

Interdisziplinäre und interkulturelle Grenzgänge: zwei romanistische Neuerscheinungen zu Fragen von Wort und Bild sowie der kulturellen Produktivität ethnischer Vermischungen (mestizaje):

Christoph Strosetzki und André Stoll (Hrsg.): *Spanische Bilderwelten: Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*, Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag 1993, und André Stoll (Hrsg.): *Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen. Die andere Seite der hispanischen Kulturen*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1995.

Im Vergleich der Disziplinen tut sich die deutsche Kunstgeschichte trotz anderslautender Bekenntnisse in den letzten Jahren schwer mit interdisziplinären Grenzgängen, und die interkulturellen Kontakte haben hier weiter ein im neuen Europa immer weniger verständliches Übergewicht bei der Italienforschung. So blieb meines Wissens fast völlig unbemerkt, wie von der Seite der hispanischen Romanistik schon mehrfach interessante Dialogvorschläge kamen, die zudem auch die in der Kunstgeschichte (wieder mit Ausnahme Deutschlands) derzeit intensiv diskutierte Frage nach dem Bild des Fremden thematisieren. Beispielhaft seien deshalb kurz zwei Veröffentlichungen vorgestellt, die beide von dem Bielefelder Professor für Romanistik und Literaturwissenschaft André Stoll (mit-) herausgegeben wurden.

Die *Spanischen Bilderwelten* umfassen Beiträge, die zur Sektion *Bild und Text* des Deutschen Hispanistentages 1991 entstanden waren. Ausgangspunkt ist das graphische Werk Goyas, in dem die Autoren/innen bereits wesentliche ästhetische Transformationsprozesse des innovativen Zweiges der hispanischen Moderne – »die irritierende Überschreitung der Gattungsgrenzen, die listigen Verfremdungs- und Simulationsstrategien, die spielerisch-souveräne Verfügung über die Wahrnehmungsrituale und den Mythenapparat des zeitgenössischen Publikums« – vorweggenommen haben, wie anschließend in Artikeln zu Dali und Buñuel, aber auch zu intermedialen Aspekten im Werk der Schriftsteller Camilo José Cela und Octavio Paz gezeigt wird. Den Verlust von Goyas Mehrdeutigkeiten im Prozeß der Kommerzialisierung soll dagegen die Erörterung der Illustrationen der falangistischen Zeitschrift *Vertice* und die der deutschen Synchronisation spanischer Filme verdeutlichen.

Tatsächlich gelingt es etwa Volker Roloff in seinem Beitrag über die Beziehung von Goyas Text-Kommentaren zur Graphikserie der *Caprichos* nicht nur zu zeigen, wie der Künstler im Feld der Intermedialität herrschende Wertvorstellungen – auch die der Aufklärung – immer wieder in Frage stellt, sondern auch durch den Konflikt der Diskurse den Leser/Betrachter aus seiner distanzierten Perspektive herausstößt. Wo Vernunft und Wahn, Mensch und Dämon sowie Opfer und Täter sich nicht mehr gegeneinander abgrenzen lassen, ist das Publikum selbst zur Stellungnahme herausgefordert. Die Verwendung von Begriffen wie *Täter* und *Opfer* oder *Überfigur* deuten bereits an, wie sehr der Autor bei seinen kunsthistorischen Forschungen den Analysen Werner Hofmanns verpflichtet ist. Andere Interpretationsansätze der Kunst des Aragonesen mehr oder weniger unter der Einfluß-Forschung zu subsumieren, verrät allerdings ein nur sehr rudimentäres Bild von der Kunstgeschichte, deren neuere Methodendiskussion sich umgekehrt gerade am Beispiel Goyas gut darstellen ließe; vielleicht liegt hier aber auch ein Image-Problem unseres Faches. Zudem finde ich – die *Caprichos*-Kommentare ausgenommen – mehrere der von Ro-

loff 1991 noch angesprochenen Desiderata inzwischen in der neueren Sekundärliteratur besser beachtet. Als Beispiel sei hier lediglich für die von ihm beobachtete sadomasochistisch-erotische Komponente mancher Kampfszenen Goyas auf den Katalog *Goya: El Capricho y la Invención*¹ und die Dissertation *Männermacht und Frauenopfer* von Gerlinde Volland verwiesen.²

