

— Hans Burgkmair: *Schweißtuch Christi*
— Baeza, Ayuntamiento: *Konsol-Figur Turbanträger*

Meine Spiegeltelobjektiv-Aufnahmen entstanden 1994 während einer Süd-Spanien-Exkursion. Sie haben wegen der schon damals deutlich erkennbaren Verwitterungsschäden nun – nach drei Jahrzehnten – zusätzlichen dokumentarischen Wert

KARL CLAUSBERG

Moslem als Christus? — Die Renaissance der Romanik in Andalusien*

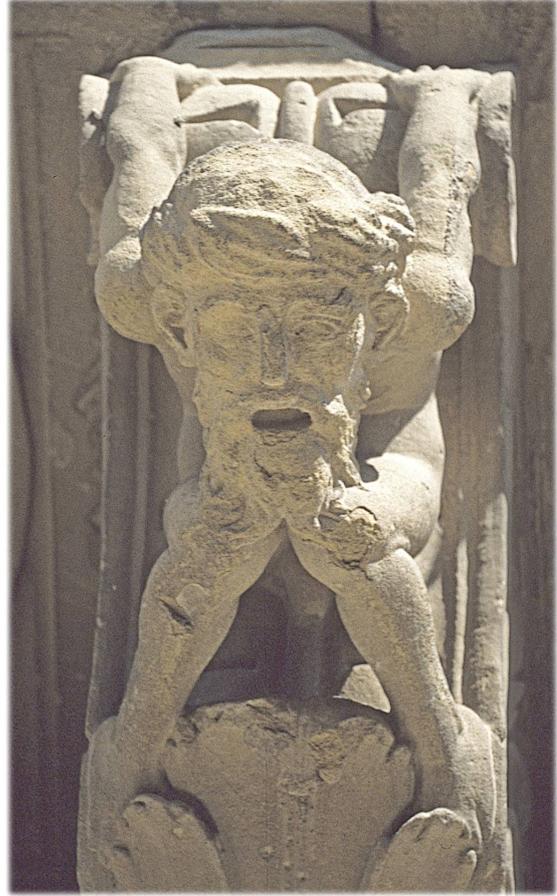
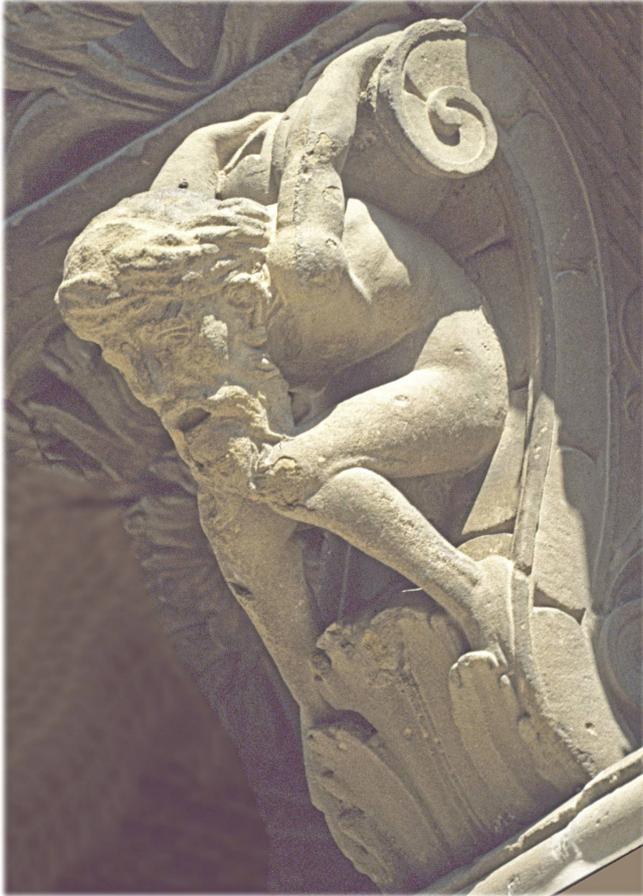
Ein Rückblick mit preußischem Anhang

Andalusien hat dem an nordspanischer Pilgerstraßenskulptur orientierten Kunsthistorikerblick überraschende Einsichten zu bieten. Das gilt insbesondere für Baeza und Ubeda, zwei ehemalige 'Frontstädte', die zeitweise unmittelbar an der Nordgrenze des (1492 kapitulierenden) Kalifats von Granada lagen. Die Renaissancebauten von Baeza — besonders das *Ayuntamiento*, heutiges Rathaus, ein ehemaliges, laut Inschrift 1559 erbautes Gerichtsgebäude und Gefängnis, sowie die anstelle einer 1147 christianisierten Mezquita 1529–93 renovierte Kathedrale mit "*plataresken*" Kapitellen im Inneren — zeigen ungewöhnlich direkte Reflexe mittelalterlich-romanischer Bauskulpturmotive und Figurentypen: An Konsolen und Kapitellen finden sich fleischige Menschen mit angstvoll verdrehten Köpfen, verzweifelte Sünderinnen mit mehr oder minder kunstvoll entblößten Brüsten, gefesselte oder freihängende Atlanten und Akrobaten in halbsprecherischen Posen und Positionen, die nur durch die virtuelle Ablenkung oder Umkehr der Schwerkraft an ihren Versatzorten gehalten scheinen. Die Verwandtschaft zu entsprechenden romanischen Figuren etwa von San Martin in Fromista oder Santiago springt in die Augen. Die Palette der Motivübernahmen scheint jedoch in signifikanter Weise eingeschränkt.

Zwar gibt es in der Kathedrale von Baeza einige Köpfe mit herausgestreckten Zungen, aber ansonsten wurden die drastisch obszönen Markenzeichen der Pilgerstraßenromanik — *sheela-na-gig* & *Megaphallos*-Männer, Schluck- und Speimotive — offensichtlich ausgeblendet und durch subtilere Laszivität oder eine weitergeführte Expressivität der Gesten und Pathognomik ersetzt. Die wohl verblüffendste Einzelleistung bietet ein am Gesims hängender Turbanträger, der in geradezu unheimlicher Weise frühbarocken Gekreuzigten ähnelt.

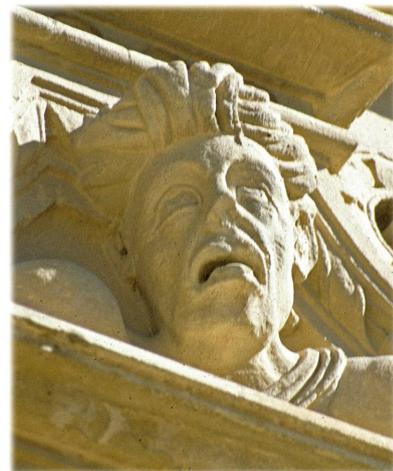
Andalusische Bildhauer des 16. Jahrhunderts haben offenbar die ausdrucksstarken Figuren & Physiognomien der Romanik nicht nur als renaissancekonforme Elemente gesehen und reproduziert, sondern auch – bewußt oder unbewußt? – formale Ähnlichkeiten von frühchristlichen Märtyrern und späten *Mudéjares* (südspanischen Muslimen) in skulptierten Erscheinungsbildern des Leidens herbeigeführt. Derart visuelle Wahlverwandschaften bringen brisante Probleme in Sicht: ansetzend bei den subjektiven Absichten der Bildhauer & Auftraggeber bis hin zur epochenüberspannenden Symptomatik bildkünstlerischer Leidensäquivalente. — Abschließende Antworten sind von solch vorläufigen Befunden nicht zu erwarten, wohl aber sichtlich beunruhigende Fragestellungen, die auch noch aus heutiger Sicht über eine nüchtern historiographische Bestandaufnahme hinausreichen, denn sie berühren das Selbstverständnis christlich-abendländischer Kultur an empfindlicher Schwelle, nämlich im historischen Verhältnis und Verständnis für die Nachbarkultur des Islam. Der Renaissance-Konsolfries des ehemaligen Gerichts von Baeza ist sozusagen der andalusische Schlußstein eines traurigen Bogens, in dem die Kulturengeschichte des Mittelalters und seiner kontroversen Menschenbilder mit der massenhaften Vertreibung von *Mudéjares* und *Moriskanen* (christianisierte Moslems) wie auch der Juden aus Spanien Anfang des 17. Jahrhunderts endete.

