

**Victor Ieronim Stoichita: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters** (*Bild und Text*); München: Wilhelm Fink 1997; 232 S., 102 Abb.; ISBN 3-7705-3136-1; DM 68,-

Deutschsprachige Publikationen zur Malerei des spanischen *Siglo de Oro* gehören nach wie vor zu den selteneren Ereignissen des Buchmarktes. Insofern ist das Erscheinen von STOICHITAS aus dem Französischen übersetzten Buch „*Image picturale et expérience visionnaire dans l'Espagne du Siècle d'Or*“ zu begrüßen. Wer jedoch darin einen wie auch immer angelegten Überblick über diese fruchtbare Epoche der spanischen Kunst erwartet, sieht sich womöglich recht bald enttäuscht. Denn Stoichita geht es nicht darum, einen chronologischen Abriss der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts in Spanien zu liefern, sondern das Verhältnis von Vision und Malerei anhand von „aufs Geratewohl herausgegriffene(n) Beispiel(en)“ (S. 13) zu untersuchen. Überspitzt könnte man demnach sagen, daß er die ausgewählten „pikturalen Beispiele“ vor allem als Vehikel seiner „mitunter etwas gewagten Hypothesen und Lösungen“ (S. 11) betrachtet. Am Ende seines Buches liest man denn auch: „Die meisten unserer Beispiele stammten zwar aus der spanischen Kunst der Gegenreformation, doch zeigt sich spätestens jetzt, wo die Schlußfolgerungen gezogen werden sollen, daß es in dieser Untersuchung um mehr ging“ (S. 200). Über die ausführenden Künstler erfährt der Leser deshalb auch relativ wenig, bisweilen gar nichts. Dafür liegt eine Gefahr von Stoichitas Untersuchung darin, daß scheinbar bedenkenlos Gemälde verschiedener Jahrhunderte und Schulen herangezogen werden, womöglich in der Annahme, es gebe *eine* spanische Malerei des *Siglo de Oro*. Gerade aber im 16. Jahrhundert bilden sich verschiedene Malerschulen in Spanien heraus, mit den Zentren Toledo, Sevilla und Valencia, die jeweils unterschiedlichen Einflüssen unterliegen. Während etwa die Malerei Sevillas stärker von nordischen Künstlern inspiriert zu sein scheint, manifestiert sich in Valencia ein erheblicher Einfluß Italiens.

Ausgehend von Thomas von Aquin, der unter dem Begriff *visio* sowohl die Wahrnehmung durch das Auge als auch eine innere, d.h. imaginäre Wahrnehmung durch den Intellekt versteht, folgert Stoichita, daß diese Zweiteilung der Wahrnehmung auch anhand von Gemälden zu beobachten sein müsse. Er unterscheidet zwischen der Darstellung der Vision und der Darstellung des Sehens der Vision. Diese „ikonische Verdoppelung“ (S. 29) versucht er durch die Analyse von Juan de Juanes' „Der heilige Stephanus disputiert im Tempel“ (Madrid, Museo del Prado) zu verdeutlichen. Dort wird die himmlische Erscheinung – vom Heiligen wahrgenommen, von seinen Widersachern jedoch nicht – zum „Bild im Bild“, d.h. verschiedene Realitätsebenen manifestieren sich innerhalb eines Bildes. Aber der

1 Vgl. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN: ¿Cabe hablar de San Juan de la Cruz y las artes?, in: *Escorial – Revista de cultura y letras* 9, 1942, S. 301-314; EMILIO OROZCO DÍAZ: *Mística, plástica y barroco*; Madrid 1977, S. 27-60 und JOSÉ CAMÓN AZNAR: *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*; Madrid 1978, S. 3-33.

Maler vermeidet einen einheitlichen Bildraum und erweist sich darin letztlich doch als „altertümlich“.

Kronzeugen innerhalb Stoichitas Entwicklung der Darstellung einer Vision sind einmal mehr Raffaels „Hl. Cäcilie“ und dessen „Madonna di Foligno“. Zwar kann nicht oft genug auf die epochale Bedeutung dieser beiden Werke hingewiesen werden, jedoch hätte man sich gewünscht, stärker in diesem Zusammenhang auf spanische Beispiele einzugehen. Juan de Borgoñas „Verklärung“ aus Avila ist hier sicherlich nur ein Beispiel.