Auch André Stoll geht in seinem Beitrag zu Radierung 43 der *Caprichos* und ihren Vorzeichnungen davon aus, daß die eingefügten Texte mehr verbergen als enthüllen. Entgegen der bisherigen Goya-Literatur interpretiert er die Zeichnungen nicht im Hinblick auf die Druckgraphik, sondern sieht in ihnen »Artikulationen eines autobiographischen Initiationsprozesses«, deren Inhalte später aus Rücksicht auf die neue Medien-Öffentlichkeit verschlüsselt wurden. Statt der vordergründigen Illustration aufklärerischer Lehren wähnt Stoll bei Goya den Künstler in ambivalenten Positionen: gleichermaßen in der Rolle des Opfers und des Erleuchteten sowie einerseits als Freund der spanischen Vertreter eines aufklärerischen Rationalismus und andererseits als Bewunderer des antiklassizistischen Barockdichters Francisco de Quevedo y Villegas, dessen Werk er auch seinen Titel *Sueño* entliehen hat. Mit der Transgressionserfahrung der *Illuminatio* spricht der Autor dabei ein Motiv an, das in den zahlreichen früheren Deutungen dieser Reihe keine Rolle spielte und doch so eine offensichtliche Besonderheit spanischer Literatur und Bildender Kunst darstellt³, daß die interpretatorische Verknüpfung mit Goyas Lichtmetaphorik inspirierend wirkt. Doch muß der Künstler deshalb gleich, einem Überlegenheitsgefühl erlegen, in seinen Texten mit der Leichtgläubigkeit seines Publikums Spott getrieben haben (Erfüllung von Klischees als Verhöhnung: *for the happy few*), wie Stoll behauptet? Dies wäre durch weitere Beispiele aus Goyas Werk zu verifizieren.

Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen vereinigt die Ergebnisse einer interdisziplinären Ringvorlesung an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Die für Spanien so wichtigen Feiern zur 500jährigen Wiederkehr der Entdeckung Amerikas bildeten den Anlaß, die kreative Vernetzung unterschiedlicher Lebens- und Imaginationswelten als konstitutiv für die Herausbildung der hispanischen Moderne zu analysieren. 1492 markiert zwar die Vertreibung der spanischen Juden, doch in kultureller Hinsicht bleiben sie innerhalb und außerhalb des Landes ein wichtiger Faktor, wie auch die Mauren trotz Zwangstaufe und der im Jahre 1609 nachgeholt ethnischen Säuberung bis heute unser Bild dieses südwestlichen Teils Europas mitbestimmen. 1492 ist aber auch das Jahr, in dem das Modell einer ethnischen und religiösen Mischkultur durch die Entdeckung Amerikas in die Neue Welt projiziert wird, wo es durch Indianer und Schwarz-Afrikaner weitere Protagonisten erhält. Wurde das Funktionieren dieses idealtypischen Laboratoriums zweimaliger interkultureller Kreativität aus unterschiedlichen, meist aber politischen und religiösen Gründen im In- und Ausland immer wieder totgeschwiegen oder in seiner Bedeutung heruntergespielt, so können wir heute dort geradezu Musterbeispiele sowohl für die Herausbildung ethnischer Stereotypen wie auch für das Fortleben von gewachsener Kultur trotz staatlicher und kirchlicher Disziplinierung finden.⁴

André Stoll ist in zwei Beiträgen dem sephardischen und maurischen Spanien nachgegangen und hat dabei eine noch weitergehende These formuliert, denn immer wieder deutet er die literarischen Beiträge vor allem der *conversos* (zum Christen-

tum konvertierte Juden) nicht nur als Kompensationsakte, sondern als Formen des Widerstandes, die die Erinnerung an eine andere, in ihrer Zeit utopische Variante des interkulturellen Lebens wachhalten. Einer parallelen Einschätzung für die Bildende Kunst fehlt es bisher schon an den Vorarbeiten. Wie reagieren die Künstler auf die neue Ausgrenzungspolitik gegenüber Juden und Morisken? Kommt es zu einschneidenden Veränderungen in der Ikonographie der Fremddarstellung? Ist vor dem Hintergrund der weitgehenden Nichtexistenz der *Anderen* in der offiziellen spanischen Kunst das Bemühen um ihr möglichst reales Bild schon ein Akt des Widerstandes?

Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen kann uns für widerstrebende Tendenzen im *Konfessionellen Zeitalter* sensibilisieren. Doch sehen wir Berninis effektvoll inszenierte Teresa von Avila anders, wenn wir um ihre jüdische Herkunft wissen? Was sagt es uns, wenn wir erfahren, daß eine erste Welle des französischen Orientalismus auf einer spanischen Maurophilie fußte, die genau zu dem Zeitpunkt entstand, als Philipp II. 1566 einen Totalangriff auf die Reste erhaltener muslimischer Identität begann? Welche Bedeutungsverschiebung erfahren die Figuren der *Celestina* (der Kupplerin) und des *Picaro* (gemeint ist die Hauptfigur des Schelmenromans), die wir u. a. aus Bildern von Murillo und Goya kennen, wenn Stoll sie als reformerische Gegenentwürfe interpretiert? Die Qualität des Buches liegt darin, die scheinbare religiöse Harmonie des 16. und 17. Jahrhunderts aufzubrechen und zu zeigen, wie sehr die Identität Europas auch durch die geprägt wurde, die wir heute nur zu gerne jenseits seiner geographischen Grenzen lokalisieren.⁵ Vor allem aber provoziert es uns, auch in der Kunstgeschichte nach Beispielen der Darstellung der Fremden zu suchen. Gibt es wirklich kein Äquivalent zu Cervantes, der im *Don Quijote* und den *Novelas ejemplares* viele von den ethnischen und religiösen *Outcasts* – conversos, Morisken, Zigeuner – des 16. Jahrhunderts beschrieben hat? Ihm kann Stoll in der Moriskenfrage immerhin eine widersprüchliche Haltung mit Sympathien für das Individuum und Angriffen gegen das Kollektiv als einer spanienfeindlichen Macht testieren. Überraschenderweise sind es Deutsche wie Christoph Weiditz⁶ und Martin Schongauer⁷, bei denen wir im 15. Jahrhundert die getreuesten Mauren- und Moriskendarstellungen finden. Erst im 17. Jahrhundert entstand eine bedeutende Reihe spanischer Moriskendarstellungen, als Philipp IV. ihre Vertreibung zum Thema eines Wettbewerbes zwischen seinen Hofmalern machte. Leider haben sich weder das Werk des Gewinners Velázquez noch die seiner Kontrahenten erhalten. Nur eine Vorzeichnung von Vincente Carducho vermittelt uns einen Eindruck, wie die Künstler am spanischen Hof diese ethnische Säuberung des 17. Jahrhunderts gesehen haben. Wie wenig bekannt diese Darstellung ist, beweist einmal mehr der Beitrag von Stoll, in dem sie zwar angeführt, unter ihrem Titel dann aber ein Werk des 19. Jahrhunderts abgebildet wird (Abb. 49).⁸

Der Schwerpunkt der anderen Beiträge des Sammelbandes liegt auf der Durchdringung der Kulturen in Lateinamerika und hier besonders der Rolle des indianischen Elementes. Einen Rahmen liefert der Beitrag von Urs Bitterli, der uns mit den wichtigsten Phasen der Entdeckungsgeschichte und ihren jeweiligen politischen Motiven vertraut macht. Statt der älteren Ereignisgeschichte sieht er die moderne Forschung auf diesem Feld charakterisiert durch den Versuch zu verstehen, »wie sich in einem vielschichtigen Vorgang aus einer Mischung von Vorwissen und Erfahrung, von Mitteilungsbedürfnis und Publikumserwartung europäische Bilder

der ›Neuen Welt‹ geformt haben, die nicht nur als Erfolgsmeldung interessant sind, sondern auch als Zeugnisse eigener Beschränkung und unstillbarer Sehnsüchte gesehen werden müssen.« Werner Kummer zeigt in seinem Beitrag zur Entwicklung der Indiostereotypen in der Frühzeit der Conquista wie in kaum fünfzig Jahren die interethnische Dynamik zwischen Ureinwohnern und Europäern in einer Form eskalierte, daß die brasilianischen Tupi-Indianer nur noch als Zwangsarbeiter in den portugiesischen Zuckerrohrplantagen oder viele Kilometer von ihrer Heimat entfernt, im Inneren Amazoniens, überleben konnten. Auch hier geht die erfolgreiche physische Unterwerfung der anderen Ethnie wieder mit der Herausbildung eines ersten Stereotyps vom *Edlen Wilden* parallel. Jean de Lery und Michel de Montaigne haben damals im Verleich mit den Grausamkeiten der eigenen Zivilisation sogar Tötungszeremonie und Kannibalismus der Indianer zu rechtfertigen versucht. Wenn Kummer gerade in den unterschiedlichen Geschlechterverhältnissen und der europäischen Mißdeutung der Sexualität der Anderen/Fremden die Wurzeln der späteren Konflikte aufzeigt, so leistet er damit wesentlich mehr, als uns das falsche Märchen von *Pocahontas* zu entzaubern. Denn gerade seine Analyse hilft uns, im Sinne von Bitterli, hinter den erhaltenen Indianerdarstellungen auch europäische Sehnsüchte auszumachen.