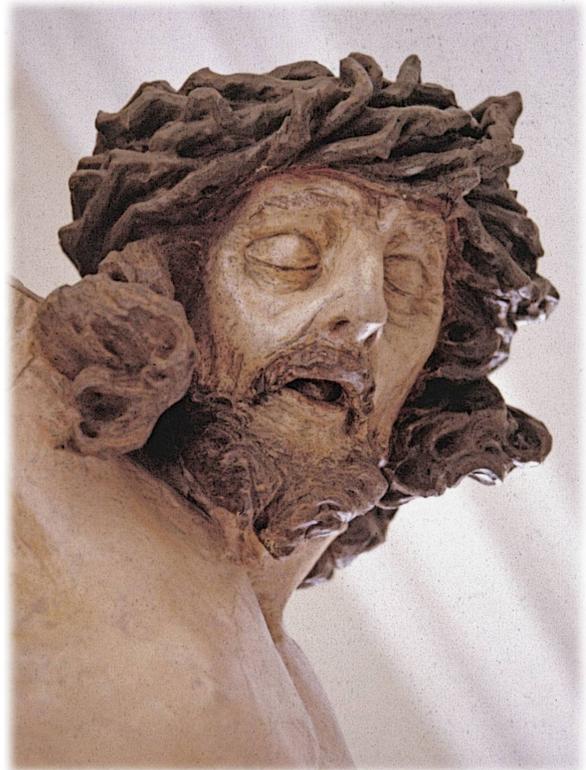




Unter den rund vierzig Konsolfiguren, die den überdimensionierten Dachfirst des *Ayuntamiento* von Baeza schmücken, fällt bei genauerer Betrachtung durchs Fernglas oder Teleobjektiv unter anderem die Gestalt eines nackten, zusammengekrümmten Turbanträgers ins Auge. Die bereits mit starken Oberflächenablösungen einsetzende Verwitterung läßt (in meinen Aufnahmen von 1994) gerade noch erkennen, das der luftholend, stöhnend oder schreiend geöffnete Mund zu einem bärtigen Antlitz gehört, dem schreckgeweitete Augen Ausdruck höchster Angst verliehen. Diese einst bildhauerisch heraufbeschworene und vom säurehaltigen Hauch unseres Industriezeitalters fast schon wieder ausgelöschte physiognomische Anmutung zeigt sich in der prekären Position der Figur noch vollauf gerechtfertigt: Sie hängt in extremer Hockstellung – das Kinn berührt die Knie – mit rückwärts verrenkten Armen an der riesigen Konsolvolute und scheint nur noch wenige Augenblicke vom Erlahmen und Abrutschen der Haltegriffe entfernt. Der tödliche Sturz in die Tiefe scheint absehbar und in der Mimik bereits vorweggenommen.

Eindeutig ist auch noch die Kopfbedeckung zu erkennen: ein Thorusring aus zusammengedrehtem Tuch, also offenbar ein Turban. Die entblößte Gestalt ist demnach mit großer Wahrscheinlichkeit als bekennender Moslem zu identifizieren. Doch im selben Moment, wo die ostentative Religionszugehörigkeit dieser *in effigie* malträtierten Person Gestalt annimmt, beginnt sich in den kunsthistorisch geschärften Blick eine irritierende Bildassoziation aus der christlichen Ikonographie einzumischen: Trotz seiner emotionalen Bewegtheit und mutmaßlich unchristlichen Konfession ist das bärtige Gesicht nicht so entstellt wie es damals durchaus gebräuchlich war. Um ein naheliegendes Beispiel anzuführen: An der Fassade des gleichzeitig erbauten 'Kettenpalastes' in der Nachbarstadt Ubeda findet sich in einem der Fenstergiebel die Reliefbüste eines grimassierenden Moslem mit extrem schiefer Mundpartie.





— Barocker Kruzifix, ehemals Schloß Chlumeč
jetzt vermutlich in Prag. Photo Clausberg

Die Gesichtszüge des Konsolhängers von Baeza erscheinen dagegen bei aller Agitation vollkommen ebenmäßig, symmetrisch. Allenfalls die leicht abstehenden Ohren stören den nahezu perfekten Eindruck eines wohlanscheinlichen, wenn auch von Todesangst gepackten, edlen Dulders. Dieses noch im schlimmsten Schrecken durchgehaltene Ebenmaß des Gesichts macht den bildlich zum Todessturz freigesetzten Andersgläubigen – zumindest nach formalen kunsthistorischen Kriterien – zum heimlichen Ebenbild des gepeinigten Christus. Man braucht sich nur ein wenig in der deutschen Druckgraphik der Dürer-Zeit umzuschauen, um zum Beispiel bei Burgkmair im Veronika-Schweißtüchtypus das generelle Schema frontaler Leidensautentizität zu entdecken. Zwar fehlt dem spanischen Turbanträger das seitlich herabwallende Haupthaar, aber die geflochtene Dornkrone der deutschen *vera icona* wirkt in solcher Gegenüberstellung wie eine verschärfte Variante des islamischen Kopftuchs. Ein merkwürdiges Wechselspiel der so ungleichen Leitbilder beginnt sich einzupendeln und gibt Anlaß zur Frage, ob es sich lediglich um eine fehlgeleitete Ähnlichkeitsillusion vergleichender Kunstwissenschaft handeln kann.

Die irritierenden Parallelen sind mit dem frontalen Ebenmaß der Kopfformen keineswegs ausgeschöpft. Auch die Pathonomie der Gesichtszüge, das krampfhaft Luftholen oder Stöhnen mit zunehmend geöffneten Lippen, gehört zur stilistisch sich immer stärker ausprägenden Charakteristik frühbarocker Kruzifixe, wie ein entlegenes Beispiel aus Böhmen im gesamteuropäischen Kontext religiöser Leidensrhetorik schon auf der vollen Höhe der Pathetik belegen mag. Nicht nur der Typus, sondern auch das Pathos des durch Christus exemplifizierten Leidens hat also in der Gestaltung des anonymen andalusischen Moslem ein unübersehbares Echo hinterlassen. Welchen Begründungszusammenhang aber könnte eine derartig herausfordernde formale Angleichung, wenn sie nicht nur durch völlig unangemessene moderne Betrachtungsweise herbeigeführt ist, gehabt haben? Es gibt im Prinzip zwei Möglichkeiten: Entweder wurde die Ähnlichkeit bewußt eingesetzt, oder sie war Ergebnis eines höchst aufschlußreichen unbewußten 'Versehens'. — Diese Alternativen lassen sich jedoch durch fortgeführte isolierte Begutachtung nur unzureichend ausloten. Es empfiehlt sich vielmehr, das Gesamtrepertoire oder eventuell sogar beabsichtigte Programm der Skulpturenausstattung des *Ayuntamiento* in Betracht zu ziehen.

Um das Ergebnis systematischer Durchmusterung hier gleich vorwegzunehmen: Es läßt sich keinerlei Programmatik in der Abfolge oder motivischen Zusammenstellung der Konsolfiguren erkennen. Die Fassade des zweigeschossigen Baus verrät zwar in der vegetabil-figürlichen Ornamentumkleidung der beiden extrem flachen Portalrisaliten typische Merkmale der importierten Musterbuch-Renaissance, aber der oben abschließende Dachgebälkfries setzt sich deutlich davon ab; er präsentiert unter seiner riesigen Eierstableiste nur ein völlig regellos anmutendes Pandämonium von organisch-leibhaftigen Konsolauwüchsen, die in scharfem stilistischen und auch inhaltlichem Kontrast zu den beiden 'akademischen' Programmfiguren am linken Portal, der *IUSTICIA* und *CARIDAD* [caritas] stehen. Neben wenigen Tiermotiven (Drachen, Vögeln sowie habsburgischem Doppeladler) sowie halbhumanen Mischwesen wird das *gros* der überhängenden Protuberanzen von menschlichen Gestalten gebildet, die wie seltsames Gewürm unter den Dachpfannen aus Balkenköpfen hervorquellen. Es gibt etliche scheinbar arglos sich räkelnde oder gaffende Putti. Andere Konsolhocker gebärden sich, als wollten sie sich tollkühn wie Klippenspringer in die Tiefe stürzen. Ansonsten machen die meisten Gestalten den Eindruck, als klammerten oder schmiegen sie sich ängstlich an ihre skulpturalen Quellorte; ja, bisweilen kann man sich sogar einbilden, sie würden von immensen Gravitationsfeldern oder Magnetwirkungen in ihren vorgeschobenen Positionen festgehalten. Wie um diesen Eindruck zu unterstreichen sind mehrere Gestalten zusätzlich mit dicken Seilen gefesselt oder an ihre Konsolsteine gebunden; sie wirken wie an den Pranger gestellt, oder genauer gesagt: gehängt, — und damit scheint ein ganz direkter Hinweis auf die ursprüngliche Funktion des Gebäudes als Gericht und Gefängnis gegeben.





