

Sonderdruck aus:

Monika Bosse/André Stoll (Hgg.)

Theatrum mundi

Figuren der Barockästhetik
in Spanien und Hispano-Amerika

Literatur – Kunst – Bildmedien

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 1997

Victor I. Stoichita

Bild und Vision in der spanischen Malerei des *Siglo de Oro* und in der lateinamerikanischen Volksfrömmigkeit

Im Rahmen der komplexen Geschichte, um die es in der Entwicklung der Unbefleckten Empfängnis geht, stoßen wir auf einen ausschlaggebenden Punkt, jenen nämlich, bei dem das Andachtsbild als Verwirklichung der Vision Gestalt annimmt. Genauer ausgedrückt, handelt es sich um die im 12. Kapitel der Apokalypse beschriebene Vision:

Und es erschien am Himmel ein großes Zeichen: eine Frau, umkleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füßen, auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen.

Es ist nicht das Ziel der weiteren Überlegungen, die Debatte bezüglich der historischen, doktrinären und dogmatischen Gegebenheiten dieser Passage des Bibeltextes wieder zu eröffnen.¹ Vielmehr geht es uns darum, die Wirkungen, die sich im Bereich der Darstellungen daraus ergeben, eingehend zu untersuchen.

Dem Verhältnis von gestaltetem Bild zu Vision wird ausgehend von drei Ansatzpunkten nachgegangen werden. Der erste betrifft die Epoche der großen spanischen Malerei im *Siglo de Oro*. Der zweite handelt von der Rolle, die das gemalte oder gestochene Bild bei der Ausbreitung mystischer Visionen innehatte. Der dritte schließlich lädt dazu ein, das Fortleben der Beziehung von Vision und Bild in der Volkskunst Lateinamerikas zu analysieren.

1. Gemälde und Vision im *Siglo de Oro* anhand zweier Beispiele

Als El Greco die *Vision des heiligen Johannes auf Patmos* malte (um 1580, Abb. 10), war die Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis bei weitem nicht völlig fixiert.² Das Hauptmerkmal dieses Gemäldes ist die Rückenfigur des Johannes im Vordergrund links. Es ist von größter Bedeutung, daß er gerade an dieser Stelle sich befindet. Die Wahrnehmungsmechanismen abendländischer Betrachter lassen die Lesbarkeit eines jeden Gemäldes von diesem Punkt aus zu. Aus dieser Tatsache ergeben sich zwei wichtige Konsequenzen, die im Grunde beide Seiten ein und derselben Münze sind. Einerseits wird der Betrachter eingeladen, die Vision mit den Augen des hl. Johannes zu schauen, andererseits ist der hl. Johannes selbst der Bildbe-

trachter. Er nimmt als Figur eine doppelwertige Bedeutung an, da er gleichzeitig Betrachter und Visionär ist.³

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß die damaligen Anhänger der *Inmaculada* nicht selten ihre Vorliebe durch künstlerische Metaphern ausdrückten. Es geht hauptsächlich um das Motiv der Unbefleckten Empfängnis als *göttliches Gemälde eines göttlichen Künstlers*:

La Concepción de la Virgen (es) imagen fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor.⁴

Oder:

En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida.⁵

Der bedeutendste Text ist aber wahrscheinlich derjenige von Francisco Soriano (1616), in welchem die Unbefleckte Empfängnis als Ergebnis eines Schöpfungsaktes betrachtet wird, in dessen Rahmen sich sexuelle und künstlerische Metaphern verflechten:

Gott nahm den Pinsel seines heiligen Wissens und steckte ihn in die Muschel seiner Allmächtigkeit [...]
Tomó Dios el pincel de su divina sabiduría, y lo entró en la concha de su omnipotencia [...]⁶

Man kann also El Grecos Bild im Lichte eines sehr komplexen Verhältnisses betrachten. Der Beschauer sieht sich ein Gemälde an (dasjenige El Grecos), das eine Vision darstellt (diejenige des Johannes), welche ihrerseits ein vom heiligen Pinsel erzeugtes Bild ist.⁷

Ein zweites Beispiel späteren Ursprungs kann uns eine Idee darüber vermitteln, welch großes Gewicht das Denken über das Verhältnis zwischen Bild und Vision im *Siglo de Oro* besaß. Es handelt sich um ein Jugendwerk von Velázquez, das, obwohl den Kunsthistorikern reichlich bekannt, nie zu der Achtung gelangte, welches es verdient.

