist konsequent, denn sie nimmt von einem problematischen Aspekt der Gattung ihren Ausgang, und zwar der nicht szenisch-narrativ legitimierten Verknüpfung der Figuren. Nur durch die Auffassung des Sujets als Erscheinung der Madonna überführt er den Bildtypus, in dem das Figurenpersonal weder raum-, noch geschehenslogisch miteinander verbunden ist, in eine kohärente Szene, in der die Figuren durch die Narration der Vision zueinander in Beziehung stehen.

Gegenüber dem bislang an Greco's Visionsdarstellungen Beobachteten, gibt es im Washingtoner Bild eine markante Abweichung: Der malerische Modus in der Marienerscheinung ist nicht signifikant anders als bei den Heiligen, was die Frage aufwirft, warum Greco bei diesem Werk von seiner ursprünglichen Idee einer kalkulierten Stufung der Faktur Abstand nimmt. Ein Grund hierfür ist sicherlich ästhetischer Natur: Bei einer Madonnenerscheinung dieser Größe wäre ein offener Duktus vermutlich visuell wenig überzeugend gewesen. Doch der weitaus wichtigere Grund ist meines Erachtens konzeptueller Natur. Um dies plausibel machen zu können, muß ich etwas weiter ausgreifen und ein weiteres Altarbild von Greco mit einem Mariensujet heranziehen, und zwar die »Immaculata mit Johannes dem Evangelisten«. Sie wird gelegentlich auch als »Vision des heiligen Johannes« oder »Himmelfahrt Mariens« bezeichnet.³⁷ Greco schuf sie um 1580/86 für San Román in Toledo; heute befindet sie sich im dortigen Museo de Santa Cruz (Abbildung 8). Ihre unterschiedliche Benennung führt zum interessanten Aspekt des Bildes im Bezug auf ikonografische Anforderungen und bildkonzeptuelle Überlegungen. Durch die marianischen Symbole in der Landschaft (Sonne, Mond, Tempel Salomonis, Zeder, Rosen etc.) handelt es sich, wie Susan Stratton kürzlich gezeigt hat,³⁸ eindeutig um eine Mariendarstellung im Immaculata-Typus, wie er im 16. Jahrhundert mit der Absicht der visuellen Demonstration des Glaubenssatzes, der noch nicht zum Dogma erhoben war, entwickelt worden war. Es gab verschiedene Möglichkeiten, dieses aufgrund seiner Abstraktheit schwierig zu verbildlichende Sujet zu veranschaulichen.³⁹ Eine davon war der sog. »Tota Pulchra«-Typ, in dem die Figur der Maria schwebend und betend auf eine Mondsichel vor Goldgrund gesetzt ist. Auf ihm befinden sich

³⁷ Ausst.Kat *Greco* 1999 (wie Anm. 9), Nr. 34, S. 387f. (Farbabbildung); Ausst.Kat. *Greco* 2001 (wie Anm. 13), Nr. 20, S. 166: 234 x 117 cm; vgl. Jonathan Brown, Rafael Alonso: *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Toledo 1997, S. 11–34.

³⁸ Susanne Stratton: *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge 1994, S. 59.

³⁹ Vgl. hierfür Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4.2: »Maria«. Gütersloh 1980, S. 154–178; Stratton 1994 (wie Anm. 38), passim; Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 105–122 sowie den Beitrag von Gisela Noehles-Doerk in diesem Band.

die marianischen Symbole einschließlich eines Spruchbandes mit den Versen aus dem Hohen Lied Salomonis (4, 7): »tota pulchra es amica mea – et macula non est in te«, die auf die unbefleckte Empfängnis Mariens bezogen worden waren.⁴⁰ Dass eine solche Bildlösung mit der additiven Verteilung der marianischen Symbole im Bild für Greco nicht akzeptabel gewesen wäre, muß nicht betont werden; noch interessanter als seine Idee, die Elemente in die Landschaft zu integrieren, ist jedoch eine andere Modifikation: Greco faßt das Geschehen als Vision des heiligen Johannes auf, der als Halbfigur in der vorderen linken Bildecke steht. Diese Erweiterung des Themas ist theologisch abgesichert, weil bereits die Vorstellung von der Immaculata mit der Vision des apokalyptischen Weibes, die Johannes auf Patmos hatte, in Verbindung gebracht worden war. Greco reaktiviert also diese theologische Konjektur. Vergleicht man seine Bildlösung jedoch mit einer tatsächlichen Narration der Patmos-Vision des Johannes, wie sie ein anonym spanisch-flämischer Meister auf einem Gemälde im Escorial verbildlichte,⁴¹ in dem die Madonna winzig klein in einer Bildecke erscheint, lässt sich Grecos Arbeit an einer gleich mehrere Prämissen bedenkenden Bildlösung rekonstruieren: Um den Akzent auf die Figur Mariens setzen zu können, greift er auf ein ikonografisches Muster zurück, das ihm dies ermöglichte, nämlich die »Assunta«.⁴² Hierdurch gewinnt Greco eine die Bildfläche dominierende, frontal auf Wolken stehende Madonna, über welcher der Himmel aufbricht, die aber durch die Einfügung des sehenden Johannes und die Symbole in der Landschaft doch eindeutig eine Darstellung der Immaculata ist. Das eine Reihe von seinen Werken prägende Phänomen, das ich oben etwas salopp als die »allgemeine Visionierung« von Themen bezeichnet hatte, erweist sich hier nicht als »Masche«, die immer nach demselben Muster durch Gesten und erhobene Blicke »abgespult« wird, sondern vielmehr als sehr kalkulierte Entwicklung einer visuell einprägsamen Bildform für einen abstrakten Vorstellungsinhalt. Greco wählt den Mittelweg zwischen einer Narration – nichts anderes ist ja eine Vision –, die dem Betrachter ein Ereignis wirkungsvoll vorführt, und einem ikonischen Typus, der der Immaculata maximale Präsenz verleiht und dem

