Martina Bengert, „Tagungsbericht ‚Verblüffen und Überwältigen‘: zur Ausstellung ‚Spaniens Goldene Zeit‘“, erscheint in *Romanische Studien* 6 (2017)

Die internationale Tagung „Verblüffen und Überwältigen. Geistige Anregung und Affektsteuerung in der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts“ fand vom 3.2. bis zum 5.2.2017 im Münchner Instituto Cervantes und im Rahmen der Ausstellung „Spaniens Goldene Zeit“ (Kunsthalle München) statt. Organisiert und geleitet wurde sie von Dr. Nerina Santorius (Kunsthalle München) und Dr. Johanna Schumm (LMU München). Moderiert wurde sie von Dr. Martina Bengert (LMU München), Manfred Boes (Instituto Cervantes München) und Anja Huber (Kunsthalle München). Die Tagung wurde von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert und vom Instituto Cervantes München unterstützt. Das Programm der Tagung ist im Internet verfügbar.

Mit Vorträgen aus dem Bereich der (Kunst-)Geschichte, der Literaturwissenschaft, ebenso wie der Kulturwissenschaft, dem Marketing und der Kunstrestauration eröffnete die Tagung unterschiedliche Perspektiven auf die Wirkungskraft der Kunst des Siglo de Oro. Barocke Kunst will uns intellektuell und emotional in ihren Bann ziehen: Sie verblüfft und überwältigt. Die Tagung griff damit einen Topos der Barockforschung auf – das Barocke zielt auf „Verblüffung“ oder „Erregung“ (Croce) –, wendete ihn aber mehrfach neu und verlieh damit nicht nur der Rede vom Barock als ‚Wirkungskunst‘ neue Dimensionen, sondern zeigte auch dessen Aktualität. Denn ein solches Spiel mit dem Rezipienten zeichnet auch heute zahlreiche Kunst- und Medienphänomene aus, sodass die Strategien der Künstler des 17. Jahrhunderts eine neue Bedeutung gewinnen.

Joseph **Imorde** (Siegen) befasste sich in seinem Eröffnungsvortrag „Die Gabe der Tränen. Affektübertragung in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts“ am Freitagabend mit Tränendarstellungen bzw. Tränenflüssen in der Kunst des Siglo de Oro. Das devotionale Weinen sei, so eine wichtige These Imordes in Rückbezug auf Alexander Gottlieb Baumgarten, zur Zeit der katholischen Reformation ein weit verbreiteter Ausdruck der Glaubensbezeugung gewesen. Diese Tränenverliebtheit wies Imorde sodann an verschiedenen prominenten Vertretern der Geistes- und Religionsgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts nach, darunter Ignacio de Loyola, Roberto Bellarmino, Filippo Neri, Bartolomeo Ricci sowie Lorenzo da Brindisi. Der Heilige Lorenzo von Brindisi z.B. war für seine extrem affektvollen Predigten bekannt, bei denen er (laut Zeugnissen von Zeitgenossen) durchschnittlich sechs bis sieben Taschentücher durchweinte und während derer er (die Messen dauerten bis zu 16 Stunden) mittels seines starken Tränenflusses auch den seiner Gläubigen – gemäß des Prinzips docere – delectare – movere – in großem Ausmaß anregte. Im zweiten Teil seines Vortrages verdeutlichte Imorde die weitreichende Präsenz des weinenden Petrus – „Pietro piangente“ – als Motiv seit ca. 1585, u.a. in Domenico Fettis „Der reuige Petrus“ (1613) oder Carlo Dolcis Darstellung aus dem Jahr 1665. Am Ende öffnete Imorde seine Überlegungen zur Affektübertragung mit Mark Rothkos „No. 61 (Rust and Blue)“ (1951), „Black on Maroon“ (1958) sowie seinen 14 blau-schwarzen Bildern, die die Innenwände der texanischen „Rothko Chapel“ auskleiden, ins 20. Jahrhundert. Auch hier gibt es zahlreiche Berichte von Betrachtern, die angesichts der ikonoklastischen Bilder Rothkos starke Affekte, insbesondere Weinen, zeigen. Im Unterschied zur Kunst des Barock scheint hier jedoch gerade nicht der narrative Zusammenhang, sondern eher der Entzug des Gegenständlichen zu Gunsten einer starken Farbpräsenz als wesentlicher Affektauslöser zu fungieren.