Das folgende Kapitel setzt zwei der bekanntesten spanischen Mystiker gegeneinander. Der Antagonismus zwischen der angeblichen Bilderfeindlichkeit des heiligen Johannes vom Kreuz und der Verehrung der Bilder durch die heilige Teresa von Ávila ist genauso alt wie falsch. Sicherlich gibt es vermeintlich ikonoklastische Aussagen von Johannes vom Kreuz, jedoch sollten diese stets in ihrem Kontext behandelt werden. Wenn Stoichita etwa zitiert: „all das, was die Phantasie zu ersinnen und der Verstand in diesem Leben zu erfassen vermag, kann kein direktes Verbindungsmittel zur Vereinigung mit Gott sein“ (Aufstieg zum Berge Karmel, 2. Buch, Kap. 7, S. 107), so wendet sich Johannes damit keineswegs gegen die Aufstellung von Altarbildern in den Kirchen, sondern liegt auf der Linie des Tridentiner Bilderdekrets, welches eine Verehrung der Bilder selbst verhindern wollte. Vor den Altären ausgelöste mystische Erfahrungen waren denn auch, wie Stoichita schreibt, der Kirche besonders suspekt. Gerade im Falle des hl. Johannes vom Kreuz ist der Vorwurf der Bilderfeindlichkeit angesichts seiner so ungemein „bildhaften“ Poesie besonders erstaunlich, da er zudem selbst künstlerisch tätig war, wie unter anderem die Zeichnung „Christus am Kreuz“ (Ávila, Convento de la Encarnación) belegt, die den Gekreuzigten in kühner Verkürzung zeigt<sup>2</sup>.

Zudem verurteilte er jegliche Art der Bilderstürmerei auf das schärfste: „Die Bilder und Statuen der Heiligen können Anlaß sein zu großer Eitelkeit und eitler Freude. Andererseits sind sie von großer Bedeutung für den Gottesdienst, um den Willen zur Andacht zu stimmen, wie es die Billigung und der Gebrauch unserer heiligen Mutter der Kirche beweist. Wir müssen uns darum derselben bedienen, um uns in unserer Lauheit aufzurütteln. Leider gibt es viele, die mehr in der künstlerischen Ausführung und Vollendung der Gemälde Gefallen finden als an dem, was sie vorstellen. Die Kirche hat den Gebrauch der Bilder aus zwei Gründen gutgeheißen; durch sie sollten die Heiligen verehrt und der Wille zur Andacht angeregt werden“ (op. cit., 3. Buch, 34. Kap., S. 383-84).

Daß Stoichita die beiden Tafeln „Die Jungfrau Maria und Johannes“ und „Die Kreuztragung“ (beide Basel, Öffentliche Kunstsammlung) von Luis de Morales als zusammengehöriges „Diptychon“ bezeichnet, hat sich durch die jüngst erfolgte Zusammensetzung anlässlich der Restaurierung der Tafeln bestätigt. Sie bildeten

2 Vgl. auch FERNANDO CHECA: *Pintura y escultura del renacimiento en España 1450-1600*; Madrid 1988, S. 262, wo eine weitere eigenhändige Fassung des gleichen Themas abgebildet ist (Madrid, Privatsammlung).

also nicht nur eine thematische, sondern auch bildliche Einheit, oder in den Worten Stoichitas „eine echte Inszenierung des kompassionalen Dialogs“ (S. 64)<sup>3</sup>.

Weniger glücklich sind dagegen die Beobachtungen zu Pedro Orrentes „Himmelfahrt Mariens“ (Madrid, Privatsammlung), da tatsächlich zwölf Apostel das leere Grab Mariens säumen, und nicht nur elf, wie Stoichita zählt, was ihn zu weiterführenden Interpretationen verleitet (S. 45 f.).

Einleuchtend wiederum ist seine Interpretation von Murillos „Der hl. Antonius von Padua“ (Sevilla, Kathedrale) und „Der hl. Franziskus in der Portiunkula“ (Köln, Wallraf-Richartz Museum) als grenzüberschreitende Bilder zwischen Malerei und Vision, die mit Hilfe der Augentäuschung den Betrachter in das Bildgeschehen integrieren, was Stoichita zu der Frage führt, „ob ein Gemälde eine Vision ist, und nicht mehr, ob eine Vision ein Gemälde ist“ (S. 79).

Stoichita klammert merkwürdigerweise gerade die bekanntesten Gemälde mit Darstellungen von Visionen aus, wie etwa Zurbaráns Zyklus des „Petrus Nolascus“. Zurbarán aber legte seinen Werken oftmals graphische Vorlagen anderer Künstler zugrunde. Da dies meist nichtspanische Künstler waren, liegt es nahe, gerade keine eigene spanische Visionsdarstellung zu vermuten. Vielmehr scheint es sich hier um einen internationalen „Darstellungskodex“ zu handeln, der freilich jeweils individuell ausformuliert wurde.