⁴⁰ Stratton 1994 (wie Anm. 39), S. 39–46; sie bildet ein Beispiel von Vicente Macip, Vater des oben genannten Juan de Juanes, von 1531–1535 ab; es war vermutlich für die Kathedrale von Segorbe, unweit Valencia, bestimmt; siehe S. 46, Plate 2.

⁴¹ Siehe die Abbildung 43 in Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 114f.

⁴² Vgl. etwa die monumentale und in der Rezeption höchst erfolgreiche Darstellung Tizians in der Frari [Ausst.Kat. *Titian. Prince of Painters*. Venedig 1990 (Venedig, Palazzo Ducale 1990 / Washington, National Gallery of Art 1990/ 91). Nr. 11, S. 170–175].

Zweck der Visualisierung einer Idee, um deren Dogmatisierung man sich gerade in Toledo bemühte, dient.⁴³

Ich komme zurück zur Washingtoner Madonna und zu meiner Ausgangsfrage, warum Greco hier seine eigene Bildidee aufgibt, mit verschiedenen malerischen Modi innerhalb eines Gemäldes die verschiedenen Seinsebenen zu markieren. Beide Werke verbindet die Dominanz und Präsenz der Madonna im Bild miteinander; in der Immaculata erwies sie sich ja gerade als notwendig für seinen Bildplan, weshalb er sie nicht anders als im perfekten Modus hätte darstellen können. Dies wird man entsprechend auf die Washingtoner Madonna übertragen können. Es ging ihm in diesem Fall um die Erscheinung Mariens selbst, weniger den Vorgang der Vision durch die Heiligen, der aber gleichwohl ihr Erscheinen legitimiert. Dennoch hat Greco auch im Washingtoner Bild an seinem Verfahren der Semantisierung des malerischen Duktus festgehalten, es jedoch in interessanter Weise – und letztlich wiederum konsequent – modifiziert: Nun sind es nämlich die Grenzen der Seinsebenen, die er mit virtuoser Pinselschrift gestaltet, und zwar mit einem bunten Gewirr aus Pinselzügen und teilweise fragmentierten Puttenköpfen mit bunten Flügeln. Ist ja die Stelle, an der die imaginierte und die reale Welt einander berühren, per se eine problematische Stelle in einem Visionsbild, so gilt dies für Darstellungen, in denen das Jenseits weit in das Diesseits hineinreicht und beide Welten fast auf Augenhöhe des Betrachters aufeinandertreffen, umso mehr. Grecos Markierungen sind sowohl ein Überspielen dieser medialen Bruchstellen, funktionieren also als »visuelle Signale für die Scheidung zwischen Welt und Überwelt«,⁴⁴ als sie auch ein malerisches Äquivalent zum wunderbaren Charakter der gerade an diesem Punkt manifest werdenden Erscheinungen bilden.

3.3 Das Wunder der »Auferstehung Christi«

Oben hatte ich Stoichitas Überlegung erwähnt, derzufolge der Bildtypus der *Sacra Conversazione* mit der Madonna im Himmel einer der beiden genetischen Stränge des neuzeitlichen Visionsbildes ist; als den anderen identifiziert er die Darstellungen solcher Themen des Lebens Christi und Mariens, die in der Bildtradition oft mit einer visionären Schau verbunden waren. Dies sind die Himmel-

⁴³ Vgl. Jonathan Brown, Rafael Alonso: *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Toledo 1997, S. 11–34; Alain Saint-Saëns: *Art and Faith in Tridentine Spain (1545–1690)*. New York 1995, S. 22f.