Der heilige Johannes auf Patmos (um 1618, Abb. 11) wird gewöhnlich als ein etwas traditionelles Gemälde des jungen Velázquez angesehen, welches noch stark an die Werkstatt Pachecos gebunden ist.⁸ Dennoch scheint mir, in diesem Werk eines der Hauptanliegen Velazkischer Kunst erkennen zu können, nämlich das metafiktionelle Denken. Das Binom Vision/Gemälde wird offensichtlich einer kritischen Auslegung unterzogen. Das Gemälde setzt die Figur des Evangelisten in den Mittelpunkt, welcher in entrückter Haltung seine Augen nach der Vision hebt, die in der oberen linken Ecke erscheint. Es handelt sich um die *mulier amicta sole*, die Frau aus der

Apokalypse, die vom siebenköpfigen Drachen angegriffen wird. Die Ikonographie dieses Gemäldes ist keine neue Erfindung. Wir haben es hier mit der Neubearbeitung einer in den Niederlanden weitverbreiteten Bildlösung zu tun, die Velázquez zweifellos anhand von Stichen gekannt haben könnte. Die Neuschöpfungen sind jedoch frappierend. Jan Sadeler's Stich (Abb. 12), zum Beispiel⁹, ist durch eine kraftvolle Diagonale in zwei gleichwertige Hälften geteilt: die rechte Seite wird vom Schauenden eingenommen, die linke von der Vision. Bei Velázquez besetzt die Figur des Evangelisten fast die gesamte Bildfläche, wohingegen die Vision in eine Ecke gerückt wurde. Der Erstere ist monumental, die Letztere ist verschwindend klein, beinahe nicht zu entziffern.

Es ist uns mehr als erlaubt, danach zu fragen, welche Beweggründe Velázquez zu diesen schwerwiegenden Veränderungen veranlaßt haben mögen. Die Antwort läßt nicht lange auf sich warten. Velázquez hat das Feld der Vision reduziert, weil er sie auf einem zweiten Gemälde (Abb. 13) entwickelt.¹⁰

Mir ist kein anderer Fall bekannt, bei dem der hl. Johannes auf Patmos und die Unbefleckte Empfängnis in zwei einander gegenüberstehenden Gemälden dargestellt sind. Ich komme bei der Erläuterung dieser Tatsache nicht umhin, Velázquez' typischen Hang der zweigeteilten Darstellungsweise festzustellen. Dieser war seit seinen Jugendjahren in Sevilla offensichtlich¹¹ und hat später zu eben jenen berühmten Ergebnissen geführt. Ich darf sogar behaupten, daß das *Diptychon* von London das Resultat von Velázquez' Auseinandersetzung mit einem der brennendsten Probleme der Darstellung seiner Epoche ist, das heißt, mit dem Verhältnis von Vision zu Gemälde. Sein *Diptychon* ist ein zweigeteiltes Werk, das den Übergang der einen zur anderen Darstellung zum Thema hat.

Auf dem einen Bild sehen wir, wie der hl. Johannes seine Feder aufhält (mit seinem Federstrich innehält), während er eine in den Wolken aufblitzende Vision anschaut. Auf seinen Knien hält er ein Buch offen, in welchem wir zwei geschriebene Zeilen ausmachen, - die Seiten sind im übrigen sonst noch leer. Zweifellos sind es jene Seiten des zwölften Kapitels der Apokalypse:

Und es erschien am Himmel ein großes Zeichen: eine Frau!

Die angehaltene Geste des Evangelisten spricht für sich selbst. Der Betrachter wohnt der Offenbarung bei, welche das Verfassen des Textes unterbricht. Wichtig an diesem Gemälde ist also weder das geschriebene Wort (das Buch ist eher hier, um das zeitweilige Fehlen von Text nahezu legen), noch ist es die Vision, diese ist so undeutlich, daß kein Betrachter sie entziffern könnte. Wichtig in diesem Bild sind der Offenbarungsvorgang und sein Vermittler, der hl. Johannes.¹² Eine mögliche Erklärung der übersteigerten Darstellungsweise der Johannesfigur finden wir, wenn wir sie mit

dem Jugendbildnis des Velázquez im Prado vergleichen (Abb. 14).

Die Ähnlichkeit der beiden Figuren ist immer wieder hervorgehoben worden¹³, doch seltsamerweise hat sich niemand darüber Gedanken gemacht, welche Beweggründe Velázquez dazu veranlaßt haben, sich mit den Zügen des heiligen Johannes auf Patmos darzustellen. Es ist zweifelsohne schwierig, eine klare Antwort auf diese Frage zu geben. Was wir aber mit Sicherheit bejahen können, ist die Tatsache, daß der hl. Johannes von Velázquez gegenüber seinen flämischen Modellen dem Charakter des visionären Typus, der im Augenblick des *Darstellungsaktes* überrascht wird, stärkeren Ausdruck verleiht.