Zu den Indianern läßt sich nun reichlich kunsthistorisches Material anführen und wurde in den letzten zwei Jahrzehnten viel publiziert. Doch ist damit auch schon Klarheit über den Stellenwert der Kunst in diesem interkulturellen Dialog gewonnen? Schon eine erste fächerübergreifende Literatursicht macht den geringen Austausch zwischen den Disziplinen deutlich. Der letzte gemeinsame Nenner für *Sepharden*, *Moriskanen* ... und die Diskussion in der Kunstgeschichte ist der von Karl-Heinz Kohl herausgegebene Katalog *Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*.⁹ Danach haben auf kunsthistorischer Seite zunächst Susi Colin¹⁰ und Helga von Kügelgen Kropfinger¹¹ gründliche Analysen des vorhandenen Bildmaterials geliefert, bevor Hildegard Frübis auf dieser Basis eine mehr theoretische Einschätzung versuchte.¹² Leider enthält auch diese letzte Arbeit wieder keinen kritischen Literaturbericht, der den eigenen Beitrag und darüber hinaus die eigene Position im Forschungsdiskurs deutlicher werden ließe. Vor allem aber fehlt allen genannten Veröffentlichungen eine Diskussion des spanisch-portugiesischen Kontextes, ohne den die Entwicklungsgeschichte des Indianerbildes aber unvollständig bleibt.

Hatte noch Kolumbus ausdrücklich betont, keines der in Europa erwarteten Ungeheuer gesehen zu haben und sich der Humanist Willibald Pirckheimer – wenn auch vergeblich – bei der Illustration seiner Edition von Ptolomäus' *Geographie* (1522) sowie Künstler wie Hans Burgkmair und Weiditz bei ihren Darstellungen um größtmögliche Wahrhaftigkeit bemüht, so setzten sich bald die von Amerigo Vespucci verbreiteten Legenden durch, die abweichende Merkmale wie einen rituellen Kannibalismus zum Normalfall erklärten und damit der Sensationsgier des zeitgenössischen europäischen Publikums nach dem Mund redeten. Schuld trug daran ebenso eine staatlich zensierte Informationspolitik der iberischen Kolonialmächte, die die Kritik des Auslandes an ihrer Eingeborenenpolitik fürchteten, wie auch eine tatsächlich anti-spanische Propaganda, die etwa den aus den Niederlanden geflohenen Calvinisten Theodor de Bry dazu brachte, Reiseberichte aus Lateinamerika mit Illustrationen zu veröffentlichen, die das Fremde in europäischer Maske – z.B. die

Indianerfiguren in klassischen Anatomieposen – zeigte. Spanien verspielte eine große Chance, indem es seine damals in Salamanca geführte Menschenrechtsdiskussion¹³, die die Indianer vor der Sklaverei bewahrte, nicht zur eigenen Imagepflege in Werken der Bildenden Kunst propagierte, sondern, ganz im Gegenteil, bis zum 17. Jahrhundert den Indianer ebenso wie den Morisken weitgehend aus dem Bild ausschloß.

Maria Concepción García Sáiz, als Leiterin der Kolonialabteilung des Madrider *Museo de América*, neben Hans Haufe einzige Kunsthistorikerin in dem vorliegenden Sammelband, versucht zwar historische Gründe für das Darstellungsverbot anzuführen, doch entgeht ihrer Perspektive der eigentliche Kausalzusammenhang. Indem sie versucht, die Besonderheit des spanischen Bildes vom Indianer und von Amerika zu vermitteln, wo tatsächlich nur wenig ästhetisches Material existiert, bleibt ihre Darstellung – die übrigens auch unter der unglücklichen Übersetzung leidet¹⁴ – letztlich auf die Diskussion einiger insignifikanter Zeichnungen beschränkt.

