

El Grecos *Ansicht und Plan von Toledo*. Autonome Stadtlandschaftsmalerei oder Künstlermanifest?



1. El Greco, *Ansicht und Plan von Toledo*, um 1607/14, Öl auf Leinwand, 132 × 228 cm.
Toledo, Museo del Greco

Der Doyen der Spanienforschung in der deutschen Kunstwissenschaft, August L. Mayer, hat 1931 El Grecos *Ansicht und Plan von Toledo* (Abb. 1) als die »künstlerischste« Stadtansicht bezeichnet, »die je gemalt wurde«.¹ Worin für ihn das spezifisch Künstlerische dieses Bildes jedoch bestand, führte er nicht aus. Zumeist wird das 1,32 × 2,28 m große Ölgemälde, dessen genaues Entstehungsdatum² im Spätwerk El Grecos ebenso unbekannt ist wie sein ursprünglicher Titel, im Zusammenhang mit einer zweiten Landschaftsdarstellung des Malers gesehen: der

wesentlich berühmteren *Ansicht von Toledo*, manchmal mit dem Zusatz »im Gewitter« bezeichnet, entstanden um 1600 (Abb. 2). Max Dvořák schrieb 1920 hierzu voller Emphase: »Kein Porträt einer Landschaft, sondern die blitzartige Offenbarung einer von den dämonischen Kräften der Natur hingerissenen Seele, die ihre eigene Stimmung mit dem grandiosen Schauspiel verbindet, welches ihr gleichsam mit einem Schlage die Wesenlosigkeit der irdischen Dinge und ihren metaphysischen Sinn entschleiert hatte.«³ Diesem Bild in seiner fast exzentrisch

1 August L. Mayer, *El Greco*, Berlin 1931, 140.

2 Wahrscheinlich zwischen 1604 und 1614; vgl. Fernando Marías u. Agustín Bustamante García, *Las ideas artísti-*

cas de El Greco. (Comentarios a un texto inédito), Madrid 1981, 23.

3 Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.



2. El Greco, *Ansicht von Toledo (Toledo bei Gewitter)*, um 1600, Öl auf Leinwand, 121,6 × 108,6 cm.
New York, Metropolitan Museum of Art

Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, ND Berlin 1995, 275; zur Rezeption des ›Phänomens‹ El Greco in der Kunstgeschichtsschreibung vgl. Veronika Schröder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus: Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur*

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Frankfurt a.M. 1998; Jonathan Brown, *The Redefinition of El Greco in the Twentieth Century*, in: *El Greco: Italy and Spain*, hrg. v. Jonathan Brown u. José Manuel Pita Andrade (= *Studies in the History of Art*, vol. 13), Washington

zu nennenden Expressivität ›Autonomie‹ zuzugestehen, fiel der Forschung leichter als der aus sehr heterogenen Elementen zusammengesetzten Stadtansicht mit Plan, die zumeist unzutreffend als Dokument objektiver Realitätsabbildung betrachtet wurde.⁴ Während nämlich El Greco in seiner Gewitterlandschaft selbstbewußte Umordnungen in der Stadttopographie von Toledo vorgenommen habe⁵ – Alcázar und Kathedrale sind im Vergleich zu den realen Gegebenheiten hier vertauscht, die Tajo-Schlucht dramatisch überhöht – und das Bild somit von autonomen künstlerischen Eingriffen zeuge,⁶ bilde *Ansicht und Plan* die Stadt so ab, wie sie auch heute noch von Norden aus gesehen werden könne.⁷ Erst allerneueste Untersuchungen würdigen, daß es sich auch bei diesem Bild, das gewissermaßen einen Solitär im Werk des kretischen Malers und Wahlspaniers El Greco darstellt, um eine höchst

artifizielle Konstruktion handelt.⁸ Worin nun die spezifisch ›künstlerische‹ Aussage und zugleich Künstler-Selbstaussage dieses Bildes bestehen könnte, das sein gattungssprengendes Potential erst dem zweiten Blick enthüllt, soll im folgenden analysiert werden.

1. Tradition und Abweichung

El Grecos Stadtlandschaftsdarstellung hat Vorbilder: Erwähnt sei der schon bei Ptolemäus genannte Darstellungstypus der Chorographie, der detailgetreuen Landschaftsausschnittsdarstellung, wie sie zum Beispiel Jacopo de' Barbaris berühmter Venedig-Plan von 1500 bietet, der zugleich die Darstellung des urbanen Körpers durch weitere bedeutungstragende Elemente ergänzt und einzelne besonders wichtige Gebäude emblematisch hervorhebt.⁹ In diese Kategorie

(DC) 1984, 29–32; José Álvarez Lopera, *The Construction of a Painter. A Century of Searching for and Interpreting El Greco*, in: *El Greco. Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain*, Ausst.-kat. Madrid, Rom, Athen, hrsg. v. José Álvarez Lopera, Mailand 1999, 23–53; Peter K. Klein, *El Greco's »Burial of the Count of Orgaz« and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: Max Dvořák and the Occult*, in: *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium, Iraklion, Crete, 1–5 September 1990*, hrsg. v. Nicos Hadjinicolaou, Iraklion 1995, 507–532.

4 Hierzu: Jonathan Brown u. Richard L. Kagan, *View of Toledo*, in: *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, hrsg. v. Jonathan Brown (= *Studies in the History of Art*, vol. 11), Washington (DC) 1982, 19–30, hier 23 f.

5 Hierzu v.a. Jonathan Brown, *In Detail: El Greco's View of Toledo*, in: *Portofolio* 3, 1981, 34–38; Brown/Kagan (wie Anm. 4); *El Greco. Identity and Transformation* (wie Anm. 3), Kat.nr. 58, 297; 409–411; *El Greco*, Ausst.-kat. Wien, bearb. v. Sylvia Ferinopagden u. Fernando Checa Cremades, hrsg. v. Wilfried Seipel, Wien 2001, Kat.nr. 27, 180 f.

6 Vgl. Brown (wie Anm. 5), 36: »By means of systematic and purposeful distortions of space, color, and proportion, El Greco transformed traditional subjects and compositions into original works of art that challenged the mind and stimulated the emotions«; Fernando Marías spricht von »manufactured images«, in: id., *El Greco in Toledo*, London 2001, 15.

7 Zu *Ansicht und Plan von Toledo*: Harold E. Wethey, *El Greco and his School. Catalogue raisonné*, 2 vols., Princeton 1962, hier vol. 2, 84–86; Julio Porres Martín-Cleto, *Plano de Toledo por Domínico Theotocópuli*,

Toledo 1967; José Gudiol, *The Complete Paintings of El Greco, 1541–1614*, New York 1973, 271 f.; Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris 1973, v.a. chap. 10: »le portrait de la ville dans ses utopiques«, 257–290; José Camón Aznar, *Domenico Greco*, 2 vols., Madrid 1950, hier vol. 2, 972–979; *El Greco of Toledo*, Ausst.-kat. Madrid, Washington (DC), Toledo (OH), Dallas, Boston 1982, Kat.nr. 55, 255 f. (mit ausführlichen Literaturangaben); Fernando Marías, *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris 1997, 269–277; id. (wie Anm. 6), 7–15.

8 Vgl. beispielsweise Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World: 1493–1793*, New Haven 2000, 199–205, hier 204.

9 Hierzu: Fernando Marías, *From the »Ideal City« to Real Cities: Perspectives, Chorographies, Models, Vedute*, in: *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600–1750*, hrsg. v. Henry A. Millon, London 1999, 219–239; id., *Le vedute di Granata da Wyngaerde a Ambrogio De Vico*, in: *Europa moderna: cartografia urbana e vedutismo*, hrsg. v. Cesare de Seta, Neapel 2001, 95–105; Cesare de Seta, *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in: *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, hrsg. v. Cesare de Seta, Neapel 1996, 11–48; Kagan (wie Anm. 8). – Zum Barbari-Plan: Juergen Schulz, *Jacopo de' Barbari's View of Venice*, in: *Art Bulletin* 60, 1978, 425–472. – Zum Verhältnis von Landschaftsansicht und Landkarte vgl. Tanja Michalski, *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Erfassung*, in: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, hrsg. v. Gisela Engel, Brita Rang, Klaus Reichert u. Heide Wunder, Frankfurt a. M. 2002, 436–453.



3. Joris Hofnaegel, *Toledo (von Süden gesehen)*, anonymer Kupferstich nach eigenhändiger Zeichnung von 1566, 49,8 × 37,4 cm. In: Georg Braun u. Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln 1598, Bd. 5, nr. 15

fällt auch die 1566 entstandene Südansicht Toledos von Joris von Hofnaegel, die El Greco aus einem ca. 1598 publizierten Stich aus Braun und Hogenbergs *Civitates Orbis Terrarum* kannte (Abb. 3), das sich in seiner persönlichen Bibliothek nachweisen läßt.¹⁰ Daß *Ansicht und Plan* einen Ausschnitt aus einer ›Weltlandschaft‹ bil-

det, deutet die Horizontlinie an, die die Erdkrümmung nachzuvollziehen scheint. Bereits 1563 wählte Anton van den Wyngaerde ebenfalls diese seltenere Ansicht der Stadt von Norden (Abb. 4), seine Zeichnung weist aber ansonsten mehr Abweichungen als Übereinstimmungen mit El Grecos Bild auf.¹¹ Auch die gerne in der

¹⁰ Zu den Beständen von El Grecos Bibliothek vgl. die beiden Nachlaßinventare von 1614 und 1621, in: Marías/Bustamante (wie Anm. 2), 221–223.

¹¹ El Greco (wie Anm. 5), Kat.nr. 45, 216f.; vgl. a. *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españoles de Anton Van den Wyngaerde*, hrg. v. Richard L. Kagan, Madrid 1986.

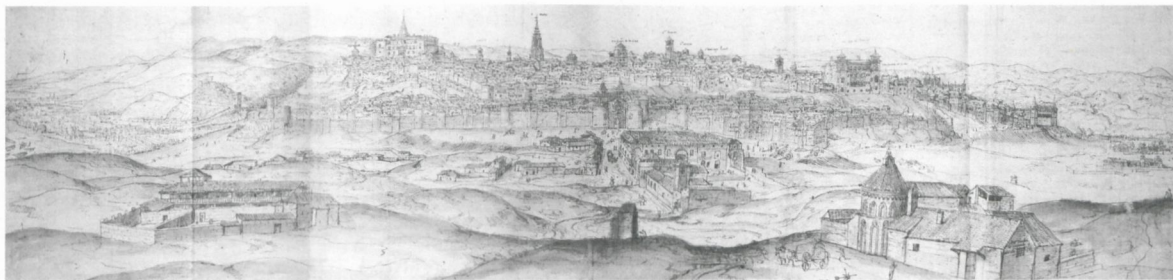
¹² Zu Nordens London-Ansicht vgl. Marías (wie Anm. 6), 12; id., *Tipologia delle immagini delle città spagno-*

le, in: *Città d'Europa* (wie Anm. 9), 101–117, hier 102f.

¹³ Vgl. Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992.