Unter dem Titel „Bildwitz und emotionale Ansprache in der Malerei Jusepe de Riberas“ profilierte Michael **Scholz-Hänsel** (Leipzig) Ribera als Meister des Bildwitzes, d.h. als Meister der Erschaffung von Bildern einer besonderen Innovationskraft und Ambiguität, die sich bereits in Riberas Frühwerk und seinen in dieser Phase entstandenen Bildern zu den fünf Sinnen zeigen, mit denen er ein altes

Bildthema neu auflegte. Im Kontrast zu Joseph Imordes Nachzeichnung einer barocken Geschichte der Tränen stand in Scholz-Hänsels Vortrag das Lachen oder zumindest das Schmunzeln im Vordergrund. So verwendete Ribera beispielsweise in seiner Darstellung des Geruchssinns Knoblauch und Zwiebel anstelle der sonst üblichen Blume, was so manchem Betrachter wenn nicht ein Schmunzeln, so doch ein Stirnrunzeln ins Gesicht gezaubert haben mag. Zusätzlich blickt den Betrachter ein Repräsentant der Unterschicht an, während in Riberas anderen Sinnesdarstellungen (außer im Falle des Geschmackssinns) sozial höhergestellte Figuren abgebildet sind. Hier betonte Scholz-Hänsel Riberas Nähe zu Velázquez und seine Differenz zu Caravaggio, bei dem Menschen der Unterschicht keine bildwürdige Darstellung erfahren hätten. Über die Malerei hinaus sieht Scholz-Hänsel einen zentralen Einfluss der literarischen Figur des *pícaro*, erstmals bekannt geworden im *Lazarillo de Tormes* (1554 anonym erschienen). In Riberas „Geruchssinn“ wird dem in Lumpen gehüllten Mann Respekt gezollt und der Bildwitz gezielt gegen die traditionelle Ikonografie konstruiert. Das bewusste Zeigen von Armengestalten in Riberas Gemälden – neben dem „Geruchssinn“ auch z.B. in „Die bärtige Frau“ und „Der Junge mit dem Klumpfuß“ – interpretierte Scholz-Hänsel vor dem Hintergrund von Salvatore Rosas Kritik an Ribera und an den Bamboccianti nicht nur als Verkaufsstrategie, sondern als Bilder, die über das Verblüffen hinaus ebenso emotional wie auch intellektuell überwältigen sollten.