Einerseits unterbricht das Auftauchen der Vision das Schreiben (bzw. das Schaffen). Andererseits verursacht die Erscheinung einen Text, der noch zu schreiben (bzw. noch darzustellen) ist. Es geht im Grunde um einen Problembereich, den Velázquez 30 Jahre später angehen wird, bei dem er zwar radikal das thematische, nicht aber das darstellende Register verändern wird und in dem er seine visuellen Grundkonzepte bis zum Äußersten komplizieren wird; in dem Werk nämlich, welches man als sein künstlerisches Manifest betrachten kann, in *Las Meninas* (Abb. 15).

Wenn man das Gemälde der *Meninas*, wie es Michel Foucault bezeichnet hat, als die Darstellung der klassischen Darstellung ("la représentation de la représentation classique"¹⁴) anerkennt, so kann das Londoner *Diptychon* als eine Darstellung der religiösen, sprich: *visionären*, Darstellung betrachtet werden.

Abgesehen von den den beiden Werken zugrundeliegenden Unterschieden sind die wichtigsten Elemente der Thematisierung des Darstellungsaktes vorhanden: - der auf das Modell gebannte Blick, - die angehaltene Bewegung der Hand, - die Unterbrechung des Aktes der Darstellung (hier des Schreibenden, dort des Malenden), - das Spiel mit dem Verbergen und dem Enthüllen der Vision, - die Veranschaulichung der physischen Sinnträger der Darstellung (in dem einen Fall: Pinsel, Palette, umgekehrte Leinwand; im anderen Fall: Feder und unbeschriebene Seiten). Die Unterschiede ihrerseits sind ebenfalls bedeutsam. Der erste davon ist die unmittelbare Anwesenheit des Malers in seiner Darstellung (in *Las Meninas*) gegenüber seiner maskierten Präsenz (Velázquez als Heiliger Johannes) im Londoner *Diptychon*. Zu diesem Unterschied gesellt sich ein zweiter, nicht minder wichtiger, der den Gegenstand der Betrachtung betrifft: die *Wirklichkeit* in den *Meninas*, der *Himmel* im *Diptychon*. Und schließlich drückt sich in *Las Meninas* das meta-bildliche Denken unter Zuhilfenahme einer Insystemsetzung von Rahmenformen aus (unter denen der berühmte Spiegel figuriert), während im Londoner *Diptychon* die Lösung durch die Wiederholung der Vision und durch ihre Umrahmung in einem selbständigen Gemälde (Abb. 13) zustande kommt.

Die *Unbefleckte Empfängnis*, das Pendant zum hl. Johannes, ist in Wirklichkeit die zum Gemälde gewordene Vision.¹⁵ Würden die Bilder im

Nebeneinander betrachtet, sollten sie wohl die Gewißheit darüber verschaffen, daß das *große Zeichen* der Apokalypse sich in ein Bild, besser gesagt, in ein Gemälde verwandelt hatte. Der Unterschied zwischen Vision und Gemälde konnte kaum klarer ausgedrückt werden, und verlangte wirklich nach dem *ingenio* eines Velázquez, um zu solch einer Lösung zu finden. Der Vollzug des in den Rahmensetzens des *großen Zeichens* bedeutet sowohl einen bildnerischen, als auch einen begrifflichen Klärungsvorgang: die Jungfrau taucht aus den Wolken auf, die die apokalyptische Frau umhüllen; das Zeichen wird zum Bild. Man könnte sogar sagen, daß Velázquez mit diesem Übergang eine vortreffliche Inszenierung der gesamten Problematik der Beziehung zwischen der apokalyptischen Vision und dem neuen Andachtsbild gelungen ist. Der aufmerksame Betrachter¹⁶ hat das Vorrecht, indirekt der Fabrikation eines Gemäldes beizuwohnen. Der Akt der *Gestaltung* ereignet sich im Zwischenraum, der den einen vom anderen Flügel des Diptychons trennt. Das Gemälde der Unbefleckten Empfängnis füllt sozusagen die Leere der weißen Seiten aus, auf denen der Evangelist bloß zwei Zeilen niederschreiben konnte, bevor "ein großes Zeichen am Himmel erschien". Das große Gemälde ist die anschauliche Darstellung¹⁷ dieses Textes:

Eine Frau umkleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füßen,
auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen.