¹⁴ Vgl. zur Zuschreibung und Deutung: John Shearman, *Titian's Portrait of Giulio Romano*, in: *The Burlington Magazine* 107, 1965, 172–177.

¹⁵ Hierzu meine in Kürze erscheinende Habilitations-



4. Anton van den Wyngaerde, *Ansicht von Toledo (von Norden)*, 1563, lavierte Zeichnung, mit brauner Linie gerahmt, Papier, zusammengesetzt aus drei Stücken, 42,5 × 172 cm.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Literatur als Vorbild herangezogene London-Ansicht des John Norden von 1600, auf der erstmals eine Stadtansicht mit einem Stadtplan kombiniert sei, verfolgt gänzlich andere formale Darstellungsabsichten als El Grecos Kombination dieser beiden Bildelemente.¹² Wichtig ist hingegen für die Figur vorne rechts, die demonstrativ einen Stadtplan präsentiert, der Verweis auf Künstlerporträts, insbesondere auf Architektenporträts, auf denen die Künstler ihren potentiellen Auftraggebern Grundrisse oder Entwurfszeichnungen geplanter Bauten oder ihre Werke vorzeigen¹³ – exemplarisch sei hier auf Tizians Porträt Giulio Romanos (um 1536/38) verwiesen, auf dem der Künstler seinen Entwurf für die Cappella Palatina hochhält.¹⁴

Doch wie stets ist auch hier der Blick auf Abweichungen von der Tradition interessanter als der auf vordergründige Analogien – insbesondere auf die fast collageartig zu nennende Neukombination bekannter Elemente im Bild. Zwar entzieht sich El Grecos Malerei generell in ihrer Einzigartigkeit und Nachfolgelosigkeit einer eindeutigen stilistischen Kategorisierung, doch lassen sich in diesem Bild genuin manieristische

Konstruktionsprinzipien aufzeigen:¹⁵ der selbstbewußte Einsatz und die gleichzeitige Abwandlung von auf Plänen und Stadtansichten üblichen Elementen, die im Modus der Überbietung von Vorbildern zu einer neuen Gesamtaussage verbunden werden.¹⁶ Die Frage, was das eigentliche Thema dieses Bildes sei, ist kaum eindeutig zu beantworten: Handelt es sich um ein malerisches Städtelob, eine Verherrlichung der imperialen Stadt Toledo, deren herausragende kaiserliche Herrschaftszeichen – die Puerta de Visagra mit dem Habsburger Doppeladler einerseits, der unter Karl V. gebaute und prominent über die Stadtsilhouette hinausragende Alcázar andererseits – markante imperiale Insignien im urbanen Gebilde darstellen?¹⁷ Wurde die wichtigste religiöse Gründungslegende Toledos, die Überbringung des Meßgewands an den Stadtheiligen Ildefons durch die Jungfrau Maria so zentral über der Kathedrale gezeigt, um der Stadt als geistlichem Zentrum Spaniens ein Denkmal zu setzen?¹⁸ Ersetzt sie damit das auf solchen Ansichten übliche Stadtwappen? Stellt die liegende Figur links eine Allegorie des Flusses Tajo dar und damit einen Verweis auf die ruhmreiche antike

schrift: Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}, v.a. Kap. 3: Kunstspiel als Überlegenheitsdemonstration: Zur Strukturlogik manieristischer Kunst.

¹⁶ Weniger den freien Umgang mit als die Abhängigkeit von ikonographischen Vorbildern betonend: Alexander G. Xydis, *El Greco's Iconographical Sources*, in: *El Greco of Crete* (wie Anm. 3), 141–159.

¹⁷ So u.a. de Seta (wie Anm. 9), 36.

¹⁸ So interpretiert Lionello Puppi (*La città del Greco*, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. 2, Granada 1973, 395–405, hier 399f.) El Grecos Darstellung von Toledo als die der Civitas Dei, des himmlischen Jerusalem.

Vergangenheit der Stadt, die so zu einer *Nueva Roma* stilisiert würde, wie es in der zeitgleichen panegyrischen Stadthistoriographie geschieht?¹⁹ Tritt der Maler mit dieser androgynen Figur, die halb weibliche Abundanzia, halb männlicher Flußgott ist, in einen malerischen *Paragone* mit Michelangelos Skulpturen in der Neuen Sakristei (über dessen Gewinner man freilich streiten kann)? Oder verweist nicht gerade die Deformation dieser antiken Chiffre auf eine ästhetische Parteinahme für Modernität gegen die *anciens*? Vielleicht wollte der Maler aber auch vor allem demonstrieren, daß er in der Lage ist, unterschiedlichste ›Aufgaben‹ der Malerei in einem Bild in deutlich hierarchisierter Form zu versammeln: Über allem schwebt die heilige Historie in Form der Himmelserscheinung, darunter entfaltet sich die virtuose Stadt-Landschaftsmalerei. Die Gattung des Porträts wird einerseits von dem Jungen rechts verkörpert, höchstwahrscheinlich El Grecos Sohn Jorge Manuel Theotokopuli,²⁰ andererseits vom ›Stadtporträt‹ selbst. Zuunterst schließlich findet man ein fast genreartiges Arrangement in der Form des stillebenhaft lagernden, wie von einer ephemeren Festarchitektur liegengebliebenen ›Flußgottes‹.²¹

Gerade die innovative Neukombination von traditionellen Versatzstücken, die Uneindeutigkeit und Heterogenität des Bildes mögen dazu geführt haben, daß es in den Augen eines Auf-

traggebers unannehmbar war. Aufgrund der unzureichenden Quellenlage läßt sich über mögliche Auftraggeber für das Bild nur spekulieren. Julio Porres Martín-Cleto vermutete, der Auftrag könne ursprünglich vom städtischen Rat ausgegangen sein, der für das Rathaus ein Bild wünschte, mit dem Toledo seinen zunehmenden Bedeutungsverlust hätte kompensieren können, der 1561 durch die Verlegung der königlichen Residenz nach Madrid eingesetzt hatte.²² Die Tatsache, daß das Bild in El Grecos Nachlaßinventaren von 1614 und 1621 erwähnt ist, zeigt, daß es bis zu seinem Tod in seinem Besitz verblieb, somit weder verkauft noch einem möglichen Auftraggeber je ausgehändigt wurde. Im Hinblick auf die Faktur des Bildes könnte dies damit erklärt werden, daß es zu viele extravagante Elemente enthielt, um einer ungebrochenen Verherrlichung der Stadt im Sinne des Consejo dienen zu können. Denkbar wäre jedoch auch, daß es gänzlich auftragslos entstanden ist²³ und El Greco primär als künstlerische Selbstvergewisserung diente. Erst 1629 findet man es im postumen Inventar von Pedro Salazar de Mendoza wieder, dem Verwalter des Toledaner Hospitals S. Juan Bautista, des bedeutendsten italianisierenden Renaissancebaues der Stadt, der sich vor der Puerta di Visagra befand.²⁴ Salazar de Mendoza, der zugleich El Grecos letzter dokumentierter Auftraggeber war, gestand in seinen

19 Zum Verhältnis von El Grecos Stadtansichten und der zeitgenössischen panegyrischen Stadthistoriographie wie z.B. der *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* des Francisco de Pisa (1605) oder der *Historia de la ciudad de Toledo* (1595–1604) von Jerónimo Román de la Higuera sowie zur Stilisierung Toledos als eines Neuen Roms vgl. v.a. Alicia Cámara Muñoz, *La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento*, in: *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, ser. VII/7, 1994, 37–55; vgl. a. Brown (wie Anm. 5), 37.

20 Wethey (wie Anm. 7), 84, der den Begriff des »ideal youth« im Sinne der Inkarnation von Jugend verwendet, um damit die Altersdifferenz des jungen Mannes zum fortgeschrittenen realen Alter Jorge Manuels zum hypothetischen Zeitpunkt der Bildentstehung zu erklären.

21 Vgl. Marías (wie Anm. 6), 12.

22 Martín-Cleto (wie Anm. 7), 3.

23 So (hypothetisch) Marías (wie Anm. 7), 272.

24 Zum Verhältnis von El Greco zu Salazar de Mendoza vgl. Richard G. Mann, *El Greco & His Patrons. Three Major Projects*, Cambridge/New York/u.a. 1987, bes. chap. 3, 111 ff.; Richard L. Kagan, *Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco*, in: *El Greco: Italy and Spain* (wie Anm. 3), 85–92; dort (90f.) auch das Nachlaßinventar, in dem neben *Ansicht und Plan* (»otro quadro de la ciudad de toledo con su planta«) auch die *Ansicht von Toledo* aus New York (»un pais de toledo acia la puente de alcantara«) zu finden ist. – Zum Hospital: Catherine Wilkinson, *The Hospital of Cardenal Tavera in Toledo*, New York/London 1977.

25 Diese ›Kunstphilosophie‹ Salazar de Mendozas findet sich in seiner Ildefons-Biographie formuliert; zit. n. Kagan (wie Anm. 24), 89: »Las pinturas son un muy fuerte argumento, y mayor, que el que se toma de la escritura [...] porque la pintura mueve y levanta mas

theoretischen Schriften Gemälden eine höhere Überzeugungskraft als schriftlichen Äußerungen zu, denn die Malerei bewege mehr und erhebe den Geist mehr als die Schrift.²⁵ Er konnte in El Grecos Bild mehrere solcher erhebender Momente finden, die seinen eigenen Interessen und ästhetischen und historischen Vorlieben entsprachen: Die Hervorhebung »seines« Hospitals durch die prominente Isolierung im Vordergrund des Gemäldes wird ihm wohl zugesagt haben. Außerdem sammelte er selbst Stadtansichten und geographische Karten,²⁶ und 1618 erschien seine berühmte Biographie des hl. Ildefons – all dies Indikatoren gleichgestimmter Interessenlagen, die einen Ankauf des Bildes durch Salazar de Mendoza aus El Grecos Nachlaß wahrscheinlich machen.