Um den Witz ging es auch im Beitrag von Johanna **Schumm** (München). Unter dem Titel „Ingenium, Scharfsinn, Witz. Konzeptismus und Malerei im 17. Jahrhundert“ betrachtete sie Diego Velázquez’ Bildnis des Kriegsgottes Mars (um 1638) im Licht des Konzeptismus. Die theoretische Grundlage dafür lieferten Baltasar Gracián und Emanuele Tesauro. Das Konzept, so Schumm, bringt Entferntes möglichst dicht zusammen. Dadurch werden zwischen vermeintlich unähnlichen Dingen und Aspekten Verbindungen und Ähnlichkeiten sichtbar, wodurch ein Spiel mit (sich teilweise auch widersprechenden) Bedeutungen eröffnet wird. Schumm zeigte dies in ihrer Interpretation von Velázquez’ „Mars“ auf drei Ebenen: mit Blick auf die Malweise, auf die Polysemie des Mars sowie auf seinen Hängungskontext. Die „entfernten Flecken“ des späten Malstils Velázquez’ fordern vom Betrachter einen intellektuellen Nachvollzug und eine geistige Ergänzung des Zwischenraums. Auf inhaltlicher Ebene vereint das Bild die teils ambivalenten ikonographischen und mythologischen Bedeutungen des Mars in einem vieldeutigen Spiel. Diese Polysemie spiegelt sich auch in der ursprünglichen Hängung der Arbeit, die zwischen den Philosophenporträts des „Aesop“ und des „Menippos“ positioniert war. Schumm erweiterte ihren Vorschlag, die Malerei des spanischen 17. Jahrhunderts im Licht des Konzeptismus zu interpretieren, mit Blick auf andere Gemälde (etwa Velázquez‘ Simón de Rojas) und griff die grundlegende Frage nach der Affizierung durch die Kunst des 17. Jahrhunderts ausgehend von Tesauros Ausführungen über das Staunen und die Verwunderung auf. Abschließend argumentierte Schumm, dass das „Feuerwerk an Bedeutungen“, das die ingeniösen Konzepte entfachten, sich auf eine semiotische und gesellschaftliche Erschöpfung der Kultur des 17. Jahrhunderts beziehe, die wiederum in dem erschöpften, fast unbekleideten und seiner wesentlichen Attribute beraubten Mars des Velázquez’ anschaulich werde.

Catalina **Heroven** (Berlin) widmete sich mit ihrem Vortrag zum Thema „Das Theater Calderón de la Barcas und die Malerei“ der Frage, wie im Siglo de Oro Malerei auf der Bühne inszeniert wurde und umgekehrt die Malerei sich des Theaters bediente, um bei den Zuschauern und Betrachtern Affekte hervorzurufen und in der Verschmelzung unterschiedlicher Kunstgattungen zu einer wirkungsvollen Kunstsprache zu finden. Am Beispiel von Pedro Calderóns Gedanken zur Malerei und vor dem Hintergrund von Vicente Carduchos *Diálogos de la Pintura* sowie Francisco Pachecos *Arte de la Pintura* stellte Heroven dar, wie Calderón in seinen Stücken Metaphern und Motive aus der Malerei verwendet, um die Wirkungskraft des Dargestellten zu steigern und die Zuschauer auf unterschiedlichen Ebenen anzusprechen.

Mit Núñez del Valles Bildnis „Jael und Sisera“ verwies Heroven sodann in ihrem Vortrag – nun also

mit Fokus auf das Vorkommen von Theatralität in der Malerei – auf eine theatral-dramatische Situation, die den Bildaufbau wesentlich gestaltet. Diese Szene, verstanden als „fruchtbarer Augenblick“ im Sinne Lessings, in der Jael kurz davor ist, Sisera einen Nagel in die Schläfe zu schlagen, offenbart in Herovens Interpretation die Präsenz des Theatralen als ambivalente Kippfigur, die den dargestellten Moment gleichermaßen fixiert wie dynamisiert und somit spektakulär inszeniert.

Das Spektakel stand auch im Vortrag von Enrique **Gavilán** (Valladolid) im Zentrum. Unter dem Titel „La teatralidad de las procesiones: entre drama y ritual / Die Theatralität der Karwochenprozessionen: Zwischen Drama und Ritual“ (Simultanübersetzung) verband er die alljährlichen Prozessionen der Semana Santa über das Spektakel mit dem Barock. Dabei betonte er die performative Kraft dieser Prozessionen und stellte Theatralität, Sichtbarkeit und Präsenz als wesentliche Bestandteile der Passionszüge heraus. Der Passionszug ist nach Gavilán eine Tragödie (Kreuzigung), die als Komödie endet (Wiederauferstehung). Die Prozessionen sind zirkulär aufgebaut (beginnen und enden in der Kirche) und durch die Elemente der *Pasos* („Bilder“) und *Capuchones* („Kapuzenträger“) strukturiert, wodurch sich ein doppelter Aufbau ergibt. Während sich die *Pasos* mimetisch der Vergangenheit zuwenden und die ehemals reellen Schauspieler schrittweise durch Holzskulpturen ersetzten, wenden sich die *Capuchones* in performativer Weise der Gegenwart zu: Die maskierten Schauspieler erschaffen in der Argumentation Gaviláns eine doppelte Zeitlichkeit zwischen ‚hier’ und ‚einst’, d.h. eine Gegenwart, die auf ein sich immer Entziehendes verweist, eine „Distanz in der Nähe“ im Sinne Walter Benjamins. Gerade in der Überkreuzung von Kostümierung einerseits und Präsenz echter Menschen andererseits, die sich den Prozessionszuschauern über die Begegnung im Blick zeigt, realisiere sich, so die Conclusio am Ende von Gaviláns Beitrag, ein liturgisches „Wir“ (Romano Guardini), das die Prozessionen mit der performativen Energie der Tragödie in ihrem ursprünglichsten Sinne verknüpfe.