Vor allem aber führt die Durchsicht der Konsolskulpturen zum Ergebnis, daß noch andere Gestalten als Angehörige der islamischen Kultur identifiziert werden können: drei weitere Mannsbilder tragen Turbane, und zwei von ihnen sind mehr oder minder auffällig im Schneidersitz dargestellt. Dieselbe Beinhaltung findet man auch bei einer nackten Frauenfigur, die sich klagend mit der linken Hand an den Kopf greift. Das entsprechend nackte Mannsbild mit Turban legt die rechte Hand an den Hinterkopf und die linke an sein nicht mehr erhaltenes Genital. Die Männer sind im Unterschied zur eingangs beschriebenen christusähnlichen Figur physiognomisch exzessiver charakterisiert wenn nicht sogar kariert. Einer von ihnen – als simple Büste ohne erhobene Arme im derben Fellmantel nicht an die outrieren Kollegen heranreichend – präsentiert mit schiefgestelltem Kopf und weitgeöffnetem Mund sein Ungemach in ungefiltert dumpfer Qual. Der Genitalgreifer ist offensichtlich mit schiefem Mund und blödem Blick als geistig Behinderter charakterisiert. Ein Dritter zeigt sich intellektuell bewegt als verzweifelt grübelnder Akrobat, der mit faltenerfurchter Stirn und scharfkantig angespannten Augenbrauen seine unmittelbaren Zukunftsaussichten in Augenschein nimmt. Trotz der zum Teil gleichen Armhaltung steht die mimische Ausstrahlung dieser Turbanträger und speziell des letztgenannten Grüblers mit seinem kleinen runden Gesicht und Schmolzmund im entschiedenen Gegensatz zum Großkopf des Schweiß-tuch-Typs. Der wirkt im Vergleich dank seiner hochgezogenen Knie in der Frontale nun fast wie ein hypertropher Kopffüßler. Ein kräftige Prise Lächerlichkeit macht sich in dieser Unproportioniertheit bemerkbar. Man wird nun darauf aufmerksam, daß das vornehme Dulderhaupt auf einem wenig angemessenen Körper sitzt. Um so problematischer stellt sich demzufolge die latente Ähnlichkeit mit dem sakrosankten Leidensbild Christi dar.

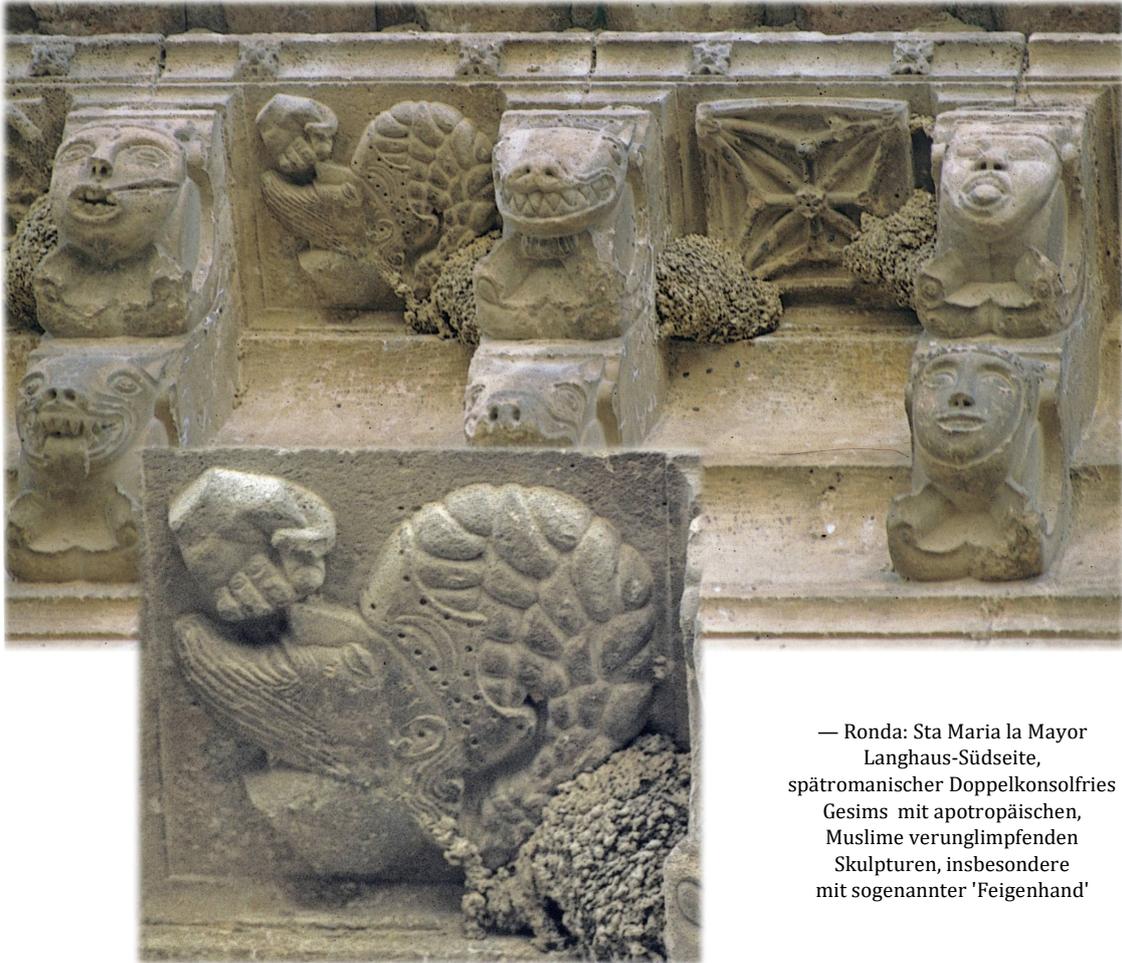
Verfolgen wir die hier angedeutete mimisch-pathognomische Palette noch einige Konsolstücke weiter: Das Repertoire psychophysischer Deformationen reicht von droherhaften Mischwesen mit ausgesprochen komischem Habitus bis zu steinernen 'Individualportraits' mit explizit herabsetzend-entstelltem Äußeren. So findet sich direkt neben dem ansehnlichen Pseudo-Christus ein befremdendes Heuschreckengesicht mit überlanger Nase, fehlendem Unterkiefer und Hamsterbacken, so, als hätte es den physiognomischen Bedeutungsanspruch des Nebenmanns konterkarieren sollen. Bei anderen halbbekleideten Männerfiguren, die zudem in angedeuteten Schneidersitzposen dargestellt sind, scheinen sich krude genetische Defekte in subtilere seelische Abweichungen transformiert zu haben: So gibt es merkwürdig melancholisch oder depressiv anmutende, gleichwohl aber ungewöhnlich ausdrucksstarke Charaktere, deren formaler Rang mit dem des Pseudo-Christus vergleichbar ist. Die Expressivität spätantiker Charakterköpfe scheint vereinzelt nachzuklingen. In anderen Fällen mag man angesichts zierlich-feister Gesichtsbildungen, seltsamer Haar- oder Kopftuchtrachten und Kniesitzhaltungen sogar an orientalische Miniaturen denken. - Es gibt zeitlich wie räumlich also unterschiedlich naheliegende Formtraditionen, die offenbar nicht nur einzelne Figuren, sondern auch das Gesamtgebilde des Dachkonsolfrieses geprägt haben.