In den Jahren zwischen 1580 und 1607 fand in Toledo eine großangelegte urbanistische und architektonische Modernisierungskampagne statt.²⁷ In diesem Sinne ließe sich *Ansicht und Plan von Toledo* unter anderem als ein Empfehlungsbild El Grecos für seinen Sohn interpretieren, der hier als möglicher Auftragsempfänger einer städtischen *Renovatio* mit jugendlichem Personal vorgestellt wird (Abb. 5). Während die antik konnotierte Liegefigur links auf die Vergangenheit der Stadt zurückschaut und im melancholischen Gestus der vergangenen *aetas aurea* nachtrauert, auf die sie bereits durch ihre goldene Farbfassung



5. El Greco, *Ansicht und Plan von Toledo*
(Detail aus Abb. 1)

anspielt, blickt der angehende Architekt und Erneuerer urbaner Strukturen nach vorne, in die Zukunft. Jorge Manuel wird hier als ein Architekt mit italienischen Fähigkeiten dargestellt,²⁸ die er bei seinem Vater hatte ausbilden können: Eine der Haupterrungenschaften der Renaissance-malerei, Dreidimensionalität illusionistisch »korrekt« im Sinne der perspektivischen Konstruktion zweidimensional abbilden zu können, wird in diesem Bild gleich mehrfach thematisiert.²⁹ Gerade eine Stadtansicht bietet sich hier besonders an, da sie stets das technische Problem der korrekten perspektivischen Konstruktion zu lösen hat.³⁰ Die Faktur des Planes in den Händen

el espíritu que la escritura. La razón es [...] que por la escritura lo sabemos, como de oídas y esto mueve menos que la pintura, que lo pone delante de los ojos.«

26 Vgl. Brown/Kagan (wie Anm. 4), 25; Kagan (wie Anm. 8), 201.

27 Hierzu: Rosario Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987, passim; Brown/Kagan (wie Anm. 4), 22 f.

28 Die Literaturlage zu Leben und Werk von Jorge Manuel Theotokopuli ist desaströs zu nennen und hält viele Forschungsdesiderate bereit; vgl. unter den wenigen vorhandenen Titeln: Elisabeth Du Gué Trapier, *The Son of El Greco*, in: *Notes Hispanic* 3, 1943, 1–47; Wethey (wie Anm. 7), vol. 1, 115 ff., 119–125; Fernando Marías u. Agustín Bustamante, *La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620*, in: *El Greco: Italy and Spain* (wie Anm. 3), 101–112; Diego Suárez Que-

vedo, *La iglesia de la Santísima Trinidad de Toledo* (parroquia de San Marcos), obra de Jorge Manuel Theotocópuli, in: *Anales toledanos* 38, 2001, 61–82; id., *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, 2 vols., Madrid 1988 (Universidad Complutense de Madrid, colección Tesis Doctorales, núm. 489/88).

29 In kanonischer Weise hatte bekanntlich Alberti dieses neue Anforderungsprofil in seinem Traktat an die Malerei gestellt: Leon Battista Alberti, *De Pictura*, hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, z. B. 282: »Pictos ego vultus, et doctis et indoctis consentientibus, laudabo eos qui veluti exsculpti extare a tabulis videantur [...]«; 292: »Pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, certaque centrici radii positione constituta, quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillima videantur.«

30 Vgl. Daniela Strofollino, *Rilevamento topografico e*

des Jugendlichen, für den kein real existierender Stadtplan von Toledo als Vorbild dingfest gemacht werden kann, der also speziell für dieses Bild – entweder von El Greco selber³¹ oder von seinem Sohn³² – angefertigt worden sein muß, soll Kompetenzen des jungen Mannes hervorheben, die ihn einerseits zum Architekten, andererseits zum Empfänger öffentlicher Aufträge der Stadtgestaltung qualifizieren. Der Plan ist akribisch realitätsabbildend und zuverlässig, er zeugt von einer hohen Technologie und Präzision des Messens. An dieser einzigen Stelle des Bildes wird bezeichnenderweise der Primat des Malerischen und des Kolorits, die in El Grecos Ästhetik den höchsten Rang einnehmen, zugunsten des *disegno* aufgegeben. Die präzise Beherrschung der Zeichnung eines Planes läßt auf konzeptuelle Abstraktionsfähigkeit und die Befähigung zum Denken in Strukturen bei gleichzeitigem Realitätssinn und hoher Rationalität ohne überschießende Einbildungskraft schließen. Die Arbeitsmittel, die zu der Erstellung dieses akribischen Zeugnisses nötig waren, sind jedoch hier – entgegen der üblichen Tradition von Architektenporträts – nicht abgebildet, vielleicht, um die konzeptuell-abstrahierende Leistung im Sinne des *concettismo* zu unterstreichen, als deren einziges Utensil der entwerfende Kopf des Planzeichners dargestellt ist. Zugleich dokumentiert der Plan genaueste Ortskenntnisse eines Einheimischen. Denn im Gegensatz zu seinem Vater, der vielleicht auch aus diesem Grund die Stadt als geschlossene *civitas* seinem auktorialen Blick

von außen unterwirft und damit den Stadtkosmos, in dem er bis zu einem gewissen Grade immer ein Außenstehender blieb, zumindest künstlerisch beherrschte, ist der Sohn kein Fremder mehr in Toledo. Und zumindest in diesem Punkt scheint das Bild seine Wirkung erzielt zu haben: El Grecos Sohn wurde 1612–1618 die Fertigstellung des Ayuntamiento, des Toledaner Rathauses, übertragen, weitere Aufträge der Stadt und der Kathedrale folgten.

2. Autonomisierungsbestrebungen

Ob das Bild als Auftragswerk abgelehnt wurde und ob es überhaupt je einen Auftraggeber hatte, kann nicht abschließend geklärt werden. Es scheint, als habe El Greco sein Gemälde gewissermaßen »privatisiert« und es – so die hier vertretene These – zu einer demonstrativen künstlerischen Selbstaussage genutzt. Neben allen bisher genannten Aspekten ist *Ansicht und Plan von Toledo* auch ein Bild über die Kunst der Malerei, das einmal mehr den *Paragone*, den Streit der Kunstgattungen, thematisiert.³³ Stadtlandschaftsdarstellung als Kulminationspunkt der Gattungsbeherrschung hatte bereits diejenige Beischrift thematisiert, die Anton van den Wyngaerde's Genua-Plan von 1553 begleitete. Dort schrieb der Künstler: »Unter allen Annehmlichkeiten, die die lebenswerte und kunstfertige Malerei umfaßt, gibt es nur eine, die ich am meisten schätze: nämlich die Darstellung von Orten, wohl wissend, daß man dafür nicht nur die menschlichen Pro-

processi costruttivi delle »vedute a volo d'uccello«, in: *Europa moderna* (wie Anm. 9), 57–67.

- 31 Eines der frühesten Zeugnisse, das El Grecos Aufenthalt in Venedig belegt, findet sich im Kontext kartographischer Arbeiten, wobei jedoch nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob El Greco die Karten selber herstellte oder nur als Übersender derselben auftrat; vgl. José Álvarez Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid 1993, 260; Brown/Kagan (wie Anm. 4), 30.
- 32 Martín-Cleto (wie Anm. 7), 2, 5, schließt zum einen aus der – im Gegensatz zu den nie perfektionierten Sprachkenntnissen El Grecos selbst – korrekten Beherrschung des Kastilischen, zum anderen aus einem Autographenvergleich der Beischrift mit anderen Dokumenten von der Hand Jorge Manuels auf dessen

Autorschaft. Die inhaltliche Ausformulierung des Textes ist jedoch zweifellos El Greco selber zuzuschreiben.

- 33 Vgl. Kurt Zeitler u. Karin Hellwig, *El Greco kommentiert den Wettstreit der Künste. Eine Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, München/Berlin 2006.
- 34 »Fra tutti quei piaceri che la delettevole & artificiosa pittura ha in se nó v'et nisuna che piu io stimi: che la descrizione di luochi consciosia che la non debba solamente cognoscere la proportion humana, anzi de cognoscere la perspectiva, scultura, & architectura, per saper rilettare le altezze delli monti, la dipressione delli valloni, l'umbraggi di grotte, la fertilita delli campi & l'unde delle fiamate torrenti & della marina.

portionen, sondern auch die Perspektive, Bildhauerei und Architektur kennen muß, um die Höhe der Berge, die Tiefe der Täler, die Schatten der Grotten, die Fruchtbarkeit der Felder und die Wogen der reißenden Flüsse und Meere so wiedergeben zu können.³⁴

El Greco geht noch einen Schritt weiter, indem er allein mit künstlerischen Mitteln zeigt, daß die Malerei in der Lage ist, alle Kunstgattungen gleichzeitig abzudecken: die Architektur, die in allen ihren denkbaren Auftrittsformen gegeben ist, nämlich im Modell (das Gebäude auf der Wolke im Vordergrund), im Grundriß (der von dem Jungen demonstrativ in die Blickachse gehaltene Stadtplan rechts) und im Aufriß (die Stadtansicht); zugleich die Skulptur (die Liegefigur links), ebenso das nicht näher zu identifizierende Gebilde vor der Porta di Visagra, das als freies skulpturales Element etwa den Ort im Bild einnimmt wie im *Laokoon* (Abb. 6) das dem Pferd des Marc Aurel nachempfundene Tier, das sich selbständig als Unheil mit Eigendynamik auf das Stadttor zubewegt;³⁵ schließlich die Malerei im Medium der Trompe-l'œil-Zeichnung (der Plan), des Chiaroscuro (erneut der ›Tajo‹) und der virtuosen Luft- und Lichtmalerei venezianischer Prägung in der Himmelserscheinung. Das Bild ist ein Capriccio sämtlicher Kunstgattungen, die ausschließlich mit malerischen Mitteln beherrscht werden. Insbesondere der Stadtplan rechts unten im Bild manifestiert die gleichzeitige Anwesenheit von malerischen und zeichnerischen Elementen in diesem Gemälde: Einerseits



6. El Greco, *Laokoon*, um 1610/14, Öl auf Leinwand, 137,5 × 172,4 cm (Detail). Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

ist er eine plane Zeichnung ohne Perspektive in Aufsicht, andererseits wird er durch das Hochhalten in eine neue Perspektive gebracht, die Albertis ›Bild-Fenster‹ zu konterkarieren scheint. Und obgleich der Plan gezeichnet erscheint, ist er zugleich das Gemälde eines Planes mit ›gemalter‹ Schrift,³⁶ so daß der Bildbetrachter des Bildes zugleich zu dessen Leser und Dechiffrierer wird.³⁷

Nicht von ungefähr hat El Greco in seinen Überlegungen zur Architektur den Primat der Zeichnung gegenüber der praktischen Bauausführung hervorgehoben und die Zeichnung als unabdingbare Grundlage der Architektur definiert.³⁸ Doch allein die Malerei ist für ihn in der Lage, Raum und Zeit autonom zu gestalten. Sie

Come si puo vedere in Quella descriptione della Cita di Genua, & tanto piu si viderebbe si quella mane dil autore chi la fece & stampo vi fosse adoperata, per illustrarla di colore. Perche alhora si monstrarebbe il disegno tanto vivido nelle roche, pietre, boschi, grotte, mare, fiumi, campi vigni giardini, cassine & palazzi, & si vederebbono cosi perfettamente il porto il molo & li bollenardi, che si direbbe certamente che tiano non elessi quella fianca di tanta nobile Cita per se solo, anzi la ricerco di accotomodarla a Giove, a plutone a Neptuno, a Marte, a pane & a gli altri dei. Antonius Van den Wyngarde faciebat & excudebat IANUEA. M. D. L. III.ª; vgl. Schulz (wie Anm. 9), 470.

35 Eine ähnlich malerisch aufregende Stelle findet sich in der *Kreuzigung* mit Toledoansicht im Cincinnati Art

Museum; dort werden links unten neben dem Kreuz im für El Greco typischen Spiel mit Größenordnungen die merkwürdig modern-abstrakt gegebenen Knochen der Schädelstätte mit den Gliedmaßen der Miniaturfiguren parallelisiert, die sich im Hintergrund auf die Stadt zubewegen; vgl. Walter H. Siple, *Crucifixion with View of Toledo* by El Greco, in: *Cincinnati Art Museum Bulletin* 3, 1932/1933, 38–46.