Miguel **Gonzázez de Quevedo Ibáñez** (Frankfurt am Main) gab mit seinem Vortrag „Aparentemente real. Materiales y técnicas para crear la ilusión en la escultura barroca / Täuschend echt. Techniken und Materialien der Illusionserzeugung in der spanischen Barockskulptur“ (Simultanübersetzung) detaillierte Einblicke in die Möglichkeiten der Mimesis aus Sicht des Restaurators. Er zeigte sehr anschaulich, mit welchen Techniken die Bildhauer des Siglo de Oro die Möglichkeiten der Realitätsnachahmung ausschöpften, indem sie u.a. echte Nägel für die Fingernägel der Skulpturen verwendeten oder Augen aus Glas einsetzten. Tränen wurden nicht nur gemalt, sondern aus Glas geformt zusätzlich auf die Bemalung aufgetragen, rot kolorierte Glastropfen dienten als Blutstropfen, das Haar der Skulpturen war aus Menschenhaar und die Bekleidung bestand aus echten Stoffen: Realität wurde buchstäblich an die Skulptur geheftet, um sie möglichst wirklich aussehen zu lassen und die Betrachter insbesondere über die Darstellung des Leides (neben vielen weiteren blutenden und weinenden Figuren im Siglo de Oro v. a. Jesus als Gekreuzigter, Jesus mit Dornenkranz, Darstellungen des weinenden Petrus, Stigmata verschiedener Mystiker) zu berühren. Diese in der spanischen Bildhauerei des Barock so verbreitete Form der Realitätssuche verband González de Quevedo Ibáñez schließlich im letzten Teil seines Beitrages mit der deutschen mittelalterlichen und barocken Bildhauerei, wo es ähnliche Entwicklungen gab.

Niklaus **Largier** (Berkeley) untersuchte mit seinem Vortrag „Striemen und Küsse: Verkörperung der Passion zwischen Technik und Erotik“ anhand des Gebets und der Geißelung zwei Praktiken der affektiv-imaginativen Vergegenwärtigung des Leidens Christi. Das Gebet enthalte, so Largier im ersten Teil seines Vortrages, in einem dreistufigen Prozess von *lectio – meditatio – absorbtio in contemplatio* eine große Zahl von möglichen Affekten wie etwa Freude, Verwunderung, Hingabe, Erniedrigung, Furcht, Entsetzen, Demut oder Hoffnung. Durch die Technik und Praxis des Betens komme es zu einer Verkörperung des Affekts in Bildern und Wörtern, d.h. zu einer Anreicherung des Betenden im Resonanzraum sich gegenseitig multimedial verstärkender Worte, Bilder sowie auch