— Links & Mitte: Fromista: Konsolfiguren — rechts: Baeza: Ayuntamiento

Üppig skulptierte Konsolfriese gehören zum typischen äußeren Erscheinungsbild der nordspanischen Pilgerstraßenromanik. Als eines der eindrucksvollsten Ensembles bietet die zwischen 1060 und 1090 errichtete Wallfahrtskirche San Martin in Fromista ein verblüffendes Bouquet von Vergleichsstücken zum Baeza-Renaissancebau: Dort findet man nicht nur den Vorbildtypus der dichtgereihten Frieskonsolen in beeindruckender Vollständigkeit, sondern im Detail auch eine verwandte körperliche Charakteristik der menschlichen Figuren: Großköpfigkeit und Fleischigkeit. In einzelnen Fällen lassen sich den romanischen Originalen sogar regelrechte Repliken an die Seite stellen. Einer der verzweifelt sich windenden 'fleischigen Menschen' von Fromista scheint bis in die Kopfwendung hinein Pate gestanden zu haben für ein Abbild in Baeza; und auf dieser Linie körperlicher Merkmale erschließt sich eine ganze Reihe von gedrungenen *Bote-ro*-Figuren, wenn man so sagen darf, als stilistisches Echo romanischer Formgebung. Auch für spezifische polit-ikonographische Motive liefert Fromista gleichsam stellvertretend für die nordspanische Formsprache der Romanik präzise Prototypen. Sogar für die – wie wir gesehen haben – so erstaunlich diversifizierte Gruppe der Baeza-Muselmanen gibt es an der Wallfahrtskirche bereits eine Stammvaterfigur: eine Zwergengestalt mit wahrhaft gigantischem Turban, die bibbernd inmitten der anderen steinernen Ungeheuerlichkeiten hockt.

Wenn hier von direkten romanischen Vorbildern für die Familie der Renaissance-Figuren von Baeza die Rede ist, so drängt sich natürlich sofort die Frage auf, wie denn diese Typenwanderung von Nordspanien ins ferne Andalusien vonstatten gegangen sein mag. — Vorläufige Antwort: Der allgemeine historische Rahmen dieses Bildertransfers ergab sich mit der Nordsüdbewegung der *Reconquista*, der christlichen Rückeroberung islamischer Territorien auf der iberischen Halbinsel. Kunsthistorisch läßt sich dieser Prozeß noch an einzelnen südspanischen Bauwerken ablesen. So ist an der Langhaussüdseite der Hauptkirche von Ronda, *Santa Maria Major*, ein spätromanischer Doppelkonsolfries erhalten, der sozusagen das vielfache abschreckende Gesicht der militanten *Reconquista* zur Schau stellt. Inmitten der Kaskaden von zähnefleischenden Bestien und drohend grimassierenden Halbmenschen mit teils grauenvollen Gesichtsverletzungen kann man das Spottbild eines Turbanträgers entdecken, dem eine Faust mit durchgestecktem Daumen auf die Nase gesetzt ist. Auch ohne die exakte zeitgenössische Bedeutung dieser obszönen Geste zu kennen ist ihr aggressiver Charakter kaum mißzuverstehen. Er kennzeichnet schlaglichtartig den Traditionszusammenhang und die politische Zielrichtung der anti-islamischen Bildpropaganda, die auch noch in der letzten Phase der gewaltsamen Rechristianisierung verwendet und mit Motivzitatzen aus der einschlägigen Vorgeschichte legitimiert worden ist.



— Ronda: Sta Maria la Mayor
Langhaus-Südseite,
spätromanischer Doppelkonsolfries
Gesims mit apotropäischen,
Muslime verunglimpfenden
Skulpturen, insbesondere
mit sogenannter 'Feigenhand'

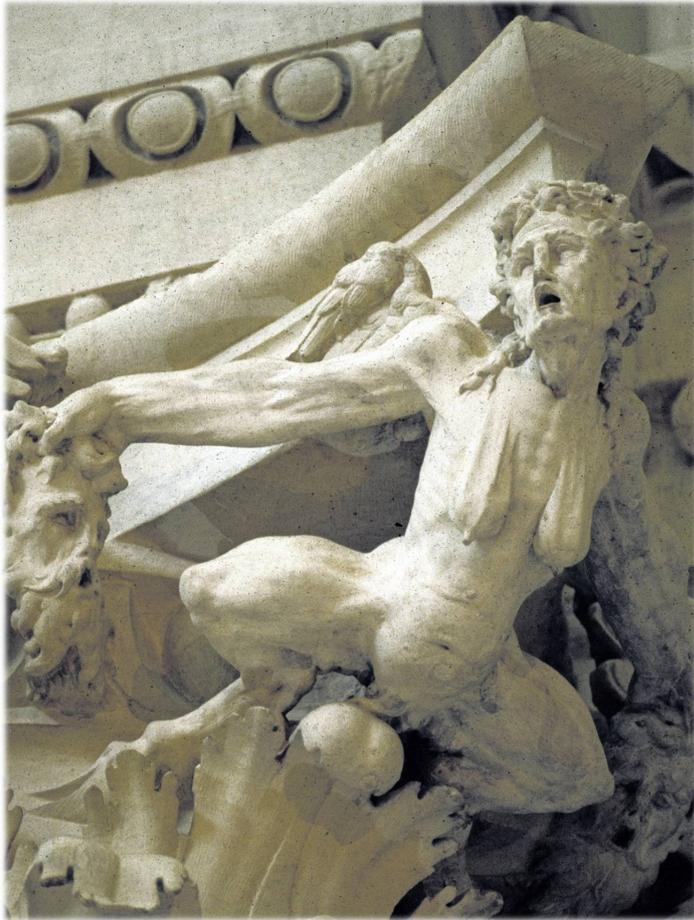
Höchstwahrscheinlich gab es in Baeza selbst oder in der Nähe Vorgängerbauten, die anti-islamisches Bildrepertoire wie in Ronda zur Schau stellten und als Stilvorlagen direkt verfügbar machten. Von den nach der Rückeroberung Baezas im Jahr 1227 errichteten Kirchen oder umgewidmeten islamischen Bauten ist nur noch die kleine *Iglesia de Santa Cruz* erhalten; sie zeigt die typischen Formen nordspanischer Wallfahrtromanik, unter anderem charakteristische Konsolfriesen mit weitgehend verwitterten Hockgestalten. Immerhin belegen solche ruinösen Reste die einstige Präsenz einer bodenständigen mittelalterlichen Bildtradition, die heute am Ort fast nur noch in Renaissance-Reflexen zu fassen ist. Die vom Steinfraß akut bedrohten Konsolfiguren des *Ayuntamiento* sind das wohl herausragendste Zeugnis dieser *Renaissance der Romanik in Andalusien*, um eine griffige Formel zu verwenden. Aber auch in der Kathedrale von Baeza lassen sich Elemente der romanischen Formensprache ausfindig machen: Die üppig skulptierten Kapitelle der Langhauspfeiler zeigen unter anderem Zungenblecker und andere Ableger jener Schluck- und Speimotive, die einst zum Standardarsenal mittelalterlicher Expressivität gehörten - und bei der Ausführung der *Ayuntamiento*-Konsolfiguren zugunsten subtilerer Charakterisierungsmittel aufgegeben worden sind.

Als Interimsfazit dieser skizzenhaften Rückblende auf die romanischen Prototypen kann man festhalten, daß die im 16. Jahrhundert aktuelle Formensprache ohne ihre motivische wie politische Vorgeschichte nicht voll zu verstehen ist. Der Konsolfries des Gerichtsgebäudes von Baeza war vor allem in seiner *übergreifenden Form*, als Gesamtgebilde, ein bildpolitischer Bedeutungsträger. Seine figürlichen Einzelercheinungen zeigen aber auch jeweils für sich den Rückbezug auf die imaginären Schlachtreihen romanischer Bildpropaganda, so, wie sie Ronda noch angsteinflößend vor Augen führt. Der Unterschied: Die wüsten Grimassen und akrobatischen Verrenkungen der mittelalterlichen Vorbilder wurden transformiert in muselmanische Schneidersitzhaltungen und heftiges oder hilfloses Gestikulieren; ihre Drastik und grobsinnliche Obszönität, die ursprünglich wohl zur Abschreckung von Dämonen und zur Disziplinierung verwilderter Pilgerschaaren dienen sollten, wurden in subtilere Mienenspiele — und in perfide Anspielungen verwandelt.