36 Hierzu Marin (wie Anm. 7), 284.

37 Ibid.

38 Vor allem in seinen Annotationen zu seiner Vitruv-Ausgabe (s.u.); vgl. hierzu Fernando Marías u. Agustín Bustamante, *Le Greco et sa théorie de l'architecture*, in: *Revue de l'art* 46, 1979, 31–39; vgl. a. dies. (wie Anm. 2), 139ff.

hat eine Art Oberhoheit über die anderen Kunstgattungen im Sinne einer Kontroll- und Reflexionsinstanz, wie El Greco in seinen kritischen Annotation zu seiner Vitruv-Ausgabe (ed. Barbaro, Venezia 1556) formuliert: »[...] y así, la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma, color, como la que tiene por objeto la imitación de todas; en resumen, la pintura tiene un puesto de prudencia y modeladora [moderadora?] de todo lo que se ve y si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, a la vista, parecería como una cosa extraña por lo mucho que la vista tiene en particular de muchas facultades; pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa [...]«.³⁹

Sie vermag Realitäten und Figuren zweidimensional und zugleich »mehransichtig« darzustellen – nicht nur die Stadt als solche, die einmal in der Ansicht und einmal auf dem Plan zu sehen ist, sondern auch die Engel, die um die Madonnenerscheinung herumwirbeln und »von allen Seiten schön« sind. Der glockenartig ausschwingende Engel oben rechts hat fast akustische Qualitäten, indem er das Geläut der Kathedrale zu substituieren scheint.⁴⁰

Das hier bildlich vertretene Konzept von Malerei vermag Ambivalenzen und Ambiguitäten auszudrücken und auszuhalten. Die Uneindeutigkeit ist in diesem Fall kein Defizit, sondern eine Bereicherung der Darstellungsmittel und Vertiefung der Aussageabsicht. So scheint die

Repoussoirfigur des Tajo belebt, die – indem sie die Standlandschaft betrachtet – zugleich ein Stellvertreter des Betrachters ist, ihr aus dem Bild hinausschauendes, lebendiges Pendant – der Planträger – hingegen erstarrt zu sein. Die Figur des Flußgottes ist selbst in geschlechtlicher Hinsicht uneindeutig: Als Zwitterwesen mit männlichem Körper und weiblicher Frisur⁴¹ hat sie erneut capricciohafte Züge, die von der uneingeschränkten Inventionskraft des Malers Zeugnis ablegen. Allein der Künstlerphantasie verdankt dieses kapriziöse Wesen seine Existenz und wird damit zu einem Zeugnis der synthetisierenden und autonomen innovativen Kraft künstlerischer Hervorbringungen.⁴² Als androgynes Wesen ist die Figur eine Chiffre der Künstlichkeit. Malerei – so die Bildaussage – kann reale und unmögliche Perspektiven kombinieren, Größenordnungen beliebig außer Kraft setzen und Nicht-Sichtbares bzw. Nicht-Darstellbares auf allen erdenklichen und innerhalb der Darstellung in ihrem »Realitätsgehalt« erneut abgestuften Illusionsebenen sichtbar machen – Abstraktionen realer Gegebenheiten im Stadtplan ebenso wie himmlische Visionen. Sie kann schließlich sogar Zeiten mühelos überbrücken und simultan eine Stadt des 16. Jahrhunderts und eine Vision des frühen Mittelalters im gleichen Bildraum vereinen. Nur sie kann den melancholischen Rückblick auf die Vergangenheit gleichzeitig mit der Präsenz von Zukunft im Bild darstellen, wie hier in Form des

39 So El Greco zu Vitruv VI.6, zit. n. Marías/Bustamante (wie Anm. 2), 165.

40 Vgl. Karl Ipser, *El Greco, der Maler des christlichen Weltbildes*, Braunschweig/Berlin 1960, 234.

41 Hierauf hat bereits Camón Aznar (wie Anm. 7), vol. 2, 976, hingewiesen.

42 Vgl. Marías/Bustamante (wie Anm. 2), 152f., die als die drei ästhetischen Hauptkategorien der Kunstauffassung El Grecos »variedad«, »novedad« (im Sinne der ständigen Innovationsforderung) und »complejidad« ausgemacht haben, woraus höchste Anforderungen an die künstlerische *invenzione* und Phantasietätigkeit resultierten.

43 Zur Entwicklung von Stadtplänen in der Renaissance und den daraus resultierenden Überlegungen zur Darstellbarkeit von Stadträumen aus einer oder mehreren Perspektiven vgl. John A. Pinto, *Origins and Development of the Ichnographic City Plan*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 35, 1976,

35–50; Richard L. Kagan, *Philip II and the Art of the Cityscape*, in: *Art and History. Images and Their Meaning*, hrsg. v. Robert I. Rotberg u. Theodore K. Rabb, Cambridge 1986, 115–135.

44 Georg Braun definiert in diesem Sinne im Vorwort zum 3. Band der *Civitates Orbis Terrarum* die Stadtansicht als künstlerisches Realitätssubstitut, da der Betrachter »an einem sichern und von aller gefährlichkeit freyen ort, daheim in seinem Hause, die gestalt der gantzen Erden darin wir wohnen, mit jren besonderen Landschafften, Flüssen, und Bächen, unterscheiden« könne, »dazu mit Stätten und Flecken gantz zierlich heraus gestrichen, in diesen Büchern beschawen, auch durch anschawen dieser Contrafeytungen und lesen der hinzu gethanen verzeignussen, eben dasselbige erfahren und erlernen kann, welches ander leut mit fernem und mühseligem reisen endlich

Hoffnungsträgers Jorge Manuel. Sie allein kann die Potentialität möglicher Raumerfahrungen durch einen Stadtplan visualisieren, der alle nur denkbaren Itinerare durch den hermetischen Stadtkörper enthält, welcher sich in der Ansicht so geschlossen und verwinkelt am Horizont präsentiert.⁴³ Sie ermöglicht dem Betrachter, »irreale«, »imaginäre« Raumerfahrungen »auf dem Papier« zu machen⁴⁴ und sich damit über das Hauptdefizit der urbanen Struktur Toledos – ihre Unübersichtlichkeit und Enge, die sie für repräsentative Auftritte ungeeignet machte – hinwegzusetzen. Der Maler gibt dem Betrachter mit Hilfe des Planes somit Orientierung im unüberschaubaren Raum. Zugleich ist der Plan dasjenige Medium, an dem eine Neustrukturierung des urbanen Körpers durch den konzipierenden Architekten geplant und vollzogen wird. Der Plan selbst jedoch ist zugleich durch den malerischen Eingriff als Artefakt markiert, das in seiner Funktionalität *ad absurdum* geführt wird, indem der Maler ihn auf dem Bild anbringt: Er kann so nur als Orientierungshilfe im Gemälde, nicht aber in der Stadt dienen.

El Grecos künstlerisches Selbstverständnis war besonders durch seinen Aufenthalt 1567–1577 in Italien geprägt. In Venedig lernte er Tintoretto gewagte Raumkonstruktionen und dramatische Beleuchtungseffekte kennen,⁴⁵ die sich bis in seine spätesten Bilder verfolgen lassen – stellvertretend sei hier erneut der hochexpressiv-fata-

listische *Laokoon* angeführt,⁴⁶ der eine vergleichbare Stadtansicht von Toledo zeigt, bei der im Sinne der antikisierenden Angleichung an Troja der spitz-herausragende Turm der Kathedrale freilich fehlt. In Rom hatte El Greco dann Michelangelos herkulisch-durchgebildetes Figurenideal studiert und adaptiert.⁴⁷ Im *Laokoon* wird dann Jahrzehnte später in Ausnutzung des expressiven Gehalts michelangellesker Bildungen ein herausragendes ästhetisch-kanonisches Vorbild – die antik-römische Laokoon-Gruppe – aus künstlerischer Machtvollkommenheit zerstückelt und damit höchster Autonomieanspruch *in artibus* signalisiert, dessen Ideal aufs höchste gesteigerter Ausdruck und nicht edel-still-harmonische Mäßigung ist. Um sich nach dem Italien-Aufenthalt ästhetisch im neugewählten spanischen Kunstkontext zu bewähren und vor allem auch, um Aufträge zu erhalten, mußte El Greco sozusagen im Schnellverfahren seinen ursprünglich stark postbyzantinisch geprägten, ikonischen Stil modernisieren und den künstlerischen Ererbschaften der avanciertesten Renaissance-malerei anpassen. Doch statt einer platten Adaptation der *maniera moderna* führte die Dynamik der Weiterentwicklung, die ihm seine mehrmaligen Wechsel von Kulturräumen auferlegten, zu stilistischer Einzigartigkeit und künstlerischer Autonomisierung.

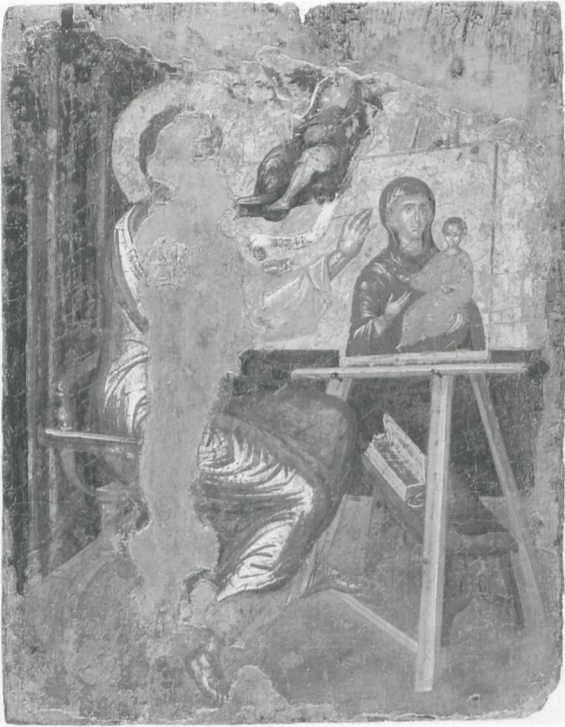
Genuin künstlerische Virtuositätsdemonstrationen mit malerei-internen Mitteln findet man

kaum haben können erlangen«; zit. n. Schulz (wie Anm. 9), 442.

45 Vgl. hierzu Fernando Marías, *El Greco y el paisaje español del siglo XVI*, in: *Los paisajes del Prado*, hrg. v. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid 1993, 98, der die Wirkung der Beleuchtung auf El Grecos Landschaftsgemälden beschreibt: »un tratamiento luminoso [...] y colorístico, que nos convierte estas vistas en una especie de fantasmales paisajes atmosféricos.«

46 Zum *Laokoon* vgl. Erwin Walter Palm, *Greco's Laokoon*, in: *Pantheon* 27/2, 1969, 129–135; Ewald M. Vetter, *El Greco's Laokoon Reconsidered*, in: *Pantheon* 27/4, 1969, 295–298, 308–309; *El Greco* (wie Anm. 5), Kat.nr. 43, 212f. (mit weiteren Literaturangaben). – Vgl. a. die literarisch-freie Interpretation unter »Künstlerkollegen« von Brigitte Kronauer, *Peinliche Schrägblicke – El Grecos »Laokoon«*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 15./16. April 2006, 32.

