

Sven Jakstat: *Pedro Berruguete und das Altarbild in Spanien um 1500. Zur Ästhetik und Semantik transkultureller Aneignungsprozesse (= Berliner Schriften zur Kunst)*, Paderborn: Fink 2019

ISBN-10: 3-7705-6394-8, 78,00 Euro

REZENSIERT VON: Johannes Gebhardt, Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte

Der Name Berruguete hat Konjunktur: Das zeigte jüngst die National Gallery of Art in Washington, die sich mit der Ausstellung „Alonso Berruguete: First Sculptor of Renaissance Spain“ (13.10.2019–17.02.2020) einem der bedeutendsten Künstler des 16. Jahrhunderts auf der Iberischen Halbinsel widmete. Als Ausnahmetalent schuf der in den Bildmedien der Malerei, Bildhauerei und Architektur gleichermaßen versierte Künstler Werke, die die Kunst in Kastilien und über die Landesgrenzen hinaus nachhaltig prägen sollten. Als maßgeblich für die Entwicklung seiner künstlerischen Fähigkeiten gilt Alonsos langjähriger Italienaufenthalt, wo er in Rom und Florenz im produktiven Austausch mit den großen Meistern der Renaissance stand. Nach seiner Rückkehr nach Spanien vermochte es Alonso, die erlangten Kenntnisse in seine ganz eigene Bild- und Formensprache zu übersetzen, was ihn zum ‚Pintor del Rey‘ Kaiser Karls V. aufsteigen ließ.

Entscheidende Impulse für sein künstlerisches Schaffen dürfte Alonso jedoch bereits zu Beginn seiner noch jungen Karriere von seinem Vater, Pedro Berruguete, erhalten haben. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unternahm dieser ebenfalls eine Reise nach Italien, die im Vergleich zu der seines Sohnes jedoch nur sehr spärlich dokumentiert ist und die deshalb in der Forschung bis heute Anlass zur Diskussion bietet. Dabei handelt es sich um Pedros potenziellen Aufenthalt am Hof Federico da Montefeltros, dem Herzog von Urbino, der auch im Katalog zur Washingtoner Ausstellung in einem Artikel zu Alonsos Anfängen kurz thematisiert wird [1]. Unter den erwähnten kunsthistorischen Referenzwerken, die Pedros Italienreise besprechen, konnte im Katalogbeitrag freilich noch nicht die von Sven Jakstat verfasste und 2019 im Fink Verlag publizierte Dissertationsschrift „Pedro Berruguete und das Altarbild in Spanien um 1500. Zur Ästhetik und Semantik transkultureller Aneignungsprozesse“ berücksichtigt werden – eine Studie, die sich Pedros Italienaufenthalt als Ausgangspunkt zur Beschäftigung mit dem Œuvre des Künstlers genommen hat und die aber – so viel sei hier vorweggenommen – für zukünftige Recherchen zu diesem Thema als Pflichtlektüre nicht fehlen darf [2].

Im Mittelpunkt von Jakstats Arbeit steht das in der Kathedrale von Ávila befindliche Retablo Mayor (1499–1508), an dessen Herstellung Pedro Berruguete nach seiner Zeit in Italien maßgeblich beteiligt war und das der Autor erstmals ausführlich im Hinblick auf die „Folgen künstlerischer Mobilität in der Frühen Neuzeit“ (12) unter-

sucht. Dass Jakstat die damit verbundenen transkulturellen Aneignungsprozesse nicht nur im Kontext von sich allzu oft im Kreise drehenden, redundanten Stil- oder Motivdebatten – wie sie die reichlich vorhandene Literatur zu Pedro Berruguete durchzieht – verstanden haben will (13), führt der Autor bereits mit der Wahl des Buchcovers visuell eindeutig vor Augen: Zu sehen ist nicht eine der für das Œuvre des Künstlers Berruguete repräsentativen Tafelmalereien, sondern eine den so genannten „Sargas“ zugehörige, figurativ gestaltete Leinwand, die als eine Art Vorhang wahrscheinlich der Verhüllung eines der am Retablo Mayor angebrachten Gemälde diene. Von zentraler Bedeutung der Studie sind demnach Überlegungen zur rituellen Einbindung der Bildmedien in den Kult, denen Jakstat Fragen nach der Funktion und damit einhergehende rezeptionsästhetische Analysen der Gemälde im Kontext transkultureller Aneignungsstrategien zugrunde legt.