Sevilla: Kathedrale
Sakristei
Kapitell-Figur:
geflügelte Teufflin

Vergangene
& kommende
Schreckbilder

Baeza: Kathedrale
Pfeiler-Kapitell

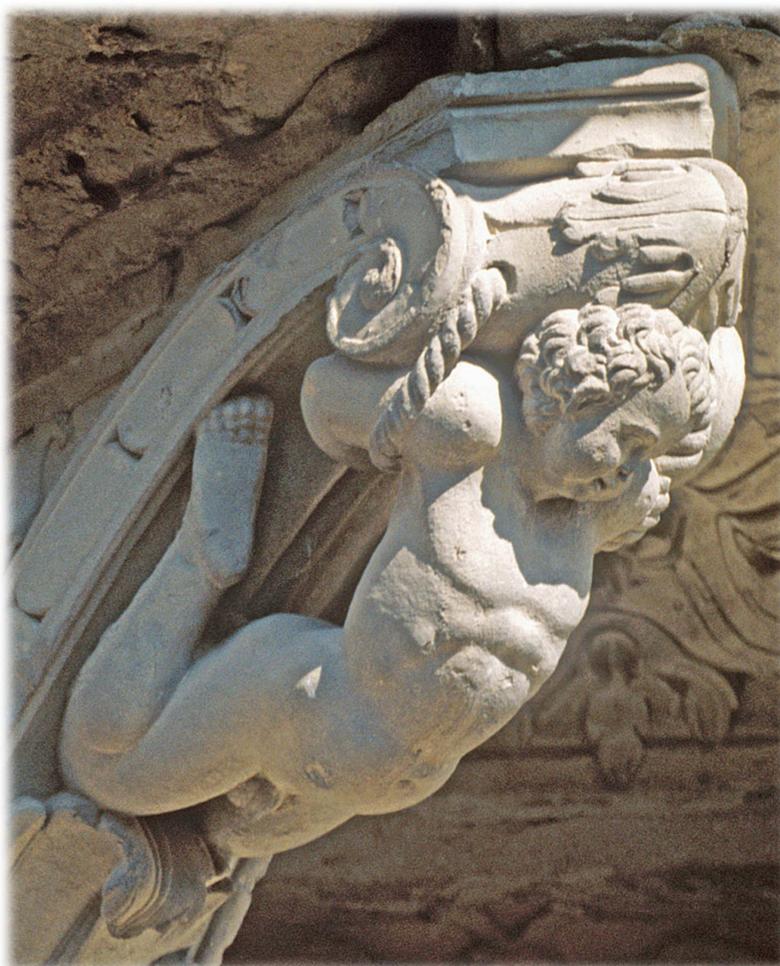


Nach der Kapitulation des Nasridenkalifats von Granada im Jahre 1492, die den mohammedanischen Einwohnern immerhin noch gewisse Rechte und religiöse Eigenheiten beließ, war es wiederholt zu Unruhen und Aufständen gegen vertragswidrige Zwangsmaßnahmen gekommen. Unter Carlos I. hatte jedoch immer noch eine Art praktisch-ökonomischer *modus vivendi* zwischen Mauren und Christen das Schlimmste verhindert. Mit Philipp II. kam 1556 ein Despot auf den spanischen Königsthron, der die Christianisierung des Landes ohne Rücksicht auf Verluste vorantreiben ließ. Bald war es für Mauren nicht mehr möglich, die Zwangstaufe durch Geldzahlungen zu umgehen. Das schon länger bestehende Verbot der arabischen Sprache und Kleidung sowie religiöser Waschungsrituale wurde nun mit der Schließung der maurischen Bäder gekrönt und die Auslöschung der islamischen Kultur blutig zuendegeführt. Nach einem letzten großen Moriskenaufstand im Jahre 1569 begann die endgültige Deportation der maurischen - und jüdischen - Einwohner Andalusiens; ein Aderlaß, der den schleichenden wirtschaftlichen Niedergang Spaniens hinter der goldglitzernden Fassade überseeischer Reichtümer mit eingeleitet hat.

Der Konsolfries des *Ayuntamiento* von Baeza entstand also in einer Zeit, als Unterdrückung und Vertreibung der Muslime ihrem Höhepunkt zustrebten. Faßt man eingedenk dieser zeitpolitischen Umstände noch einmal den Reigen der am Gerichtsgebäude an den Pranger gehängten Gestalten ins Auge, so kann man nicht umhin, nun auch die perfiden Anspielungen auf vermeintlich sittenlose Gebräuche der Andersgläubigen zu bemerken: Unter den scheinbar harmlosen 'Putti', die unter die verzweifelten oder lebensüberdrüssigen Erwachsenen verteilt wurden, findet sich zum Beispiel eine Rückenfigur, die dem Betrachter in sehr suggestiver Manier das Hinterteil entgegenstreckt. Man kann sich nur schwer des Eindrucks erwehren, daß hier in ziemlich unverblümter Form die Aufforderung zum pädophil-homosexuellen Geschlechtsverkehr ins Bild gesetzt wurde. Daß sich solche Verdächtigung in Stein nicht gegen individuelle Vergehen, sondern generell gegen die islamische Badehauskultur richtete, läßt sich aus dem Aufgebot weiterer, spärlich oder garnicht bekleideter Konsolfiguren erschließen: Es gibt noch einen zweiten 'Lustknaben', der doppeldeutig gefesselt an seiner Konsole hängt; und mehrere Frauengestalten sind barbusig oder mit fast durchsichtigen Gewändern, also in äußerst frivoler Aufmachung präsentiert, deren reale Erscheinung am ehesten in islamischen Bädern vermutet werden konnte.



Die abstoßend-anziehende Schaustellung sich anbietender Knaben und Frauen dürfte letztlich – so unlogisch es im ersten Augenblick klingen mag – auch die paradoxe Gleichsetzung des eingangs vorgestellten Turbanträgers mit dem *Verikona*-Leidensbild Christi verständlich machen: Die Knaben- und Frauenbilder mobilisierten mit ihrer dämonisch-sündhaften Attraktivität die Notwendigkeit und das Bedürfnis, sich nicht von falschem Mitgefühl leiten oder gar überwältigen zu lassen. Wer es durch eigenes Verschulden, hartnäckige Uneinsichtigkeit oder tolldreiste Todesverachtung bis an den Konsolgesimspranger des Gerichts/Gefängnisses gebracht hatte – so die ostentative zeitgenössische Botschaft der Bildnisse –, der hatte jegliches Anrecht auf Mitleid verwirkt, und käme er nun auch mit der Leidensmiene Christi daher. Diese Einstellung hatte Tradition: Die Versuchung



der Rechtgläubigen durch Zauberkunststücke heidnischer Mächte im Gefolge des Antichrist wollte schon Augustinus als göttliche Prüfungen verstanden wissen. Im Skulpturenschmuck romanischer Wallfahrtskirchen wurde der abstoßend-attraktive Bildzauber zum grobsinnlichen Pandämonium, das sich in bestialischen Kopulationen, Menschenfressereien etc. austobte. In den Renaissance-Repliken des *Ayuntamiento* von Baeza schließlich erscheint das mittelalterliche Ansaug-Rückstoßprinzip, um eine fernliegende, jedoch nicht unpassende Technikmetapher zu benutzen, zu raffinierter Ambivalenz von Triebhemmungen gesteigert. Mit der Wahrnehmung des verdienten Leidens sollte sich die Verweigerung des Mitleids legitimieren, und durch die Anziehungskraft der Bilder wurde ihre abschreckende Wirkung in Gang gesetzt: An den Obszönitäten der Bildnisse konnte sich die uneingestandene (Schau)Lust zur Entrüstung und fremdenfeindlichen Gewaltbereitschaft umwandeln. — In der Sicht der Betroffenen muß sich die Demagogie der Schandbilder bis zum schrecklichen Zynismus gesteigert haben.

Derart 'lupenreinen' Lesarten steht nun allerdings der Umstand entgegen, daß die Spottbilder am Bau des *Ayuntamiento* eingehenderer Betrachtung doch ziemlich weit entrückt wurden. Sie sind zwar *en bloc* an der Dachkante ganz gut zu erkennen, aber die inkriminierenden Einzelheiten entziehen sich oft dem flüchtigen oder beeinträchtigten Blick. Man muß erhebliche Konzentration aufbringen, um mit bloßen Augen an moderne Teleobjektivaufnahmen heranreichende Einsichten zu gewinnen. Mit dieser Feststellung kommen wir zu einem Gesichtspunkt dieser Skizze, der sich auf die Darstellungsabsichten der Bildhauer konzentriert: Ein straff organisiertes Bildprogramm läßt sich wie schon gesagt am Konsolfries nicht erkennen, und so muß die beliebte kunsthistorische Denkfigur eines dahinterstehenden intellektuellen Auftraggebers oder Entwerfers notgedrungen im Hintergrund bleiben. Es sieht eher so aus, als hätten mehrere Steinmetze ihre Repertoires von teils droherhaften, teils schärfer pointierten Motiven einfach der Reihe nach zusammengestellt und dabei ihren nur allgemein vorgefaßten Ansichten unter Zustimmung des/der Bauherrn und Architekten Ausdruck verliehen.