⁴⁴ Dinzlacher 2002 (wie Anm. 1), S. 15.

fahrten Christi und Mariens sowie Christi Auferstehung und Verklärung.⁴⁵ Grecos Auferstehungsbild (Abbildung 9),⁴⁶ das im Allgemeinen dem Altarretabel des Kollegs der Doña María de Aragón zugeordnet wird, belegt Stoichitas These exemplarisch und zeigt einmal mehr Grecos Absicht der Visionierung seiner Sujets. Weil er auf den in der Bildtradition üblichen leeren Sarkophag verzichtet, ist das Gemälde keine exakte Schilderung des wundersamen Ereignisses der leiblichen Auferstehung; Greco interessiert vielmehr die »visuelle Konfrontation mit dem Heiligen«,⁴⁷ wobei diese eben durch die expressiven Blicke und Gesten der Soldaten einmal mehr als eine Vision gekennzeichnet ist. Ist der untere Teil der Darstellung wie von einem farbig gestimmten Hauch durchzogen, der die wundersame Atmosphäre visuell zum Ausdruck bringen soll, so erscheint Christus selbst in perfektem malerischen Modus und hierdurch besonderer Präsenz. Alles andere wäre auch der Aufgabe des Bildes, der Visualisierung ja der *leiblichen* Auferstehung des Gottessohns zuwidergelaufen. Durch ein von Greco offensichtlich erfundenes Motiv, nämlich das Schwert, das der hinten stehende Soldat auf Christus richtet und dessen Spitze seinen Oberschenkel berühren müßte, pointiert das Gemälde noch einmal das Paradox von Visionen generell und ihrer bildlichen Umsetzung im besonderen, und zwar ihr Oszillieren zwischen einer ephemeren Erscheinung und der physischen Realität, und damit letztlich zwischen Präsenz und Repräsentation.

⁴⁵ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 32.

⁴⁶ Wetthey 1962 (wie Anm. 9), Nr. 111, S. 71: 275 x 127 cm; Madrid, Museo del Prado; für hervorragende Farbabbildungen siehe: Álvarez Lopera 2000 (wie Anm. 27), S. 108, 169–179; vgl. Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 39–41, Rudolf Wittkower: «El Greco's Language of Gestures». In: *Art News* 56, 1957, S. 45–50.

⁴⁷ Stoichita 1997 (wie Anm. 1), S. 39.

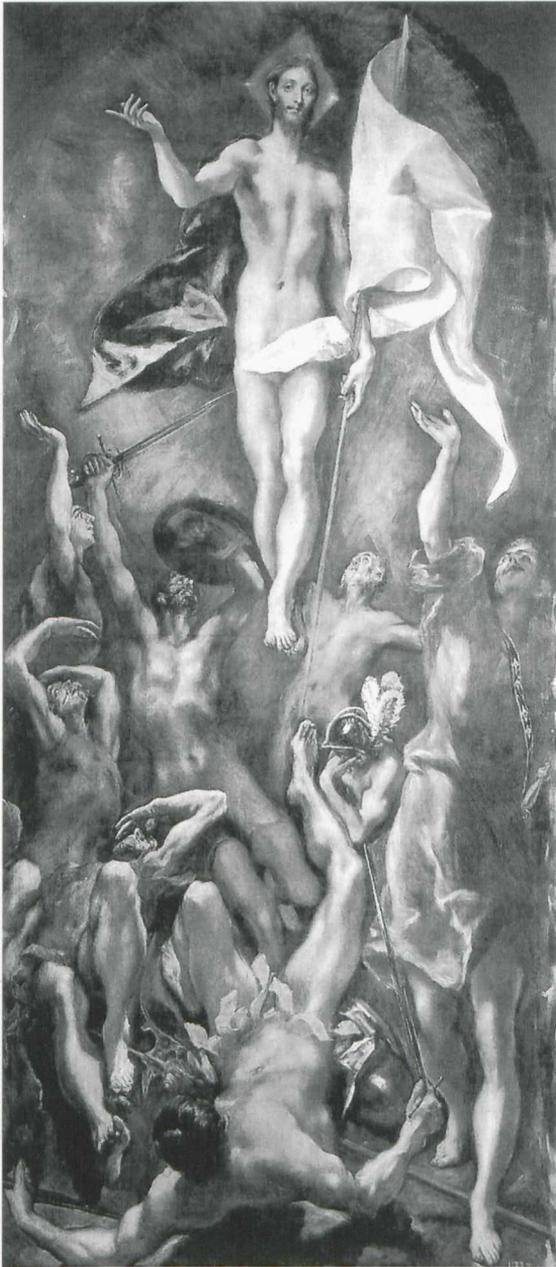


Abb. 9: El Greco,
Auferstehung Christi
Madrid, Museo del Prado