Im letzten Kapitel („Der schauende Körper“) werden Aspekte der körperlichen Äußerungen erfahrener Visionen untersucht. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der Darstellbarkeit solcher Gefühlsregungen im Bereich der bildenden Kunst. Stoichita erstellt unter Bezugnahme auf CHARLES LE BRUNS „*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*“ eine Art Katalog von Gesten, die den verschiedenen Visionserfahrungen zugrunde liegen. Die methodische Schwierigkeit der zeitlichen Differenz zwischen den genannten „pikturalen Beispielen“ und der Veröffentlichung von Le Bruns Traktat (1702) bzw. JOHN BULWERS „*Chirologia*“ (1644) umgeht Stoichita mit dem Hinweis, daß es sich bei diesen Handbüchern um die Synthese einer seit der Renaissance virulenten Tradition der Kodifizierung der Gesten handelt. Jedoch scheinen diese beiden Traktate bzw. wie auch immer kursierende Vorläufer weniger anregend auf die spanischen Künstler gewirkt zu haben. Vielmehr waren es wohl eher einzelne Stiche, zumeist nordischer Künstler, die in den Werkstätten als Anschauungsmaterial zirkulierten. Man denke etwa an die weite Verbreitung der Dürerschen Graphik gerade im 17. Jahrhundert<sup>3</sup>.

In diesem Zusammenhang ist Stoichitas Hinweis auf Riberas Radierungen mit den Darstellungen von Augen, Ohren bzw. geöffneten Mündern wichtig, da sie doch unterstreichen, daß diese eventuell für eine Art Zeichentraktat entstandenen Blätter über das bloße Problem der Zeichenschule hinaus auch Fragen der Bedeutung der verschiedenen Gesten behandeln. Es ist sicherlich auch kein Zufall, daß gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Vielzahl von Zeichentraktaten entstehen bzw.

3 Siehe dazu jüngst BENITO NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*; Madrid 1998.

geplant waren, wie Blätter von Palma il Giovane, Francesco Cavazzoni oder Guercino belegen. Hier wäre eine eingehendere Analyse, die verschiedene Kunstzentren wie Venedig, Bologna, aber auch Neapel mit ihren jeweils unterschiedlichen Strukturen berücksichtigt, sicherlich lohnend.

Diese kritischen Bemerkungen sollen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit Stoichitas Buch eine gerade in der deutschsprachigen Spanienforschung wenig beachtete Fragestellung behandelt wurde, dessen Ergebnisse zwar nicht auf uneingeschränkte Zustimmung treffen, aber auf jeden Fall weitere Forschungen anregen dürften.

JUSTUS LANGE

Würzburg

**Caecilie Weissert: Reproduktionsstichwerke.** Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert; Berlin: Reimer 1999; 192 S., 114 Abb.; ISBN 3-496-01208-0; DM 98,-

Caecilie Weissert beschäftigt sich in ihrer im Reimer-Verlag veröffentlichten Dissertation mit ausgewählten Reproduktionsstichwerken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie mit deren Einfluß auf verschiedene Künstler in der Zeit von 1750 bis 1830. Für eine 200 Seiten starke Veröffentlichung ist das bearbeitete Material sowie die daran geknüpfte Fragestellung ungemein vielschichtig und umfangreich: 13 Stichwerke, die alte und neue Kunst reproduzieren, werden vorgestellt und mit ebenso vielen Künstlern aus der Zeit von 1750 bis 1830 in eingeschobenen Exkursen in Verbindung gebracht. Ziel der Arbeit soll es sein, einen „Überblick über die vorgestellten Gegenstände des jeweiligen Reproduktionsstichwerks“ zu geben und insbesondere dabei den „Weg hin zur Ausbildung von Wissenschaftlichkeit“ anhand der Untersuchung der „Verbindung von Text und Bild“ und der Reproduktionsstiche selbst aufzuzeigen (S. 11). Vor allem die gestalterischen und interpretatorischen Qualitäten der Werke, deren ausdrücklicher Anspruch es war, die Kunst ihrer Zeit zu befruchten, sollen betrachtet werden. Die Autorin stellt sich die Frage, warum Künstler auf Stichwerke zurückgriffen und welche Auswirkungen diese Vorgehensweise auf ihre Kunst und die Rezeption von Antiken hatte.

Bei der exakten Wiedergabe des Forschungsstandes weist Weissert mit Recht darauf hin, daß den Reproduktionsstichwerken als Gattung bisher keine Untersuchung gewidmet wurde. Ausgangspunkt von Caecilie Weisserts Arbeit ist ein kurzer Überblick über die antiquarischen Studien bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie geht dabei auf die Entwicklung der Behandlung bildlicher Quellen in der Historiographie ein und betrachtet die zunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Antike facettenreich im Kontext der jeweiligen gesellschaftlich-intellektuellen Umstände.

Der chronologisch gegliederte Hauptteil der Arbeit beginnt im ersten Abschnitt „Von der Text- zur Bildquelle“ mit den beiden bekannten französischen, die Antike