Wenn diese Einschätzung annähernd zutrifft, dann haben wir im Konsolfries des *Ayuntamiento* von Baeza sozusagen einen in Bildern artikulierten Querschnitt der öffentlichen Meinung vor Augen — mit allen diffusen Unstimmigkeiten und möglichen Widersprüchen von Humor und Grausamkeit, die in einem solchen Medium vorstellbar sind. In solchem Kontext würde sogar der zynische Widersinn eines christusähnlichen Mauren als unterbewußte Analogiebildung begrifflich erscheinen: Dem islamischen Turbanträger die noble Leidensmiene des Christengottes zu verleihen wäre so gesehen nicht nur ein stilistisch naheliegender Fehlgriff gewesen, sondern hätte inmitten der Pogromatmosphäre auch einen unüberlegten Rest von menschlichem Mitempfinden verraten. Ob sich der Bildhauer dessen bewußt oder gar ein heimlicher Sympathisant der Mauren war, mag allerdings bezweifelt werden.



Anmerkung

* Ursprünglich ist dieser Essay erschienen unter dem Titel *Gesichter Spaniens zwischen Mittelalter und Neuzeit. Christlich/islamische Konfrontation im Spiegel bildlicher Pathognomik*, in: MARTINA NEUMEYER (Hrsg.), *Mittelalterliche Menschenbilder, Eichstätter Kolloquium Bd. 8*, Regensburg 2000, S. 173–184 + 16 Bildseiten.

Digitale Bildbearbeitung hat es seither möglich gemacht, aus den analogen Farb-Diapositiven von 1994 wesentlich mehr Details 'herauszuholen'. 2017 habe ich Ergebnisse und Thesen in der Jahrestagung der Carl-Justi-Vereinigung in Berlin vorgestellt.

Hinzugefügt ist hier im Folgenden ein Ausstellungs- & Tagungskommentar, der komplementär zu den älteren spanischen 'Passionen' das kunsthistorisch-internationale Umfeld des preußischen Architekten Carl von Diebitsch ausleuchtet.



Der nicht mehr erhaltene Gartenkiosk des Gezira-Palasts in Kairo, 1863–68 errichtet aus vorgefertigt importierten Bauelementen. Aufnahme des türkischen Photographen Pascal Sebah, um 1880.

KARL CLAUSBERG

Nahezu globale Stil-Rochaden: Preußisches *al-Andalus* aus Gußeisen am Nil

Architekt Carl von Diebitsch in 'historischer Mission'?

— Ein Buch-, Ausstellungs- & Tagungskommentar

Um mit dem Fragezeichen einer historischen Ansicht zu beginnen: Es gab einmal eine Periode in der Kunstwissenschaft, da hat man Künstlern *historische Aufgaben* zugeordnet. Im Rahmen allgemeiner Stilentwicklungen sollten sie Neuerungen ins Werk gesetzt haben, indem sie zuvor erreichte Lösungen & neuentstandene Probleme formaler Gestaltung weiter vorantrieben. Eine epochenübergreifende Anleitung für solche Betrachtungsweise boten Alois Riegls berühmte *Stilfragen*. Der Wiener Kunsthistoriker hatte 1893, nach jahrelangen Studien, in seinen *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* das grandiose Panorama fünftausendjähriger Motivmetamorphosen ausgebreitet und dabei deren kulturelle Migration aufgezeigt: Aus alt-ägyptischen Lotusfriesen sollten sich über griechische Akanthusranken bei laufender Auffassungsveränderung schließlich Arabesken entwickelt haben. In diesem Zusammenhang war auch der mittlerweile beargwöhnte Begriff des *Kunstwillens* aufgetaucht. Riegl hatte ihn gegen Sempers materialistische Formel gerichtet, derzufolge Wesensmerkmale der Kunst direkt als Produkte von Werkstoffeigenschaften und Bearbeitungstechniken anzusehen sind. — Wenn also das erstaunliche Revival des *al-Andalus*-Baustils im 19. Jahrhundert gegenwärtig kunsthistorische Diskussionen & Publikationen in Gang setzt, müßten dann nicht auch gerade die Fragen nach den visuellen Beweggründen solcher ästhetischen Präferenzen in den Vordergrund rücken?

Im Rahmen der Jahrestagung der Carl Justi-Vereinigung, welche *Das kulturelle Erbe von al-Andalus und die Nationale Identität* zum Generalthema hatte, wurde im Oktober 2017 in Berlin auch eine Ausstellung über den Architekten Carl von Diebitsch eröffnet und zugleich ein bereits fertiger Themenband *A Fashionable Style. Carl von Diebitsch und das Maurische Revival* vorgestellt. Insgesamt also die gut koordinierte Mehrfachpräsentation eines Material- & Fragenkomplexes, dessen historisch-politische und visuell-bewegende Bezüge auf der Hand liegen. Angesichts der so auffälligen Import/Export-Ästhetik, die Spanien, Preußen und das osmanische Reich überspannte, kann schnell ein extrem gespreiztes Spektrum von Leitbegriffen in den Sinn kommen: Globalisierung, Imperialismus, Aneignung, Ausbreitung, Identitätsfindung, Modeströmung, Eskapismus, Realitätsverlust und anderes mehr.

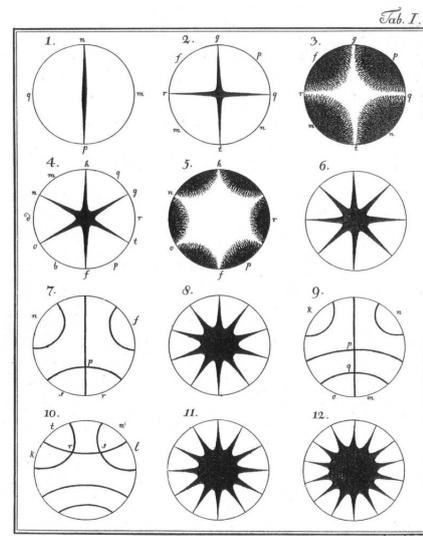
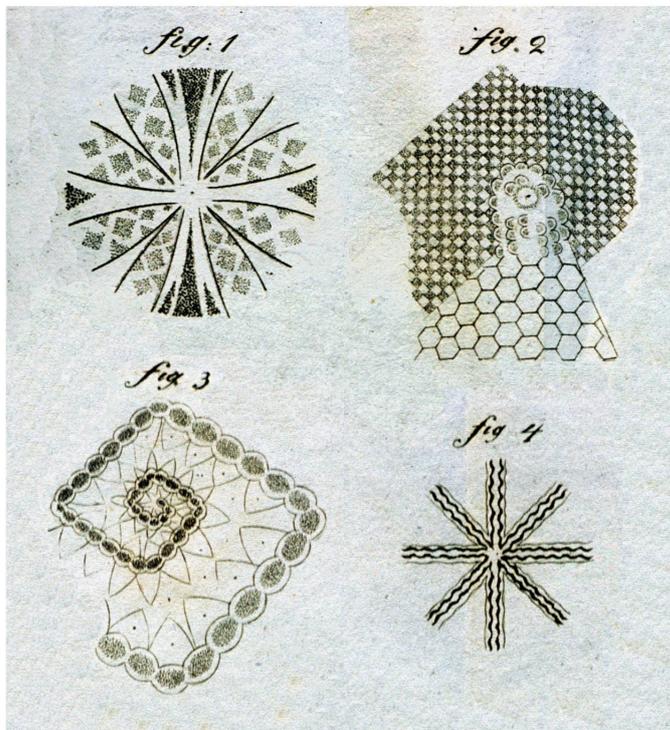
Die Organisatoren & Beitragenden der Ausstellung, des Begleitbuchs und auch der Tagung sind durchgehend einer sorgfältig objektiven – früher hätte man gesagt: induktiven – Methodik gefolgt. Hinsichtlich der Hauptperson der Ausstellung ergab sich solche Herangehensweise schon aufgrund der Quellenlage: Carl von Diebitsch (1819–1869), der kurz gesagt die maurische Stukkatur-Vervielfältigungstechnik zu preußischer Gußeisen-Serienreife brachte, verfügte schließlich über eine Sammlung von Originalmodellen, von denen nach Bedarf Kopien für die Herstellung der eigentlichen Gußformen abgenommen werden konnten. Diese Originale, die den Architekten zum dinglichen copyright-Halter machten, sind im zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Erhalten blieben Diebitschs Reiseskizzen und Entwürfe, aus denen sich immerhin der Werdegang der innovativen Aneignung und produktionstechnischen Perfektionierung des *al-Andalus*-Erbes rekonstruieren läßt. Es sind oft hauchzarte Bleistiftzeichnungen, die auf den ersten Blick kaum zu den gewichtigen Endprodukten passen wollen. Länger betrachtet und bedacht können sie jedoch die Aufmerksamkeit auf die besondere Erscheinungsweise sowohl der Vorbilder als auch der Nachbildungen lenken.