Wenn man auf dem *Flügel* des hl. Johannes allein das Zeichen sieht, erblickt man hingegen auf jenem der Unbefleckten Empfängnis seine zum Gemälde gewordene Beschreibung. Der verfaßte Text verstärkt sich in der bildnerischen Gestalt, die Feder hat dem Pinsel ihre Stelle überlassen, die bemalte Leinwand ersetzt das weiße Blatt.

2. *Vision und Bild in der Neuen Welt anhand eines mexikanischen Beispiels*

Das Verhältnis von mystischer Vision zum darstellenden Bild ist jedoch ein doppeltes. Wenn also den Visionen Gemälde entspringen, können Gemälde ihrerseits Visionen verursachen. Wenige abendländische Mystiker haben ihre Visionen nicht mit vormals erblickten, künstlerischen Darstellungen verglichen.¹⁸ Der Weg, der hier vom Gemälde der Unbefleckten Empfängnis zu ihrem wiederholten In-Erscheinung-Treten führt, berührt den Problembereich des Kultes und der Wirkung der geistlichen Bilder in ihrer Beziehung zur kollektiven Einbildungskraft. Im Rahmen eines Akkulturationsprozesses, wie er sich zur selben Epoche in Lateinamerika abspielte, kann man diesen Weg verhältnismäßig leicht nachvollziehen.

Am neunten Dezember 1531 erschien Unsere Liebe Frau einem indianischen Bauern namens Juan Diego. Er war im Begriff, den Hügel von Tepeyac zu erklimmen, an dessen Fuße, im Norden der *Ciudad de México*,

die der *Virgen de Guadalupe* geweihte Kapelle steht. Die Jungfrau trug dem Indianer auf, Bischof Zumárraga eine Botschaft zu überbringen, in der sie ihm mitteilte, er solle an jenem Ort einen Tempel erbauen, der ihr erlaubte, über das Wohlergehen der Indianer zu wachen, und sie in Schutz zu nehmen. Der Bischof weigerte sich, dieser Geschichte Glauben zu schenken. Er verlangte nach einem Zeichen. Nach mehrmaligen Erscheinungen trat das Wunder schließlich ein; die Jungfrau gab Juan Diego auf, zur Spitze des Hügels zu klettern, und dort die Rosen auf dem Fels zu pflücken. Er gehorchte und überreichte die Blumen der Lieben Frau, die, nachdem sie sie berührt hatte, zurückgab, damit sie dem Bischof überbracht wurden. Juan Diego hüllte die Rosen in seinen Mantel, und als er ihn vor Zumárraga auftat, war das Bildnis der Jungfrau im Stoff eingeprägt, genauso, wie wir sie heute über dem Altar von Guadalupe sehen können.

Es handelt sich hier um den Geburtsakt des Wahrzeichens von Mexiko (Abb. 16). Die Gründungslegende unterscheidet sich nicht wesentlich von den so zahlreichen Erscheinungsberichten und Entstehungsgeschichten wundertätiger Bilder. Auch sie jedoch enthält ganz eigene Merkmale.

Was uns an den meisten späteren Darstellungen der Jungfrau von Guadalupe (Abb. 17, 18) auffällt, ist die Tatsache, daß sie im Mittelfeld eine Unbefleckte Empfängnis zeigen (das heißt, eine *mit der Sonne unkleidete Frau*, welche ihre Füße auf eine Mondsichel stellt), während man in die vier Ecken Kartuschen verteilt hat, welche die hervorstechendsten Episoden schildern, die den Weg von der Vision zum Wunderbild betreffen.

Die maßgeblichsten Studien¹⁹ haben mit Recht darauf hingewiesen, daß die Erscheinungen der Jungfrau von Guadalupe an jener Stelle stattfanden, an der das ehemalige Heiligtum der Gottmutter der einstigen Mexikaner, Tonantzin²⁰, stand. Dieses Austauschphänomen, bei dem ehemalige Gottheiten durch neue ersetzt werden, ist allzu weit verbreitet, als daß es uns noch in Erstaunen versetzen könnte. Was uns einerseits trotzdem eigenartig berührt, ist der Umstand, nach welchem sich dieser Austauschvorgang auf einen zu jener Zeit im spanischen Estremadura bereits berühmten Namen, denjenigen der Jungfrau von Guadalupe beruft, welche in der romanischen Epoche eine *schwarze Jungfrau* gewesen, und die durch anhaltende Zusätze im Laufe der jahrhundertealten Verehrung²¹ umgestaltet worden war (Abb. 19). Hingegen ist das daraus entstandene Bild (die mexikanische Jungfrau von Guadalupe) eine Unbefleckte Empfängnis (Abb. 16). Die Legende des mexikanischen Wunderbildes ist das Ergebnis einer doppelten Wandlung: zum einen hat man den Namen einer in der *Madre Patria* berühmten Jungfrau, und zum anderen das Bild der Unbefleckten Empfängnis eingeführt, welches zur Zeit der Gegenreformation geprägt worden war. Dieser Vorgang des Doppel-Imports ist zweifellos langwierig und mühsam gewesen. Zwischen 1531 (dem Jahr der Vision Juan Diegos) und dem ersten schriftlichen Quellennachweis, der von dem mexikanischen Landeswahrzeichen berichtet (nämlich jenem des *bachiller* Miguel Sánchez, um 1648