47 Vgl. Allan Braham, *Two Notes on El Greco and Michelangelo*, in: *The Burlington Magazine* 108, 1966, 307–308, hier 307f.; Joanne Snow-Smith, *El Greco's Religious Œuvre in Spain: Reflections of Titian's Venetian Light and Michelangelo's »Figura Serpentinata«*, in: *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22–24 September 1995*, hrg. v. Nicos Hadjini-colaou, Rethymno 1999, 411–428; Paul Joannides, *El Greco and Michelangelo*, in: *El Greco of Crete* (wie Anm. 3), 199–214, v.a. 213f.; Xydis (wie Anm. 16); Yasunari Kitaura, *El Greco y Miguel Ángel. Problemas de dibujo en el Greco*, in: *Archivo Español de Arte* 68, 1995, 145–164; Zeitler/Hellwig (wie Anm. 33).



7. El Greco, *Der heilige Lukas malt eine Ikone der Jungfrau mit dem Kind*, um 1560/67, Ei-Tempera auf Holz, 41,6 × 33 cm. Athen, Benaki Museum



8. El Greco, *Lukas als Madonnenmaler*, um 1605/10, Öl auf Leinwand, 100 × 76 cm. Toledo, Kathedrale, Sakristei

bei El Greco bereits in einem seiner frühesten bekannten Bilder, dem noch stark der Tradition der Ikonenmalerei verhafteten *Lukas als Madonnenmaler* (Abb. 7) aus seiner Kretischen Periode. Dort kontrastiert in raffinierter Weise ausgerechnet das Kästchen unter der bemalten Holztafel mit der flächigen Malerei des Madonnenbildes: Das Medium der Malerei, der Kasten mit den Mitteln des Malers, unter dem bezeichnenderweise auch auf dem Hocker die Signatur des Künstlers angebracht ist, schafft hier den Sprung in die Dreidimensionalität und sprengt damit die Tradition hin zu neuen künstlerischen Möglichkeiten auf. In der späteren erneuten Behandlung des Themas (Abb. 8) schuf El Greco einen spe-

zifisch neuen Typus der Lukas-Darstellung, in dem der Künstler Lukas sein Werk dem Betrachter in Form einer Buchillumination präsentiert. Das Gemälde wird damit zum impliziten Künstlerselbstbildnis.

Der Eintritt in das konservative spanische Kunstmilieu, in dem Künstler nicht einmal zünftisch organisiert waren,⁴⁸ muß für El Greco nach seinem Italien-Aufenthalt einem Rückfall auf das Professionsniveau spätmittelalterlichen Handwerkertums gleichgekommen sein. Diese Diskrepanz zwischen Selbstverständnis und Außenbedingungen mußte notwendig zu Konflikten führen, die El Greco (sicherlich auch in Anlehnung an seine Vasari-Lektüre und in Imitation

⁴⁸ Vgl. Richard L. Kagan, *El Greco and the Law*, in: *Figures of Thought* (wie Anm. 4), 79–90, hier 83.

⁴⁹ Vgl. hierzu ausführlich und mit Einzelbeispielen: Kagan (wie Anm. 48). Vgl. a. Jonathan Brown, *El Greco and Toledo*, in: *El Greco of Toledo* (wie Anm. 7),

75–147, hier 102: »This pattern of disputatious behavior became characteristic of El Greco's professional life [...].«

⁵⁰ Kagan (wie Anm. 48), 84.

⁵¹ Hierzu: Annie Cloulas-Brousseau, *Le Greco à l'Escu-*

von Michelangelos ständigen Streitigkeiten selbst mit höchstgestellten Auftraggebern) weidlich auskostete. Eine Besonderheit des spanischen Kunstbetriebs bot dazu mehrfach konkreten Anlaß: Die ökonomische, dadurch aber auch implizit ästhetische Wertschätzung von Bildern erfolgte in Spanien durch die sogenannte *tasación*, ein Einschätzungsverfahren, bei dem Maler und Auftraggeber jeweils einen Gutachter bestellten und wobei im Falle der Divergenz der Preise ein Dritter als Schiedsrichter die endgültige Summe festlegte.⁴⁹ Gleich bei seinem ersten Auftrag und ausgerechnet mit dem Hauptauftraggeber in Toledo, dem Canónigo-obrero der Kathedrale, geriet El Greco über seine *Entkleidung Christi* (Abb. 9) für die dortige Sakristei in heftigen Streit. Nicht nur kreidete man ihm den allzu freien Umgang mit ikonographischen Mustern (die Integration der Drei Marien in eine *historia*, in der sie nichts zu suchen hätten) und Ungehörigkeiten in der Darstellung Christi (der für gegenreformatorisch indoktrinierte Betrachter unschicklicher Weise von seinen Henkern überragt wurde) an. Auch die Forderung der astronomischen Summe von 9900 reales (gegen weniger als 1500 der Gegenpartei) sorgte für weiteres Konfliktpotential. El Grecos Rechtfertigung jenseits aller ökonomischen Nutzenkalkulationen war denkbar einfach: Der Kunstwert des Gemäldes sei so groß, daß man eigentlich guten Gewissens überhaupt keinen Preis dafür angeben könne.⁵⁰ Es handle sich um ein einmaliges und unvergleichlich wertvolles – und damit (in heutiger Terminologie) autonomes – Kunstwerk.

Auch bei dem von Philipp II. für den Escorial in Auftrag gegebenen *Martyrium des hl. Mauritius und der Thebäischen Legion*⁵¹ (Abb. 10) von 1580/82 kam es zu Preisstreitigkeiten. Doch der Hauptkonflikt zwischen Künstler und Auftraggeber entzündete sich bei diesem Bild an der selbstbewußten inhaltlichen Themenausdeutung



9. El Greco, *Entkleidung Christi*,
um 1577–79, Öl auf Holz, 285 × 173 cm.
Toledo, Kathedrale, Sakristei

der auf der *Legenda Aurea* basierenden Historie. Viele der bei El Greco zu konstatierenden künstlerischen Transformationsprozesse im Umgang mit literarischen Vorgaben lassen sich an diesem Bild aufzeigen: Maßstabssprengungen durch extreme Vergrößerung und Verkleinerung von Figuren; ein manieristisch zu nennender Bildaufbau, der vermeintlich Zentrales marginalisiert

rial: Le martyre de Saint Maurice, in: *El Greco: Italy and Spain* (wie Anm. 3), 49–53; Agustín Bustamante, *Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial*, in: *Academia* 74, 1992, 163–198; *El Greco. Identity and Transformation* (wie Anm. 3), Kat.nr. 30, 380–383;

Carmen García-Frias Checa, *Das Martyrium des hl. Mauritius von El Greco und sein Schicksal im Escorial*, in: *El Greco* (wie Anm. 5), 77–81.



10. El Greco, *Das Martyrium des hl. Mauritius und der Thebäischen Legion*, 1580/82, Öl auf Leinwand, 448 × 301 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

und Nebensächliches im Sinne der Haupterzählung der Heiligenlegende in den Vordergrund rückt; die Kombination mehrerer disparater Szenen, deren Verknüpfung von der literarischen

Vorlage nicht zwingend vorgegeben ist; Komplexitätssteigerung durch Bildüberfüllung und Simultandarstellungen; die Verknüpfung mehrerer Zeitebenen, indem ein frühchristliches Martyrium in zeitgenössischen Kostümen und in Anwesenheit porträthaft identifizierbarer Zeitgenossen stattfindet; schließlich extreme semantische Kondensation durch eine intellektualisierende und psychologisierende Themenzuspitzung – denn nicht das Martyrium selbst steht hier (ganz wörtlich im Hinblick auf den Bildaufbau) im Vordergrund, sondern der in der beinbetonten Männergruppe individualisierte Entscheidungsprozeß und die daraus resultierende Überzeugungsarbeit, die das Selbst- und Fremdropfer als moralisch überlegenen und göttlich gewollten Akt präsentiert. Diese formalen und inhaltlichen Besonderheiten des Bildes, das ursprünglich als Altarbild für San Lorenzo de El Escorial konzipiert war, lösten eine Debatte aus, in der kirchenpolitisch-moralische und ästhetische Argumente heillos vermischt wurden, wie der Fray Sigüenza in seiner Geschichte des Escorial 1605 berichtet. Das Bild sei naturwidrig und widerspräche gleichermaßen dem Verstand wie der gegenreformatorischen Doktrin, da es eine Intellektuellendebatte darstelle statt eines zur einführenden *compassio* anregenden Martyriums: »De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y su soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas ex-

52 Fray José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* (1605), hrsg. unter diesem Titel v. d. Fundación del Monasterio de El Escorial, Madrid 1963, 385.

53 Cloulas-Brousseau (wie Anm. 51), 51.

54 Marías/Bustamante (wie Anm. 2).

55 Vgl. Michiaki Koshikawa, El Greco and Federico Zuccari, in: *El Greco in Italy and Italian Art* (wie Anm. 47), 357–371.

56 Hierzu: Xavier Salas, Un exemplaire des »Vies« de Vasari annoté par le Greco, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXIX, 1967, 176–180; id., Las notas del Greco a la »Vida de Tiziano« de Vasari, in: *El Greco: Italy and*

Spain (wie Anm. 3), 161–168; v.a. Xavier Salas u. Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid 1992.

57 Zu El Greco und der Gegenreformation vgl. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco, in: *El Greco: Italy and Spain* (wie Anm. 3), 153–158; Michael Scholz-Hänsel, The Spectacles of the Grand Inquisitor: Counter-Revolutionary Aspects in the Work of El Greco and Humanistic Ideas in the Thinking of Spanish Inquisitors, in: *El Greco of Crete* (wie Anm. 3), 295–307.

celentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes. Y tras esto [...] los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta».⁵²

Daß Philipp II. das Bild dennoch für den hohen Betrag von 800 Dukaten ankaufte⁵³ und seiner Sammlung einverleibte, zeigt die trotz aller Kritik vorhandene Würdigung des künstlerischen Wertes des Gemäldes.