Carl von Diebitsch gehörte zu den Nachzüglern jener ästhetischen Entdecker, die von der Ornamentik der Alhambra in Granada fasziniert wurden. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten spanische Akademiker die 'arabischen Antiquitäten' zu dokumentieren begonnen und englische Reisende erste Abbildungen sowie entzückte Schilderungen in Umlauf gebracht. Von *fairy-tale-castles with decorations of an opera* war die Rede, wie die Herausgeberinnen des Ausstellungsbegleitbandes in ihrem grundlegenden Beitrag über *Architektur, Ornament und Farbe* schreiben. Es seien französische und englische Reise-Kompendien gefolgt und schließlich 1834 mit der Ankunft von Owen Jones der Aufstieg der Alhambra in die Musterbücher für Architekten und in die Ornament-Grammatiken fürs Kunstgewerbe. Der bautechnische Siegeszug des *al-Andalus*, an dem dann Carl von Diebitsch nach seiner Spanienreise 1846–1847 so maßgeblich beteiligt war, begann sich abzuzeichnen. — Was aber waren die tieferen Ursachen, daß der maurische Stil schließlich im späteren 19. Jahrhundert, nicht nur in der Fürstengunst, anderen historistischen Stilrichtungen den Rang abgelaufen hat?

Ein von der europäischen Romantik ausgehendes Phänomen, das mit wachsendem Interesse an Kunst und Architektur des Mittelalters einherging, habe einen Baustil hervorgebracht, der zu den erfolgreichsten Spielarten des Historismus zählte; — so die plausible Kurzform der historischen Einbettung. In der Tat hatte die romantische Suche nach menscheitsgeschichtlichen Herleitungen & Verankerungen um 1800 Hochkonjunktur. Im Fahrwasser der englischen Indienanexion waren zum Beispiel deutsche Gelehrte und Dichter wie die Gebrüder Schlegel und Friedrich Rückert darangegangen, sich das altindische Sanskrit – die mutmaßliche Ursprache der indogermanischen Völkerfamilie – als mögliche Steigerungsform der gräkolateinischen Renaissance anzueignen. Aber eine entsprechend hohe Welle bildkünstlerischer Umsetzungen war ausgeblieben.

Das *Fernweh*, das der orientbereisende Fürst Pückler-Muskau 1835 dem deutschen Sprachschatz hinzufügte, kann den Blick auf die Eigenarten der maurischen Baukunst zurücklenken: anhand des Fernglases, das Pückler am Knauf seiner Reitpeitsche bereithielt, wenn er die Prospekte seiner Landschaftskreationen begutachten wollte. Seine *Lorgnette* lieferte ihm fernsichtflache und doch nah erscheinende Ansichten von Kulissenwelten, die in Guckkästen und Theaterbühnen ihre zeitgenössischen Pendants hatten. — War es nur Zufall, daß in frühen Alhambra-Beschreibungen von 'Operndekoration' die Rede war?

Aufmerksamkeit für die besondere Erscheinungsweise von Linsenbildern hatte sich seit Erfindung optischer Instrumente mehr und mehr eingebürgert. Anfangs führten die sogenannten *Farbengespenster* – farbige Lichtbrechungssäume an den Rändern von Linsen und Prismen, den Ursprungsorten heißumstrittener Farbtheorie – zu Irritationen. Doch mit der 'achromatischen' Kombination von verschiedenen Glassorten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dann zumindest bei hochwertigen Instrumenten für störungsfreie Bilderzeugung gesorgt. Einfachere Feldstecher und Operngucker mögen jedoch immer noch malerische Unschärfen geboten haben. Die Wahrnehmungswelten der Zauberlaternen und Guckkästen waren jedenfalls geprägt von typischen Einschränkungen, unter denen die geringe Tiefenschärfe das auffälligste Merkmal war. Weitere optische 'Spielzeuge' hatten das Erfahrungsspektrum bereichert: Der von Giambattista della Porta erfundene Winkelspiegel, die Urform des Kaleidoskops, hatte visuelle Vervielfältigung beliebiger Figuren ermöglicht. Und schließlich war auch das Auge selbst als mustererzeugendes Organ ins Visier der aufkommenden Sinnesphysiologie geraten.



— Friedrich Chladni: Klangfiguren 1787

— Johann Purkinje:
Licht/Schatten-Figuren 1819

1819 hat Johann Purkinje gleich zu Beginn seiner richtungweisenden *Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjectiver Hinsicht* einfachste Lichtexperimente beschrieben: Wenn man die geschlossenen Augen auf die Sonne richte und dann mit leicht gespreizten Fingern vor ihnen hin und herfahre, dann würden sich im Gesichtsfeld schöne regelmäßige Muster wie jene der sogenannten *Druckfiguren* ausbreiten; beides erinnerte ihn im übrigen an Chladnis Klangfiguren. Menschliche Augen schienen von Geburt an zum Sehen ornamentaler Formen disponiert, und die von den Netzhäuten aufgenommenen *Lichtbilder* – Lavaters theologiebefrachtete Wortschöpfung aus dem Jahre 1768 – waren nicht nur flach, sondern abgesehen vom Licht selbst substanzlos gedacht — bis sie mit Erfindung der Photographie zumindest Silberblech- und dann Papierstärke annahmen.

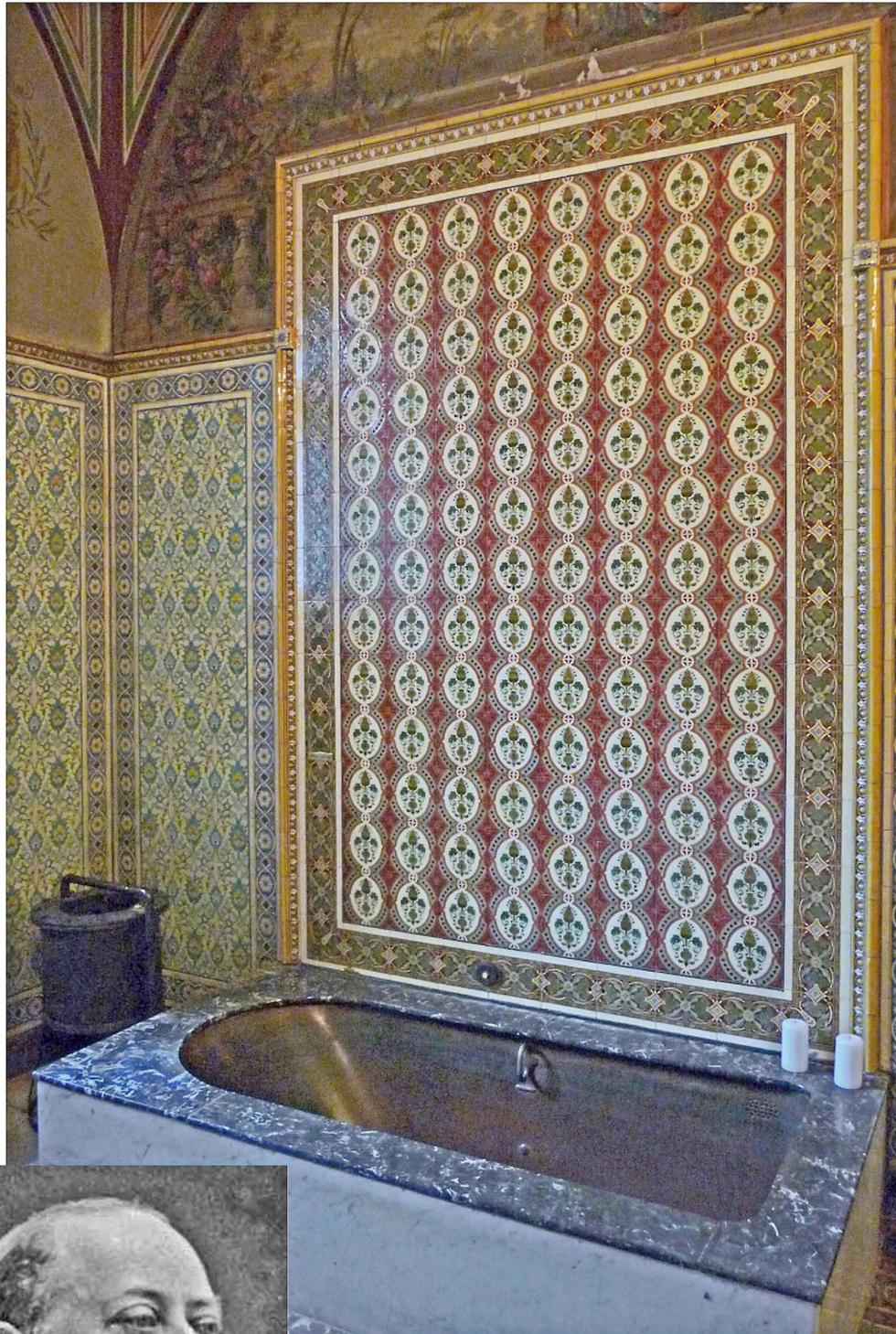
Von solchen Anfängen aus gesehen scheint sich die Entdeckung und Aneignung des maurischen Stils mit seiner eigentümlich flachen Ornamentik im Gleichschritt mit den seinerzeit fortschrittlichsten Medien entfaltet zu haben. Den irdischen Lichtbildern folgten bald himmlische, die man sich als allumfassendes Geschichtsarchiv zwischen den Sternen verteilt vorstellte. Und als das al-Andalus-Revival auf seinem Höhepunkt angekommen war, wurde im Prinzip – als Anhängsel der Telephonie – das Fernsehen erfunden. Die Unberührbarkeit der auratischen Ferne Benjamins begann sich anzukündigen.