verfaßt), entwickelt sich scheinbar ein regelrechter Kampf um die Vorherrschaft des einen oder anderen Bildes.

Es ist uns bekannt, daß um 1600 Tausende kleiner Radierungen der spanischen Jungfrau von Guadalupe in Lateinamerika verbreitet und verkauft worden sind²². In besonderem Ausmaß von den Hieronymiten, deren Stolz ihre Schutzheilige und ihr Kloster in Estremadura waren. Hingegen vertraten die Franziskaner, als Anhänger der Unbefleckten Empfängnis, die Ansicht, daß derjenige, der die Geschichte der Erscheinung der estremadurischen Jungfrau in Mexiko erfunden habe, nichts Besseres verdiene, als öffentlich gezeißelt zu werden.²³ Andererseits entnehmen wir den Quellen, daß ein vom Franziskaner Pedro de Gante geführtes Atelier, sehr wahrscheinlich dank einiger Bildstecher flämischer Herkunft, massenweise Bilder der Jungfrau herstellte, wie sie dem Indianer Juan Diego in der Gestalt einer Unbefleckten Empfängnis erschienen war.²⁴ Sicher ist, daß das Jahr 1648 für den Triumph der Anhänger der Unbefleckten steht. Nun veröffentlicht der *bachiller* Miguel Sánchez sein mit jenem bedeutsamen Titel versehenes Opuskel: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México, celebrada en su historia con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*. Das Schreiben zeigt auf, daß Juan Diegos Vision in Bezug auf das *große Zeichen* der Apokalypse wirklich die Unbefleckte war.

Ein Jahr danach erschien ein dem Doktor Lasso de la Vega zugeschriebener, in Nahuatl abgefaßter Bericht, dessen Titelbild und dessen in Regionalsprache verfaßter Wortlaut zum Ziele hatten, in der einheimischen Bevölkerung einen Mythos sowie ein Bildnis unverrückbar zu etablieren.

Die Bedeutung der Bilder in der Schöpfung des Mythos von Guadalupe war bereits 1779 mit dem aufgeklärten *bon esprit* jener Epoche hervorgehoben worden. In Juan Bautista Muñoz' *Memorias del Nuevo Mundo* steht:

Tales son los modos como nacen las fábulas, y con otros semejantes se les va dando cuerpo. Un pintor por ejemplo, representa a Nuestra Señora de Guadalupe en su cerro del Tepeyac con un devoto a sus pies orando. Ofreciósele a un indio simple si la Virgen se habría aparecido a su devoto. Otro, que oyó la especie, la propaló afirmativamente. De ahí, cundiendo la voz, y añadiéndose cada día nuevas circunstancias, vino a componerse la narración entera. Este es uno de tantos modos como pudo empezar el cuento.²⁵

Die anerkanntesten Studien haben nachgewiesen, daß die Legende der *mit der Sonne umkleideten Frau*, die dem Hirten Juan Diego erschienen sein soll, eine Erfindung ist, die ihre Bestätigung dem *bachiller* Sánchez (1648) verdanke.

Eine Anzahl von Tatsachen sind jedoch zu beachten. Die erste betrifft die

Notwendigkeit, Indianern und Mestizen ein passendes Kultbild zu vermitteln. Im darauffolgenden Bilderstreit gewinnt das weitaus stärkere der *Inmaculada*. Es kann aber nicht oft genug hervorgehoben werden, wie wichtig die Reihenfolge der Schichtungen des Mythos ist: heiliger Bezirk der einheimischen Bevölkerung, ursprünglicher Name der *schwarzen Jungfrau*, endgültiges Bildnis der apokalyptischen Frau. Jene drei Gegebenheiten der Jungfrau von Guadalupe (der Ort, der Name, das Bildnis) machen aus dieser Legende eines der bedeutendsten Beispiele eines Akkulturationsprozesses. Auch ist der Name des indianischen Hirten, der die Gründungs-vision gehabt hat und der bei der wunderbaren *Herstellung* des Kultbildes anwesend gewesen sein soll, bedeutungsschwer. Der Indianer trägt einen Doppelnamen, denjenigen des Visionärs der Apokalypse, Johannes²⁶, und denjenigen des Schutzheiligen von Spanien (Diego).