Töne. Im zweiten Teil seines Beitrages widmete sich Largier sodann dem Phänomen der körperlichen Geißelung und mit ihr der Mimesis an das Leid Christi, um von dort aus eine Parallele zur Bildhauerei zu ziehen: Der sich selbst geißelnde Mensch werde zum Bildhauer seiner selbst, indem er durch den körperlich erlebten Schmerz und die Veränderung der Materialität des eigenen Körpers eine Affekttransformation bewirke und einen neuen, „wahren“ Körper modelliere. Parallel zur Zurichtung des Leibes, in den durch die Geißelungen bildhauerisch Spuren und Öffnungen geschnitzt oder geschlagen werden, ereigne sich, so Largiers Argument, auch eine Transformation auf der Ebene der Seele, die quasi „bemalt“, d.h. transformiert, werde. Dem Körper wird folglich analog zum Schnitzen oder Schlagen des Bildhauers durch die asketische Geißelung etwas weggenommen, während der Seele in diesem Prozess durch affektive Intensivierung analog zum Farbauftrag in der Malerei etwas dazu gegeben wird. Am Ende seiner Überlegungen stellte N. Largier schließlich die Frage, ob man die Brautmystik als Schlusspunkt der Geißelung betrachten könne, bestünden doch z.B. die Magdalenendarstellungen gerade in einer Ambivalenz aus Geißelung und liebevoller Hingabe.

Abgerundet wurde die Tagung durch ein Gespräch zwischen dem Marketing- und Markenexperten Sven **Kielgas** und der Mitveranstalterin der Tagung, Nerina **Santorius** (Kunsthistorikerin) zum Thema „Kunst und Marketing. Ein heutiger Blick auf visuelle Kommunikation im 17. Jahrhundert“. Dabei ging es u.a. um die Frage, welche emotionalen Strategien heute eingesetzt werden, um entsprechende Wirkungen in der Werbung zu erzielen und inwiefern sich hierbei Parallelen zu barocken Verfahrensweisen ziehen lassen. Als entscheidenden Faktor nannte Kielgas neben der Aufmerksamkeitserzeugung durch schockierendes Bildmaterial das eindeutige Besetzen einer Farbe durch eine Marke. Übertragen auf die Bilder der Ausstellung „Spaniens Goldene Zeit“ in der Kunsthalle München nannte er die Abundanz von geschundenem „Fleisch“ im Siglo de Oro, das *Chiaroscuro* und die damit einhergehende Dramatik. Die Bilder seien, so Kielgas, wesentlich als Antwort auf die Gegenreformation zu verstehen, d.h. als bildgewaltige – im Gegensatz zu Luthers Wortgewalt – Verteidigung des Katholizismus. Als weitere Erklärung der Macht von Emotionen in der Werbung ebenso wie in der Kunst des Siglo de Oro führte Kielgas das limbische System als Sitz der Emotionen an, durch dessen „Gefühlsfilter“ jedes Signal hindurch muss. Werbung und Kunst müssen, so Kielgas, hier ansetzen, um Erfolg zu haben. Das Werbeprinzip der maximalen Suggestion finde man, so lautete eine der weiteren Konklusionen von Kielgas, nicht nur in der heutigen Werbung, sondern bereits in der Kunst des Barock und in den möglichst realistisch gestalteten Skulpturen mit ihren echten Nägeln, Haaren und ihrem angestrebten 1:1 Verhältnis in Relation zur nachgeahmten Realität. Ziel war es damals und ist es heute, so das Schlusswort Kielgas’, im Idealfall eine Immersion und Beteiligung des Zuschauers, wie beispielsweise in den von Gavilán geschilderten Prozessionen der Semana Santa, zu erzeugen.

In ihrem interdisziplinären Ansatz warf die Tagung einen neuen Blick auf die intellektuelle und affektive Einbeziehung des Rezipienten barocker Kunst. Affektiver Nachvollzug und intellektuelle Rezeption gehen dabei meist einher (etwa im Staunen) und haben eine ihrer wichtigsten Schnittstellen im Sinnlichen, das nicht zuletzt durch den konkreten Blick auf die Materialität der Werke besonders in den Blick kam.

Ill.: Abbildung des Tagungsflyers

Teilen mit:

- Facebook
- Twitter
- WhatsApp

- Tumblr