Ferne unberührbar nahe in Edison's Phonoscope, in: *Punch's Almanack for 1879*

Um 1890 erreichte das ästhetische Abstandssuchen einen ersten kunsttheoretischen Höhepunkt: Der Bildhauer Adolf von Hildebrand erklärte – zunächst in einem Nachruf auf seinen Lehrer Hans von Marées, dann in einer separaten Schrift über *Das Problem der Form* – das nahsichtig binokular-stereoskopische Sehen für *unrein* und zur künstlerischen Verwertung ungeeignet. Um 1900 vermerkte Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* eine typische Charakteristik seiner Zeit: die sogenannte *Berührungsangst*, nämlich die Furcht, in allzu nahen Kontakt mit Objekten zu kommen. Auch das ästhetische Interesse der letzten Zeit gehe auf Distanzvergrößerung. Daher der ungeheure Reiz, den zeitlich und räumlich weit entfernte Kunststile auf Kunstgefühl der Gegenwart ausübten. Das Entfernte erregte mannigfache Phantasien und genüge damit vielseitigem Anregungsbedürfnis. Was man den *historischen Geist* der Zeit nenne, mache immer empfindlicher gegen die Chocs und Wirrnisse, die aus unmittelbarer Nähe und Berührung mit Menschen und Dingen herrührten. Die Flucht ins Nicht-Gegenwärtige werde erleichtert, verlustloser, gewissermaßen sogar legitimiert, so Simmels Einschätzung.

Haben derartige Empfindungen ihr spezielles visuelles Echo im maurischen Stil und dessen Ablegern gefunden? Die besondere Bauaufgabe, mit der Diebitsch sein Architekten-Renommé begründete, kann solche Diagnose noch weiter untermauern: Im Lauf des 19. Jahrhunderts wurden Fürstenbäder, integriert in größere Schloß- und auch Badeanlagen, zu exemplarischen Orten der Zurückgezogenheit; so zum Beispiel sogar verdoppelt im Marienbader Neubad (1893–1896). In dessen überdimensionierten Zinkwannen mag dann der englische König Edward VII. während seiner Sommerresidenzen 1903–1909 weltpolitischen und privaten Gedanken nachgegangen haben. — War das über dem Badenden demonstrativ ausgebreitete Keramikfliesenfeld mit seiner bildtiefenlosen Präsenz auf unbedecktes und damit wehrloses Körpergefühl abgestimmt? Bot es Ruhe und Sicherheit, weil es ungreifbar und daher nicht angriffsbereit erschien?



— Beruhigende Badewannenaussicht
in einem der beiden Fürstenbäder
im Marienbader Neubad
Photo Clausberg.

— Prominentester Benutzer:
König Edward VII von England

Mit diesem Blick in menschliche Rückzugsbereiche läßt sich die eingangs gestellte Frage, welchen visuellen Bedürfnissen die maurische Manier schließlich diene, noch einmal ausweiten. Der hier nur angedeutete, 'beruhigende' Stilcharakter von exklusiven Bäderinterieurs fügt sich in ein allgemeineres historistisches Epochenbild, das durch Alois Riegls subtile Beobachtungen schärfere psychologische Konturen gewinnt. Der Wiener Kunsthistoriker hat 1903 – zehn Jahre nach den *Stilfragen* – auch in seiner *Spätromischen Kunstindustrie* historische Wandlungen einfühlsam nachgezeichnet. Sehr verkürzt gesagt schien ihm wiederum ein Übergang von *haptischer* zu *optischer* Formenauffassung & -darstellung, von handgreiflich gerundeter Plastizität zu fernsichtig-silhouettenhafter Flächigkeit vorzuschweben. — Ist es nicht doppelt auffällig, daß Riegl seine vieldiskutierten stilistischen Analysen zu einer Zeit lieferte, als das *al-Andalus* zu höchstem Ansehen gelangt war?

Etwa gleichzeitig – 1895 – hat Riegls Kollege Franz Wickhoff eine damals naheliegende Parallele verfolgt: In seiner Monographie über die *Wiener Genesis* war ausdrücklich der 'Impressionismus' der Buchmalereien in dieser spätantiken Purpurhandschrift gewürdigt und eben jener sinnesphysiologische Forschungshintergrund des 'Netzhautimpressionismus' angesprochen, der auch die Vorliebe für ornamentale Flächengebilde erklären konnte. Arabesken und Impressionismen waren so gesehen gleichrangige und wesensverwandte Erscheinungen einer Weltanschauung, die zur kulissenartigen Entstofflichung ihrer Vorstellungen & Formgebungen neigte.

Anhand dieser kunsthistorischen Erinnerungen läßt sich abschließend die gegenwärtige Aufarbeitung des maurischen Revivals in ein facettenreicheres Licht rücken: Die sorgfältige Dokumentation einer preußischen Architektenkarriere, die von den Zürcher und Berliner Organisatoren & Beteiligten der Carl von Diebitsch-Ausstellung, des Begleitbuchs und auch der Carl Justi Jahrestagung zusammengetragen wurde, reicht deutlich über das begrenzte Ziel einer Biographie oder eines Spezialthemas hinaus. Die erstaunlichen Import/Export-Abläufe der Stilaneignung & Weitergabe, die schließlich in der Fertigteil-Montage des Gezirah-Palasts in Kairo gipfelten, haben wiederholt zu Hinweisen auf heutige Praktiken der Globalisierung Anlaß gegeben. — Auch dafür stand bereits ein kunsthistorisches Denkmuster zur Verfügung.

Die von Wiener Kunsthistorikern aufgenommenen Betrachtungen weiträumiger & langfristiger Stilentwicklungen erwachsen aus einem Umfeld diverser Evolutionsparadigmen: Neben biologischen und sprachgeschichtlichen Modellen, die jeweils auf ihre Art Probleme der Kausalverkettung ansprachen, wirkte vor allem der territorial weitreichende Blick einer *Psychologie der Gesellschaft*, die in der herbartianischen Bildungslehre der k.k.-Monarchie verankert war. Fazit: Erst vorm Hintergrund des österreichischen Vielvölkerstaats werden Riegls 'Stilfragen' und Wickhoffs Rede von 'römischer Reichskunst' und deren Motivübertragungen ganz verständlich. Ihre feinsinnigen Stilanalysen waren Teilelemente von Gesamtansichten, die seelische Befindlichkeiten unter 'imperialen' Bedingungen nachzuzeichnen versuchten. — Etwas Ähnliches ist nun auch mit dem Forschungsansatz der Zürich/Berliner *al-Andalus*-Unternehmung in Sichtweite gekommen.

Francine Giese, Ariane Varela Braga (Hrsg.):
A Fashionable Style
Carl von Diebitsch und das maurische Revival
Peter Lang Verlag, Bern 2017, ISBN: 9783034329392

Ausstellung: Technische Universität Berlin,
Galerie des Architekturmuseums, Strasse des 17. Juni 152
30. 10. 2017 bis 10. 1. 2018