Die symbolische Verwandtschaft zwischen dem Apostel Johannes und seinem indianischen Namensbruder war schon von Miguel Sánchez bekundet worden; der erste, der das himmlische Original der Madonna von Guadalupe gesehen hat, war, wie er meinte, tatsächlich Johannes gewesen.²⁷ Die Vision des Indianers ist eine archetypische Wiederholung einer Hierophanie²⁸ und betrifft einen "neuen Himmel und einen neue Welt".²⁹

Es ist hier nicht der Ort, auf alle eschatologischen Folgen des Mythos von Guadalupe einzugehen. Was ich jedoch hervorheben möchte, ist der Umstand, daß man bei der Erarbeitung des nationalen mexikanischen Emblems einem regelrechten "Recyclingprozeß" der visionären Vorstellungskraft beiwohnt. Wie wir bereits gesehen haben, gingen die spanischen Maler der Gegenreformation bedeutende Fragen der Darstellung an; ein El Greco oder ein Velázquez bemühten sich, in ihren Werken über die Bedingungen nachzudenken, welche die Durchführung der Übertragung von der Vision zum Abbild fordert. Der Volksglaube seinerseits bietet ein wichtiges Problem der Darstellung, insofern als das *recycling*, dem es sich unterzieht, mehrere Phasen enthält. Während die Fragestellung der Maler sich auf das Verhältnis von Vision zu Gemälde bezieht, verleiht sich der Organismus der Volksfrömmigkeit diese beiden Größen in einem viel komplexeren Rhythmus ein, in diesem Fall in der Kadenz: Vision/Bild/Vision/Bild/Vision/. Klarer ausgedrückt geschieht folgendes: das *große Zeichen* der Apokalypse führt zur Gestaltung eines Bildes (der Unbefleckten Empfängnis), dieses wiederum ist der Anlaß zur neueren Vision des neuen indianischen *Johannes*. Daraus entsteht letztlich ein Wunderbild (das auf dem Mantel eingeprägte Bildnis), welches von neuem Visionen hervorruft.

3. Das Fortleben der Bild-Vision-Beziehung

Der Gebrauchswert, der aus diesem Wiederverwertungsprozeß entsteht, kann anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden. Ist sie einmal *erfunden*, kann die Jungfrau von Guadalupe ihre Kraft über die Jahrhun-

derte hinaus ausgießen. Die Macht des Bildes³⁰ wird regelmäßig- sei es durch nationale Katastrophen, deren einziges Heilmittel es ist, sei es durch das Mißgeschick einzelner- auf die Probe gestellt.

Was wir hier als erwähnenswert erachten, ist die Tatsache, daß die visuellen Zeugnisse³¹ ihrer Eingriffe eine gewisse Doppelwertigkeit aufweisen; das Zeichen, welches durch sein Erscheinen am Himmel der Epidemie von Matlazahuatl 1737 ein Ende setzt (Abb. 20), ist Vision und bildlicher Gegenstand zugleich, genauso wie das Zeichen, das Lázaro Jiménez im Jahr 1907 rettete (Abb. 21).

Im Hause von Magdalena Pérez (Abb. 22), zum Beispiel, befindet sich eine Kopie der Jungfrau von Guadalupe. Sie hängt an einer der Schlafzimmerwände, an einer anderen sehen wir ein Landschaftsbild. Zweifellos handelt es sich um Bilder unterschiedlichen Ranges, - es ist nicht das *Gemälde*, das das Kind heilt, sondern das *große Zeichen*.

Noch interessanter, und abgesehen von seiner schlechten Qualität, ist in diesem Rahmen das Exvoto von Mateo Ponce (1878, Abb. 23). Die Inschrift besagt, daß Mateo, im Gefängnis von Guadalajara erkrankt, die Jungfrau von Guadalupe anrief, und von ihr errettet wurde. Wie man sieht, war jede Zelle im Gefängnis mit einem Kreuzifix versehen. Wenn nun für Mateo das Vorhandensein eines Kreuzes nicht ausreichte, da er trotzdem das Bedürfnis hat, durch seine Gebete die Erscheinung der National-Madonna zu erwirken, so finden wir den Grund sicherlich in der weitaus größeren Unmittelbarkeit des Wirkungsvermögens dieses Bildes, bzw. dieser Vision.