Ästhetische Theoriebildung fand bei El Greco stets in Auseinandersetzung mit großen Theoretikervorbildern, in *en marge*-Kommentaren zu kanonischen Texten statt: Fernando Marías und Agustín Bustamante haben dies überzeugend anhand seiner schon genannten Annotationen zu Vitruvs *De architectura libri decem* herausgearbeitet.⁵⁴ Auch der Überlieferungsglücksfall einer von El Greco mit (zumeist polemischen oder ironischen) Randbemerkungen versehenen Vasari-Ausgabe von 1568 aus dem Besitz von Federico Zuccari zeigt,⁵⁵ wie er seine eigene künstlerische Position agonal in Abhebung von der Tradition definierte.⁵⁶ Besonders gerne maß er sich dabei an dem »modernsten« der italienischen Hoch-

renaissancekünstler, an Michelangelo, wie die berühmte, in der Kunstliteratur des beginnenden 17. Jahrhunderts bereits zum Topos erstarrte Äußerung El Grecos zeigt, der laut Giulio Mancini gesagt haben soll, er könne, würde das Jüngste Gericht in der Sistina abgerissen, ein neues, den gegenreformatorischen Vorstellungen von Dezenz und Anstand entsprechendes malen,⁵⁷ das dem Vorgänger an Qualität in nichts nachstünde: »Onde venendo l'occasione di coprir alcune figure del Giudizio di Michelangelo che dal Pio erano statte stimate indecenti per quel luogo, proruppe in dir che, se si buttasse a terra tutta l'opera, l'haverebbe fatta con honestà et decenza non inferiore a quella di bontà pittura. Onde, provocatisi tutti i pittori e quelli che si dilettao di questa professione, gli fu necessario andersene in Spagna [...]«.⁵⁸

3. Die Künstlerbeischrift als ästhetisches Manifest

Diejenige Stelle in *Ansicht und Plan von Toledo*, die den Betrachter am deutlichsten darauf hinstößt, daß hier Kunsttheoretisches bildimmanent thematisiert und über die Möglichkeit von Realitätsdarstellung im Bild selbst reflektiert wird, ist eine Leerstelle: Der absolut utopische Ort, an dem der Stadtplan und die Wolke mit dem Hospitalbau sich begegnen, läßt zwei monochrom weiße Farbflächen zusammenstoßen, deren Realitätsebenen inkompatibler nicht sein könnten. Der Maler hat zudem einen deutlichen bildinternen Verweis auf diese Stelle angebracht, einen Fingerzeig, der Albertis Forderung⁵⁹ nach hinweisenden Gesten im Bild auf zu Betrachtendes

58 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura* (c. 1621), hrsg. v. Adriana Marcucchi u. Luigi Salerno, 2 vols., Rom 1956/57, hier vol. 1, 230f. – Joannides (wie Anm. 47), 206f., schlägt in Anlehnung an Sir Ellis Waterhouse vor, El Grecos *Allegorie der Heiligen Liga* als *modello* für »sein« Jüngstes Gericht zu interpretieren. Zum Bild vgl. ausführlich: Anthony Blunt, El Greco's »Dream of Philip II«: An Allegory of the Holy League, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, 58–69; El Greco (wie Anm. 5), Kat.nr. 7, 140f. – In die gleiche Richtung verweist auch Francisco Pachecos Bericht in seiner *Arte de la Pintura* über einen Besuch bei El Greco im

Jahr 1611, wo dieser geäußert haben soll, Michelangelo sei kein Kolorist, er könne nicht malen, »no supo pintar«, insbesondere fehlten ihm – »non era suyo« in El Grecos Diktion – die von Vasari gelobten »vaghezza de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze«; vgl. Salas/Marías (wie Anm. 56), 36, 46.

59 Alberti (wie Anm. 29), 270: »Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, [...] manu ad visendum advocet [...]«.

zu ironisieren scheint: Der *sechste* Finger des Planträgers, ein unnatürlich-artifizieller *scherzo di fantasia*, weist genau auf diese Differenzstelle zwischen dem Plan und der Stadtansicht. Denn das Hospital Tavera (wie das Hospital S. Juan Bautista auch nach seinem Gründer genannt wurde) ist, wie der Betrachter dem Plan entnehmen kann, de facto topographisch ganz anders plazierte – und selbstverständlich hat es kein Wolkenfundament. Die ostentative Präsentation des Planes, die dem Betrachter den direkten Vergleich mit der Stadtansicht ermöglicht, leitet ihn bewußt auf diese Differenzstelle hin. Der Plan als das vermeintlich mimetisch korrekteste Bildelement stößt sich hier an einer fantastischen Vision des Malers, die – wie in Visionsdarstellungen üblich – auf eine Wolke gesetzt ist.⁶⁰ Die Ambivalenz von Akribie und Entgrenzung, die El Greco hier als ein Hauptvermögen von Malerei thematisiert, zeigt sich nicht nur in der Gegenüberstellung von genauer Lokalisierung auf dem Plan mit unmittelbar daneben befindlicher Delokalisierung des Hospitals. Auch kontrastiert die Exaktheit des Planes merkwürdig mit der oberflächlich-ätherischen Malweise der Figur des Planträgers, der dadurch fast irrealer wirkt

als die Himmelserscheinung oder die fliegende Wolke, so als habe El Greco leonardeske Effekte der Luftperspektive selbstherrlich invertiert, indem er sie auf den Vordergrund seines Bildes anwandte.

Den Grund für diesen eigenwilligen Eingriff in die urbanistische Struktur liefert El Greco in einer längeren erläuternden Beischrift, die sich rechts unten auf dem Stadtplan befindet (allerdings in der Abbildung aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Bildes kaum noch zu erkennen ist), an ebender Stelle also, an der üblicherweise auf Stadtplänen der Maßstab oder auch die orientierungsstiftende Windrose angebracht sind. Diese Beischrift befindet sich an der illusionistischsten Stelle des Gemäldes, auf einem Bildträger, der sich selbst als absolut artifiziell ausweist, als die Repräsentation einer Repräsentation:⁶¹ der gemalten Stadtlandschaft. Doch gerade dadurch, daß sie an dieser Stelle steht, scheint sie in einem paradoxen Umschlag der Realitätsebenen besonders »beglaubigt« und mit künstlerischem Manifestcharakter aufgeladen.⁶² Diese schriftliche Orientierungsanleitung für den Betrachter ist in ihrer kunsttheoretischen Programmatik einzigartig:⁶³ »Ha sido forzoso«

⁶⁰ Mit der Wolke wählt El Greco zudem ein im malereitheoretischen Diskurs besonders diffiziles Thema, da Wolken aufgrund ihrer »mangelnden Visualität« zu den unmöglich zu malenden Gegenständen gehören, wie Erasmus anlässlich von Dürers Tod in Anlehnung an Plinius geäußert hat; vgl. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997, 89.

⁶¹ Vgl. Marin (wie Anm. 7), 287.

⁶² Daher ist Muñoz (wie Anm. 19), 54f., zu widersprechen, die das Gemälde als »documento histórico« interpretiert, das die Theorien eines Salazar de Mendoza wortgetreu illustrierte, und die annimmt, El Greco habe sich mit diesem Bild als getreuer Propagator der ruhmreichen Stadtgeschichte Toledos instrumentalisieren lassen.

⁶³ Auch im Vergleich zum bis dato üblichen Einsatz von Beischriften auf Gemälden betritt El Greco hier Neuland, indem er eine konkrete Erläuterung des Malaktes und der dahinter stehenden ästhetischen Absicht liefert. Der Frage nach der Funktion von Beischriften auf Bildern der Renaissance detailliert nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Es sei nur abbreviaturlhaft auf ein Beispiel für die Thematisierung der

Möglichkeiten von Kunst im allgemeinen in der Inschrift auf Ghirlandaios Porträt der Giovanna degli Albizzi Tornabuoni hingewiesen (»Ars utinam mores / animumque effingere / posses pulchrior in ter / ris nulla tabella foret / MCCCCXXXVIII«) oder auch auf Inschriften, die die Funktion panegyrischen Künstlerlobs erfüllen, wie im Falle des Perugino-Selbstporträts im Collegio del Cambio in Perugia: »Petrus Perusinus egregius pictor. Perdita si fuerat pingendo hic retulit artem. Si nusquam inventa esset hactenus ipse dedit. Ann. do. 1500«. Dem vergleichbar – wenn auch nicht im Medium der Malerei – sind Grabinschriften wie die Polizians für Filippo Lippi, die jedoch in der ersten Person abgefaßt ist und damit vorgibt, vom Künstler selbst zu stammen: »Conditus hic ego sum picture fama Philippus / Nulli ignota mee est gratia mira manus / Artificis potui digitis animare colores / Sperataque animos fallere voce diu / Ipsa meis stipuit natura expressa figuris / Meque suis fassa est artibus esse parem / Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me / Condidit ante humili pulvere tectus eram«, oder die Andrea Mantegnas in S. Andrea in Mantua: »Esse parem / hunc noris / si non prepo/nis Apelli / Aenea Ma[n]tinae / qui simu-

schreibt der Maler dort in einer Formulierung, die Eingebung durch höhere Mächte suggeriert, »es ist notwendig gewesen, das Hospital von Don Joan Tavera modellartig darzustellen, weil es nicht nur das Visagra-Tor verdeckt hätte, sondern auch mit seiner aufsteigenden Kuppel so hoch reichte, daß es die Stadt überragt hätte, und da es nun einmal so zum Modell gemacht und von seinem tatsächlichen Standort entfernt worden war, entschied ich mich, lieber die Fassade zu zeigen als einen anderen Teil, und im übrigen kann man aus dem Grundriß auf dem Plan ersehen, wie sich seine Lage zur Stadt [tatsächlich] verhält.

Ebenso bediente ich mich für die Geschichte Unserer Lieben Frau, die dem Heiligen Ildefonso das Meßgewand bringt, im Sinne des Decorums und um die Figuren groß zu machen, gewisser Eigenarten der himmlischen Körper, wie wir sie an Lichtern beobachten können,⁶⁴ die – aus der Ferne gesehen – auch wenn sie noch so klein sind, groß erscheinen«.⁶⁵

Die Isolierung einzelner, symbolisch besonders gewichtiger Elemente auf Stadtansichten ist ein Verfahren, das man beispielsweise aus Rom-Plänen der Renaissance zu Genüge kennt. Doch

bei El Greco erfolgt die Hervorhebung des Hospitals aus ganz anderen, *kunstinternen* Gründen. Nicht nur wählt er bewußt den malerisch interessantesten Teil des Gebäudes, die Fassade, zur Vorderansicht. Er markiert damit weiterhin, wie bereits erwähnt, die Differenz zwischen der Stadtansicht und dem Plan. Die Beischrift verweist an dieser Stelle gezielt auf primär künstlerische Gründe für die Versetzung des Gebäudes, indem sie eine *ästhetische* Begründung für den Eingriff gibt – das Verdecken wäre unschön gewesen und hätte die Bildkomposition gestört. Doch diese logisch scheinende und um künstlerisches Gelingen bemühte Begründung wird durch das Bild selber sofort wieder konterkariert: Denn betrachtet man nach Lektüre der Beischrift das Hospital auf der Wolke erneut, so stellt man erstaunt fest, daß es in der hier eingenommenen, rein konstruktiv-hypothetischen Aufsichtsperspektive mit Vogelflug- und Kavalleristendenzen, die die realen geographischen Gegebenheiten nördlich von Toledo dramatisch überhöht, die Stadt mitnichten verdecken würde, wäre es an seinem tatsächlichen Ort belassen worden. Das Gebäude gewinnt daher vor allem Modellcharakter für das von El Greco ange-

laca / vides«. – Inschriften, die als Motti den Inhalt der jeweiligen Darstellung umschreiben oder zur Bezeichnung der Tugenden der dargestellten Personen verwendet werden oder schlicht deren Identifikation dienen, sind von El Grecos Gebrauch der Beischrift weit entfernt. Näher an künstlerischer Selbstthematization ist der Schriftgebrauch in Porträts und insbesondere Künstlerselbstporträts, wo die Beischrift häufig als Signatursatz fungiert und zugleich künstlerisches Selbstverständnis signalisiert, wie im Münchner Dürer-Selbstporträt »Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII« oder auch auf dessen Melanchthon-Porträt »Viventis potuit Durerius ora Philippi mentem non potuit pingere docta manus«.