Statt dessen dürfte das besondere Bild des Indianers im 16. Jahrhundert erst dann besser verstanden werden, wenn es im größeren Kontext einer generellen Auseinandersetzung mit dem Fremden gesehen wird. Es ist ja sicher kein Zufall, daß Burgkmair neben Indianern auch Zigeuner dargestellt hat¹⁵, wir beim Meister bvg sowohl *Wilde Leute* als auch Zigeuner finden und Albrecht Dürer mit Pirckheimer die Darstellung der Fremden in der erwähnten *Geographie* diskutierte und sich selbst besonders für Orientalen interessierte.¹⁶ Ganz im Sinne von Bitterli sehe ich die Wurzel der bildlichen Indianer-Stereotypen in den Begrenzungen der europäischen Kunst der Zeit begründet, die im Bild des Fremden auch ihre eigene Identität suchte. Nach dem Aufstand der Zapatisten 1995 im mexikanischen Bundesstaat Chiapas wollten viele sich mit den Indianern identifizieren: »Wir alle sind Indios« und die Regierung tat umgekehrt einiges, um nachzuweisen, daß der Führer der Rebellen, Subcomandante Marcos, in Wirklichkeit Europäer war.¹⁷ Die Realität ist prosaischer: gemeinsamer Nenner Mexikos, aber eben auch zunehmend Europas ist die *mestizaje* (die ethnische Vermischung), und dies gilt erst recht für die Kultur, deren ständig wechselnde Form sich eben nicht dem Vorbild eines Landes, sondern dem fortdauernden Austausch vieler Länder und immer wieder auch der Auseinandersetzung mit dem Fremden verdankt.

Abschließend kann ich meinen Eindruck nicht verbergen, daß nicht nur die Kunstgeschichte mit der Romanistik, sondern auch umgekehrt die Sprachwissenschaft mit den Bildern Probleme hat. Dies zeigt sich meiner Ansicht nach schon in der sehr umständlichen Verweisteknik in den *Spanischen Bilderwelten*. Problematischer noch ist der fast rein illustrative Gebrauch, der von Werken bildender Kunst in *Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen* (eine Ausnahme bildet der erwähnte Beitrag von García Sáiz) gemacht wird, da sie im Text in der Regel nicht einmal namentlich aufgeführt werden.

Trotz dieser Einschränkungen aber ist in den genannten zwei Publikationen ein Anfang für den fächerübergreifenden Dialog zwischen Kunstgeschichte und Romanistik gemacht, der nun auch seitens der deutschen Kunstgeschichtsforschung zu intensivieren wäre.

Anmerkungen

- 1 Kat. der Ausst. Goya: El Capricho y la Invención, Museo del Prado, Madrid, 19.11.1993-15.2.1994.
- 2 Gerlinde Volland: Männermacht und Frauenopfer: Sexualität und Gewalt bei Goya, Berlin 1993.
- 3 Vgl. die zahlreichen spanischen Beispiele in: Victor Stoichita: Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art, London 1995.
- 4 Auch die Mittelmeerkultur hat inzwischen in der Alhambra ihren mythischen Ort gefunden. Vgl. hierzu: Kat. der Ausst. Die Rote Burg, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Dezember 1995.
- 5 Vgl. hierzu: Josep Fontana: Europa im Spiegel, München 1995.
- 6 Beispiele finden sich im Abbildungsteil von *Sepharden, Morisken ...*, Abb. 43-46c.
- 7 Eduard Flechsig: Martin Schongauer, Straßburg 1951, S. 253 ff.
- 8 Für eine Abbildung von Carduchos Zeichnung vgl. meinen Beitrag: Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits von Goya, in: kritische berichte 22 (1994), 2, S. 4-17, hier: Abb. 3. – Das in Sepharden, Morisken ... gezeigte Werk könnte die Vorzeichnung als Vorlage benutzt haben.
- 9 Kat. der Ausst. Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 13.6.-29.8.1982.
- 10 Susi Collin: Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert, Idstein 1988.
- 11 Helga von Kugelgen Kropfinger: El indio: ¿Bárbaro y/o buen salvaje?, in: La imagen del indio en la Europa moderna, Madrid 1990, S. 457-87.
- 12 Hildegard Frübis: Die Wirklichkeit des Fremden: Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin 1995. – Als einen neueren ethnologischen Beitrag vgl.: Karl-Heinz Kohl: Über einige der frühesten graphischen Darstellungen der Bewohner der Neuen Welt in der europäischen Kunst, in: ders.: Abwehr und Verlangen: Zur Geschichte der Ethnologie, Frankfurt a.M. 1987, S. 63 ff.
- 13 Wilfried Nippel: Griechen, Barbaren und »Wilde«, Frankfurt a.M. 1990.
- 14 So wird z.B. die für Spanien mit seinen vielen Festumzügen so wichtige *arte efimera* irritierend mit Gelegenheitskunst übersetzt.
- 15 Vgl. hierzu: P. Halm: Hans Burgkmair als Zeichner: I, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 13 (1962), S. 120-121.
- 16 Zum Stellenwert der Orientmotive um 1500 vgl. das interessante Kapitel V. Der Orient, in: Jürg Meyer zur Capellen: Gentile Bellini, Stuttgart 1985, S. 87 ff.
- 17 Vgl. hierzu: Anne Hufschmid: Im ethnischen Käfig, in: taz, 16.8.1995.