Der Unterschied zwischen Vision und Andachtsbild ist in den mexikanischen Exvotos so oft zu sehen, daß man dies schwerlich dem alleinigen Zufall anrechnen kann. Doña Teresa (Abb. 24), die, der Inschrift ihres Exvotos nach, im Jahre 1855 während 5 Monaten bettlägerig war, ohne zu wissen warum, erfuhr eines Tages dank dem Eingriff der Jungfrau von Guadalupe den Namen ihrer Krankheit. Die naive Sprache dieses Bildes ist nicht ganz klar verständlich. Man könnte fast meinen, daß durch das andauernde Gebet vor der Ikone, welche nur ein Symbol, ein fragmentarisches Zeichen einer höheren Wirklichkeit ist, diese Wirklichkeit sich nun in der Gestalt einer durch eine ganze Tradition bestimmten Erscheinung kundtut.

Wie auch immer die Antwort ausfallen mag, eine Tatsache ist durch dieses Exvoto unmißverständlich aufgezeigt. Das Datum nämlich, der zwölfte Oktober. Es handelt sich, wenn es denn noch gesagt werden muß, um das Datum der Entdeckung Amerikas.

Wenn der Tag, an welchem Doña Teresa ihr Zeichen der Dankbarkeit der mexikanischen *Inmaculada* widmet, eben jener *día de las Américas* ist, so folgt daraus die Existenz eines symbolischen Verhältnisses zwischen der *Entdeckung* der Neuen Welt und der zyklischen Hierophanie im *Neuen Himmel*.

Für sprachliche und wissenschaftliche Hilfe danke ich Herrn Jean-François Zehnder und meiner Frau Anna Maria.

Anmerkungen

1. Siehe A. M. Lepicier: *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa 1956.
2. M. Levi D'Ancona: *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and Early Renaissance* (= Monographs on Archaeology and Fine Arts, VII), 1957, und S. Stratton: "La Inmaculada Concepción en el Arte Español", in: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I (1988), S. 3 - 127.
3. Siehe als Beispiel Daniel Freedberg: *The Power of Images*, Chicago 1989, S. 297 - 298.
4. Pedro de Oña: *Primera Parte de las Postrimerías del Hombre*, Madrid, 1903, S. 539, zit. bei: María del Dávila Fernández: *Los Sermones y el Arte*, Valladolid, 1980, S. 98.
5. Cesar Calderari: *Conceptos scriptuales sobre el Magnificat*, übersetzt von Jaime Rebullosa, Madrid 1600, S. 35, zit. bei: S. Stratton: "La Inmaculada", S. 36.
6. Fray Soriano: *Sermón predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*, Granada 1616, S. 91, zit. bei: M. del P. Dávila Fernández: *Los sermones*, S. 126.
7. Man muß auch die originelle Ikonographie des Gemäldes betrachten: die Mondsichel befindet sich nicht unter den Füßen Marias, sondern neben ihr, samt allen anderen Symbolen.
8. Siehe aber auch: Diego Angulo Iníguez: "Velázquez y Pacheco", in: *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950), und Jonathan Brown: *Velázquez, Painter and Courtier*, London 1986, S. 25.
9. J. Brown: *Velázquez*, S. 25 - 28 und Abb. 32.
10. Siehe: N. MacLearen/A. Braham: *The Spanish School, (National Gallery Catalogues)*, London 1970.
11. Ich meine hier insbesondere *Christus bei Martha und Maria*, National Gallery zu London, usw.). Einzelheiten und weitere Literaturangaben in meinem Buch: *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris 1993.
12. Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura* (1649), ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 672: "[...] a la isla de Patmos [...] padeció grandes trabajos y tuvo admirables ilustraciones y revelaciones y escribió el Apocalipsis. En todas estas historias se ha de pintar anciano y venerable."
13. Siehe zuletzt: Antonio Domínguez Ortiz/ Alfonso E. Pérez Sánchez / Julián Gallego: *Velázquez*, (Ausst. Kat. Prado 1990), S. 90 - 92 (mit weiterer Literatur).
14. Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 19 - 31. Siehe auch: Victor I. Stoichita: "Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), S. 165 - 189.
15. Man muß die Tatsache beachten, daß die zwei Gemälde von Velázquez wahrscheinlich zeitlich mit der *Real Junta de la Inmaculada Concepción* (1616) verbunden sind. Die Junta hatte als Ziel die Anerkennung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis. Der Text von Pacheco (*supra* Anm. 12) ist in dieser Hinsicht sehr klar:

dort wird das Verhältnis zwischen *dem Bild* der Unbefleckten Empfängnis (*la pintura*) und der Vision des Johannes als ein technisches Problem der Malerei behandelt. Ich glaube, daß Pachecos Text die theoretischen Aspekte von Velázquez Bildern erleuchten kann: "Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vió San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del evangelista (...): vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerca toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronado de estrellas [...]; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos; [...] debaxo de sus pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomó licencia para hacerlo claro, trasparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo. Se no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás."