64 Ähnlich Leonardo: »BEWEIS, DASS DIE LICHTKÖRPER IN DER FERNE GRÖßER AUSSEHEN, ALS SIE SIND. Wenn du zwei brennende Kerzen eine halbe Elle voneinander entfernt aufstellst und dich von ihnen zweihundert Ellen entfernst, wirst du sehen, daß durch das Anwachsen einer jeden aus den beiden Lichtern ein einziger Lichtkörper wird und ein Licht von einer Elle Breite erscheint [...]«; Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*,

hrg. v. André Chastel, München/Darmstadt 1990, 260.

65 »Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de // modelo porque no sólo venia a cubrir la puerta de Visagra mas // subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad y // así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció // mostrar la haz antes que otra parte y en los demas de como viene con // la ciudad se verá en la planta. También en la historia de nra. Señora que trahe la casulla a S. Ildefonso // para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en cierta manera // de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos // por pequeñas que sean nos parecen grandes.« Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Bildes ist die Inschrift an einigen Stellen verderbt, so daß in der Literatur verschiedene Transkriptionen kursieren. In Anbetracht der Tatsache, daß Cossío einer der ersten war, der sie zu einem relativ frühen Zeitpunkt, im Jahr 1908, und somit in bestmöglicher Erhaltung abgeschrieben hat, folgen wir seiner Transkription: Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid 1983, 303. Die Übersetzung stammt von der Verf. mit freundlicher Unterstützung von Dr. Cristina Urchueguía (Zürich).

wandte künstlerische Verfahren, für den Spagat zwischen exakter Wirklichkeitsabbildung und autonomer ästhetischer Setzung.

Blickt man im Lichte dieser Erkenntnisse noch einmal auf die frühere *Ansicht von Toledo* (Abb. 2) zurück, so finden sich auch in diesem Bild genuin künstlerisch motivierte Verfahren der anverwandlenden Realitätstransformation,⁶⁶ die Jonathan Brown treffend mit Begriffen wie »distortion«, »abbreviation« (im Sinne von semantischer Kondensation), »dramatization« belegt hat,⁶⁷ als er auf die autonomen Maßstabssetzungen und eigenmächtigen, capricciohaften Versetzungen einzelner Gebäude hinwies.⁶⁸ Die *Ansicht von Toledo* ist ein sehr frühes Beispiel für autonome (Stadt)Landschaftsmalerei in Spanien,⁶⁹ sie malt ein expressives »Charakterporträt« der Stadt, die wie die Akropolis⁷⁰ in die sie umgebende, hochdramatisierte Landschaft integriert ist und deren Darstellung insbesondere durch das unübliche Hochformat porträthafte Züge gewinnt. Künstlerische Fragen der Ausdruckssteigerung scheinen hierbei jedoch für El Greco stärker im Vordergrund gestanden zu haben als die politisch korrekte Ablieferung eines »Propagandabildes«, das Toledo als Ort technischer Er-

rungeigenschaften und damit als Stadt mit Modernisierungspotential anpreisen wollte.⁷¹

Unter diesem Blickwinkel manifestiert sich die Beischrift auf *Ansicht und Plan* als selbstbewusste Künstleräußerung, nicht als eine »Entschuldigung« oder »Rechtfertigung« der Darstellungsweise einiger von der Realität augenfällig abweichender Bildelemente.⁷² Auch die malerische Faktur des Bildes sowie die merkwürdigen Perspektivbrüche und Figurenverzerrungen verdanken sich dezidierten künstlerischen Entscheidungen für ein Programmbild und sind nicht allein mit neuplatonischen oder mystischen Tendenzen El Grecos zu erklären.⁷³ Der Text ist keine defensive Erklärung eingeschränkter malerischer Möglichkeiten, sondern ein offensives künstlerisches Manifest jenseits der *imitatio*-Forderung. Er verweist nicht nur implizit – wie das gesamte Gemälde explizit – auf die Unmöglichkeit objektiver Realitätsabbildung, sondern betont vor allem die selbsttätig realitätsschaffende Kraft von Malerei, die die unterschiedlichsten Realitätsebenen gleichzeitig abbilden und/oder allererst hervorbringen kann.⁷⁴ Zugleich wird Malerei dadurch auch zum Erkenntnismedium, in dem über die Möglichkeiten der Realitätsabbildung

66 Vgl. Kagan (wie Anm. 8), 202.

67 Brown (wie Anm. 5), 37f.; Kagan/Brown (wie Anm. 4), passim.

68 Vgl. a. Marías (wie Anm. 45), 103, der dort von den »elementos intrínseca y exclusivamente artísticos« des Bildes spricht und diese wie folgt präzisiert: »Estos se inician por sus dimensiones y su tamaño casi cuadrado; frente a la tradición del »país« o el paisaje horizontal [...] se yergue un »paisaje« verticalizado, que subraya su carácter excepcional. Después se continúan por imagen »cortada«, extraída a través de una operación humana del perfil continuo de la ciudad y sus campos, como si se tratara de un acto de »extrañamiento«, de »descontextualización«, ya tenido entonces como generador de radicales innovaciones y capaz de dotar de artisticidad, por contraste, a lo descontextualizado.«

69 Vgl. hierzu v.a. Marías (wie Anm. 45), 89–104. – Christa Gardner von Teuffel hat bereits in den beiden Sinai-Darstellungen (auf der Einzeltafel in Iraklion und auf der Rückseite des Modena-Triptychons) »Autonomisierungsstrategien« in der Landschaftsmalerei El Grecos herausgearbeitet: El Greco's View of Mount Sinai as Independent Landscape, in: *El Greco of Crete* (wie Anm. 3), 161–172. – Bereits in

früheren Bildern verwendet El Greco die Toledaner Stadtlandschaft als Hintergrund, so in seinem *Hl. Joseph mit dem Christusknaben* in der Capilla de San José (1597–99). In der *Ansicht von Toledo* wird dann der pittoreske Bildhintergrund zur eigenständigen Stadtlandschaftsmalerei autonomisiert.

70 Gudiol (wie Anm. 7), 188.

71 So Brown (wie Anm. 5), 37, der das Gemälde als Dokument der »propaganda campaign« zur Wiedergewinnung der ehemaligen Größe Toledos interpretiert. Er verweist vor allem auf die angebliche Darstellung der Wasserpumpanlage des Juanelo Turriano als eines mechanischen Wunderwerks der Zeit; vgl. a. Brown/Kagan (wie Anm. 4), 22.

72 Wie Mayer (wie Anm. 1), 140, fälschlich meint. – Hingegen zutreffend Sergiusz Michalski, Vom himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts – Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400–1800*, hrsg. v. Bernd Roeck u. Wolfgang Behringer, München 1999, 46–55, hier 52: »Die vom Künstler selbst verfaßte Explikation zeigt die Bruchlinie dieser einzigartigen Konzeption an.«

73 Zu El Grecos Neuplatonismus und dessen vermeint-

und -erfassung reflektiert wird.⁷⁵ Die Kluft zwischen Sein und Schein wird hier offensiv eröffnet («que vistas de lexos por pequeñas que sean nos parecen grandes»), aber nicht im Sinne einer neuplatonischen philosophischen Spekulation zugunsten der Überlegenheit des Seins oder im Sinne einer mystisch-pseudodionysischen Lichtmetaphysik,⁷⁶ sondern als offensive Parteinahme für den mit künstlerischen Mitteln auf Kosten des Seins hervorgebrachten Schein.

In einem autonomen künstlerischen Willkürakt relativiert El Greco den Primat der Ähnlichkeit durch die signifikante Abweichung zwischen Ansicht und Plan.⁷⁷ Das von ihm eigenmächtig »verrückte« Hospital auf der Wolke markiert den entscheidenden Differenzpunkt zwischen Abbild und Bild. Der Akt der Translozierung, der – wie bei der Casa Santa in Loreto⁷⁸ – normalerweise ein göttlicher Eingriff ist, wird hier durch den selbstbewußten künstlerischen Eingriff alludiert und zugleich ironisch gebrochen. El Greco stellt seine säkulare künstlerische Vision, die den Betrachter das Sehen von Bildern lehren soll, im Bild auf die gleiche Ebene wie die göttliche Himmelserscheinung, die der hl. Ildefons der Legende nach in einem visionären Moment in der To-

ledaner Kathedrale hat. Wie selbstbewußt El Greco hier die himmlische Vision um seine künstlerische ergänzt, zeigt sich im Apparitionsvehikel seines ästhetischen Modells, der Wolke: Sie scheint unmittelbar aus derjenigen Stelle im Himmel zu stammen, die neben der Jungfrau Maria jetzt als Fehlstelle den Blick ins Blaue freigibt.

In diesem Sinne ist der Junge, der dem Betrachter seinen Plan und damit die Beischrift wie ein Gemälde ostentativ vor Augen hält und der in einem Un-Ort vor dem eigentlichen Landschaftsgemälde zu stehen bzw. zu schweben scheint, der Stellvertreter des Malers, der zwischen dem Betrachtterraum und dem Bildraum vermittelt.⁷⁹ Auf El Grecos Bild ereignen sich zwei Wunder: Ein göttliches, dokumentiert mit malerischen Mitteln und nur dadurch überhaupt sichtbar, und ein genuin künstlerisches. Die Kunst der Malerei setzt sich über die akribische Realitätsnachzeichnung hinweg, wo immer sie möchte. Sie ist in ihrem Impetus genuin antinaturalistisch und anti-illusionistisch. Sie bildet Realität nicht ab, sondern bringt sie eigenlogisch hervor. Die im Bild dargestellten Raumschichten, Perspektiven und Realitätsebenen sind absolut

lichen Auswirkungen auf seine Figurenbildungen und übernatürliche Beleuchtungsgestaltung vgl. u.a. Robert Meredith Helm, *The Neoplatonic Tradition in the Art of El Greco*, in: *Neoplatonism and Western Aesthetics*, hrsg. v. Aphrodite Alexandrakis u. Nicholas J. Moutafakis, Albany (NY) 2002, 89–98.

⁷⁴ Vgl. Marin (wie Anm. 7), 265: »L'ingénieur, le cartographe, le peintre, l'architecte, le dramaturge, le poète, en dessinant, peignant, construisant ou parlant le monde, lui offrent son image et son sens, extraient de lui sa véritable réalité dans la représentation qu'ils en donnent.«

⁷⁵ Hierzu Marías (wie Anm. 45), 98f.