16. Ich meine hier natürlich die Voraussetzung eines *lector prudente* (als Gegensatz zum *lector vulgar*), wie es die Literatur des *Siglo de Oro* verlangte.

17. Das Verfahren kann mit der Hilfe des rhetorischen Mittels der *Hypothipose* erklärt werden: "L'Hypothipose peint les choses d'une manière si vive et si energique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante." (P. Fontanier: *Les Figures du discours* <1821/1827>, Paris 1968, S. 390). Siehe in diesem Zusammenhang die Passagen über die "agudeza por semejanza" und über die "ingeniosas trasposiciones" von Baltasar Gracián in: *Agudeza y arte del ingenio* (1642), ed. E. Correa Calderón, Madrid 1969, Bd. I, S. 114 und 179 ff.).

Ein weiteres Problem, das zu beachten ist, betrifft die Ausstellungsweise der zwei Gemälde. In der Londoner *National Gallery* hängt heute die *Unbefleckte Empfängnis* links und der *hl. Johannes auf Patmos* rechts. Dadurch ist der Bildbetrachter herausgefordert, den Rückweg vom *Gemälde zur Vision* zu rekonstruieren. Dagegen sind im Band der *Classici d'Arte Rizzoli* (M. A. Asturias/P. M. Bardi: *Velázquez*, Mailand 1981², Nr. 7 und 8) der *hl. Johannes links* und die *Unbefleckte Empfängnis rechts* abgebildet.

18. Siehe E. Benz: *Die Vision*, Stuttgart 1969, S. 311 ff. und 489 ff.; S. Ringbom: "Devotional Images and Imaginative Devotions", in: *Gazette des Beaux Arts*, 73 (1969), S. 159 - 170; D. Freedberg: *Power of Images*, S. 161 und 283 ff.; H. Belting: *Bild und Kult*, München 1990, S. 457 ff.

19. Siehe: J. Amaya: *La Madre de Dios. Génesis e historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, C. de México 1931; S. Marti: *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego*, C. de México 1972; Jacques Lafaye: *Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (1974), C. de México/Madrid/Buenos Aires 1977, S. 207 ff.; Serge Gruzinski: *La Guerre des images*, Paris 1990, S. 152 ff.

20. J. Lafaye: *Quetzalcoatl*, S. 295 ff.

21. Siehe F. G. Rubio: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona 1929.

22. J. Lafaye: *Quetzalcoatl*, S. 322 - 323.

23. J. Lafaye: ebda., S. 329.

24. Siehe: Servando Teresa de Mier: *Memorias* (1822). *Apología del dr. Mier*, C. de México 1946, Bd. I, S. 65, und J. Lafaye: *Quetzalcoatl*, S. 362. Siehe auch: L. Gómez Canedo: *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispano-América*, C. de México 1977; Sebastián García O.F.M.: "Guadalupe de Extremadura: su

proyección Americana", in: *Guadalupe*, 713 (1991), S. 23 - 38, und A. Alvarez: "Guadalupe: dos imágenes bajo una advocación", in: *Guadalupe: Siete siglos de fé y de cultura*, Madrid 1993, S. 523 - 533. (Pater Sebastián García verdanke ich den Hinweis auf die zwei letzten zitierten Werke)

25. Vgl.: J. Lafaye: *Quetzalcoatl*, S. 367.

26. J. Lafaye: ebda., S. 387.

27. Ebda., S. 341.

28. Mircea Eliade: *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris 1969.

29. J. Lafaye: *Quetzalcoatl*, S. 389.

30. Siehe dazu: D. Freedberg: *Power of Images*, passim.

31. Alle Beispiele, die hier behandelt werden, entnehme ich dem Ausstellungskatalog: *América. Bruid von de zon. 500 jaar Latijns-Amerika en de Laye Landen*, Anvers 1992 (Nr. 356 - 365). - Zur Erweiterung des vorliegenden Themenkreises s. u.a. mein Buch *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995.