⁷⁶ Zu El Greco und der spanischen Mystik: David Davies, *El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain*, in: *El Greco: Italy and Spain* (wie Anm. 3), 57–74; Davies nimmt dort im Rückgriff auf Dionysius Pseudo-Areopagitas Theoreme *Ansicht und Plan von Toledo* als Beleg dafür, daß El Greco hier seiner Lichtmetaphysik bildlich Ausdruck verliehen habe. Vgl. a. id., *The Ascent of the Mind to God: El Greco's Religious Imagery and Spiritual Reform in Spain*, in: *El Greco. Identity and Transformation* (wie Anm. 3), 187–215.

⁷⁷ Daß in El Grecos Kunstkonzeption offensichtlich die Gesetze der realitätsgetreuen Mimesis nicht die entscheidenden waren, zeigt erneut die Tatsache, daß er seinen Sohn im Bild deutlich jünger darstellt als er zum Zeitpunkt der Bildentstehung war. Die Jungendlichkeit der Darstellung könnte hier als weiteres Indiz für die vielversprechende und offene Zukunft des Porträtierten gelesen werden. Nicht nur der Raum-, sondern auch der Zeitparameter im Gemälde ist der Verfügungsgewalt des Malers unterworfen, wie El Greco bereits in der *Ansicht von Toledo* unter Beweis gestellt hatte, als er dort links auf einer wolkenartigen Erhebung ein Gebäude malte, das laut Brown/Kagan (wie Anm. 4), 26, das zum Malzeitpunkt längst nicht mehr vorhandene Agaliense-Kloster zeige. Und wenn die Malerei, wie *Ansicht und Plan* schlagend demonstriert, in der Lage ist, ein Wunder darzustellen, das sich vor Hunderten von Jahren vollzog, wieso sollte sie nicht auch in der Lage sein, den Sohn jünger abzubilden als er ist?

⁷⁸ Vgl. Camón Aznar (wie Anm. 7), vol. 2, 976.

⁷⁹ Marin (wie Anm. 7), 287, nennt ihn einen »délégué du peintre«.



11. El Greco, *Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, um 1570/75, Öl auf Leinwand, 118 × 151 cm (Detail). Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts

inkongruent und inkompatibel, aber der Maler ist dennoch in der Lage sie in einem charismatisch-schöpferischen Akt in einem Bild zusammenzubinden.⁸⁰ Die Botschaft dieser künstlerischen Vision lautet: Die gemalte Ordnung der Dinge steht über der natürlichen Ordnung, sie perfektioniert die Natur, sie schafft Realität nach künstlerisch eigen-willigen Gesetzen.⁸¹

Dies ist freilich ebenso wie die Debatte um den *Paragone* eine kunsttheoretische Einsicht,

die im Italien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts längst keine Sprengkraft mehr hatte. Die Situation in Spanien stellte sich jedoch anders dar: Denn während die italienische Kunstproduktion früh von einer reichen Theoriebildung in der Kunstliteratur flankiert wurde, entwickelt die spanische Kunstszenen (ebenso wie Frankreich) eine derart blühende Traktatliteratur erst verspätet, so daß Kunsttheorie bis um 1600, wenn überhaupt, bildintern stattfindet.⁸² Damit wird El Grecos Beischrift zu einem der raren Zeugnisse künstlerischer Selbstäußerungen in *aestheticis*. Ironischerweise bringt er dieses ästhetische Manifest ausgerechnet auf demjenigen Bildelement an, das die getreueste Realitätsabbildung beanspruchen muß, um orientierend funktionieren zu können: dem Stadtplan. Die Künstlerinschrift als Signaturersatz⁸³ wird hier zur selbstbewußten »auktorialen Einfügung«,⁸⁴ die die realitätsschaffende Qualität der gemalten Visionen in Form einer Legende im doppelten Wortsinn zu beglaubigen scheint.⁸⁵ Die Beischrift ist auch dadurch als Signaturersatz markiert, daß sie – wie die Legende des Planes – in Tinte geschrieben ist.

Eine vergleichbare »mise en abyme« einer auktorialen Einfügung findet sich auf El Grecos *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* in Minneapolis (Abb. 11), wo in der linken unteren

80 Marin (wie Anm. 7), 281, spricht von einer »mise en scène des espaces« und von »représenter la déconstruction de la représentation«, *ibid.*, 283.

81 Marin (wie Anm. 7), 289: »Cet édifice [i.e. das Hospital Tavera] [...] montre le décalage de la carte et du paysage; il signifie la substitution de l'ordre de la peinture à celui de la nature [...]«

82 Vgl. Marías/Bustamante (wie Anm. 2), 154, 203. Theoretische Auseinandersetzungen mit den Fragen der Malerei setzen in Spanien erst nach 1600 in größerem Umfang ein, zu nennen wären hier z.B. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626), Vincente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (1649) oder Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673); vgl. hierzu: Karin Hellwig, *Kunstliteratur in Spanien 1600–1700*, in: *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg.

v. Sylvaine Hänsel u. Henrik Karge, 2 Bde., Berlin 1992, hier Bd. 2, 79–95, hier 89ff.; dies., *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1996.

83 Auf dem Rom-Plan von Antonio Tempesta von 1593 befindet sich die Signatur in einer viktorienbekrönten Kartusche rechts unten, somit an vergleichbarer Stelle. Auch die häufig extrem »wolkenartig« gegebenen Hügel auf Rom-Plänen des 15. und 16. Jahrhunderts mögen El Greco in seiner Wolkenerfindung beeinflusst haben.

84 Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, v.a. Kap. VIII, 224–298.

85 Stoichita vertritt überzeugend die These, daß Visionsdarstellungen generell die Frage nach der Darstellbarkeit von Darstellung, nach Sehen und Nichtsehen können und somit nach der spezifischen Leistungsfähigkeit von Kunst thematisieren: *id.* (wie Anm. 60), v.a. 69ff.



12. Thomas Scheibitz, *Ansicht und Plan von Toledo*, 2000, Öl, Pigmentstift, Silberacryl auf Leinwand, 270 × 200 cm. Straßburg, Musée d'Art Moderne et Contemporain

Ecke vier Porträtköpfe von Künstlerkollegen montiert sind, die als Ahnengalerie für El Grecos künstlerischen Werdegang fungieren: Tizian, Michelangelo und Giulio Clovio sind eindeutig zu identifizieren, der vierte Stellvertreter künstlerischer Vorbildlichkeit könnte Raffael sein. Diese Einfügung am üblichen Ort der Signatur⁸⁶ ist im wahrsten Wortsinn kollagiert, da sie sich auf einem separaten Stück Leinwand befindet, das auf das Gemälde aufgeklebt wurde.⁸⁷ Auch El Greco immer wieder variiertes Spiel mit seiner Signatur, die er in Dürerscher Manier auf Zetteln anbringt, die in den jeweiligen Bildkompositionen kommentierende und glossierende Funktion übernehmen, weist in die gleiche Richtung. So trägt auf dem *Martyrium des hl. Mauritius* eine Schlange als Signum virtuoser Augentäuschung den Zettel mit der Signatur »domenikos theotokopoulos kres e 'poiei« im Maul, während das zerrissene Papier als Signaturträger im *Espoglio* die noch nicht am Kreuz angebrachte »INRI«-Inscript zu alludieren scheint. Auf der frühen *Himmelfahrt Mariens* von 1577–79 für Santo Domingo el Antiguo hält einer der Apostel einen Stock mit appliziertem Cartellino genau an der Stelle ins Blickfeld des Betrachters, an der in *Ansicht und Plan* die Beischrift zu finden ist.⁸⁸ Im *Begräbnis des Conde de Orgaz* schließlich ist

es erneut der Sohn Jorge Manuel, der als dezierte Hinweisperson in die Bildkomposition integriert ist, indem er den entscheidenden Fingerzeig auf das Wunder⁸⁹ gibt, und aus dessen Tasche der Signaturzettel hängt. Daß die eigentlichen Signaturen stets auf Griechisch gehalten sind, zeugt gleichermaßen von der Verfremdungsabsicht El Grecos wie von seinem Beharren auf den Wurzeln der eigenen künstlerischen Subjektivität.

Die Sprengkraft und Modernität von El Grecos Malerei zeigt sich nicht nur an dem Faktum, daß die eigentliche Rezeption seines Toledo-Bildes erst Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzte und er als Kronzeuge der expressionistischen Kunstauffassung vereinnahmt wurde.⁹⁰ Auch für heutige, zeitgenössische Künstler scheint dieser Maler nach wie vor großes Reibungs- und Anregungspotential zu bieten. Im Jahr 2000 entstand ein Bild, das die zwischen Grund- und Aufriß schwankende Perspektivenvielfalt und stellenweise fast kubistische Räumlichkeit, die auf El Grecos Bild die stärksten Stellen ausmachen, mit koloristischen Mitteln malerisch frei thematisiert.⁹¹ Der Dresdner Maler Thomas Scheibitz, einer der beiden Beschicker des deutschen Pavillons auf der Biennale im Jahr 2005, hat sein Bild *Ansicht und Plan von Toledo* genannt (Abb. 12).

86 Vgl. Zeitler/Hellwig (wie Anm. 33), 59.

87 Vgl. Dawson W. Carr, Zu El Grecos Portraits, in: *El Greco* (wie Anm. 5), 83–97, hier: 84: »es handelt sich gleichsam um eine ins Bild gebrachte Fußnote [...]«

88 Vgl. Brown (wie Anm. 49), 98: »After his name – written, as always, in Greek – El Greco added the Greek word for ›one who displays‹, almost as if he wanted to call attention to the mastery of an art that could at last find expression.«

89 Vgl. Manuel Cossío, *El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid 1914; José Camón Aznar, *El Greco: l'Entierro del conte di Orgaz*, Florenz 1965; Sarah Schroth, Burial of the Count of Orgaz, in: *Figures of Thought* (wie Anm. 4), 1–17, v.a. 3.

90 Hierzu erneut Schröder (wie Anm. 3).

91 Auf die cézannehaft-abstrakte Gestaltung der Häuser

vorne links hinter der Tajo-Figur in Form kubischer Blöcke haben bereits Wethey (wie Anm. 7), vol. 2, 84, und Camón Aznar (wie Anm. 7), vol. 2, 976, hingewiesen. – Einen weiteren konkreten Fall der Rezeption von El Grecos Bild im 20. Jahrhundert behandelt Valerie Fraser in ihrem Beitrag: El Greco and Mexico: El Greco's ›View and Plan of Toledo‹ and Juan O'Gorman's ›Mexico City‹ of 1942, in: *El Greco of Crete* (wie Anm. 3), 533–541. – Michael Scholz-Hänsel verweist weiterhin auf Michael Mathias Prechtl's 1986 entstandenes Gemälde *Der Traum Toledo – El Grecos Begräbnis*, das auf El Grecos *Ansicht und Plan* Bezug nimmt; id., Vom Escorial nach Toledo. El Greco und die manieristische Malerei, in: *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, hrg. v. Henrik Karge, München 1991, 64–83, hier 83 (mit Abb.).