Um den mannigfaltigen methodischen Zugängen zum Untersuchungsgegenstand im Verlauf der Arbeit Rechnung tragen zu können, widmet sich Jakstat im ersten Kapitel einer detaillierten Beschreibung des Retablo sowie seiner Entstehungsgeschichte. Der Autor definiert die für kastilische Kirchen um 1500 charakteristischen, sich über mehrere Geschosse erstreckenden Altarretabel als „hochkomplexe Bildsysteme, die unterschiedliche Bildtypen und Bildmedien integrieren und in Beziehung zueinander setzen.“ (17) Das Retablo Mayor in Ávila vereint ganze 24 Bildtafeln, deren komplexes ikonografisches Bildprogramm über drei Geschosse an der Wand hinter dem Altar emporsteigt. Neben Pedro Berruguete waren an der Ausführung der Bildtafeln die Künstler Santa Cruz und Juan de Borgoña beteiligt, die Rahmenarchitektur für die Gemälde schuf Vasco de la Zarza. Bei der Auswahl der Künstler dürfte der damalige Bischof von Ávila, Alonso Carrillo de Albornoz eine entscheidende Rolle gespielt haben, der aufgrund seiner vorherigen Bischofstätigkeit in Catania (Sizilien) bewusst auf Künstler zurückgriff, die mit italienischer Kunst vertraut waren (32). Besonders gelungen ist in Jakstats Buch die Integration einer ausklappbaren Abbildung des Retablo Mayor, die beim Lesen der Arbeit stets als visueller Begleiter zur Seite steht.

Der formalen Analyse des Retablo folgt in den sechs Hauptkapiteln die systematische Beschäftigung mit den Bildtafeln, beginnend mit der als „Banco“ bezeichneten Predellenzone. Anhand der auf rezeptionsästhetischen Fragestellungen basierenden Auseinandersetzung mit den dort befindlichen Personen der Evangelisten und Kirchenväter zeigt Jakstat das künstlerische Innovationspotenzial Berrugetes in Spanien um 1500 auf, das sich durch die Darstellung von beinahe in Lebensgröße wiedergegebenen Ganzkörperfiguren auszeichnet (41). Als Berrugetes Hauptdistinktionsmerkmal zu seinen kastilischen Künstlerzeitgenossen nennt der Autor den „Präsenzeffekt“ (42) der Heiligen, die als porträthafte Charaktere – in den Wirklichkeitsraum fingierenden, illusionistischen Bildräumen stehend – in ein kommunikatives Wechselverhältnis mit den Betrachtenden zu treten vermögen (46). Begründet liegen diese künstlerischen Neuerungen laut Jakstat in Pedros Aufenthalt am Hof Federico da Montefeltros in Urbino. Dort konnte er unter anderem die damals im Studiolo des Palazzo Ducale befindlichen Gemälde berühmter Männer studieren, denen ganz ähnliche ästhetische Gestaltungsprinzipien im Hinblick auf die Generierung von „körperliche[r] Präsenz“ (56) der Bildprotagonisten zugrunde liegen. Es sind schließlich

genau diese Bildstrategien, die sich Berruguete aneignete, um sie später aus dem profanen Anbringungskontext des Studiolo in den sakralen Bereich zu übertragen und für das Retablo Mayor in der Kathedrale von Ávila „in einen neuen Funktionszusammenhang“ (75) zu übersetzen. Untermauert werden Jakstats Thesen durch das Heranziehen zahlreicher Vergleichsbeispiele und entsprechenden Bildmaterials, was den Lesenden im Laufe der Arbeit einen fundierten Überblick zur Retabelkunst in Spanien um 1500 gibt. Mit seiner auf dem Präsenzgedanken beruhenden, methodischen Annäherung an die Bild- und Formensprache Berruguets geht Jakstats Arbeit weit über noch immer vorherrschende – und längst überkommene – Stildiskurse zu einer etwaigen Beteiligung des Künstlers an den Gemälden berühmter Männer in Federicos Studiolo hinaus; in diesem Zusammenhang bildet sie eine willkommene Ergänzung zu aktuellen Studien von Klaus Krüger [3] oder Hans Belting [4], die sich mit der – spätestens seit Gumbrecht auch für die Geisteswissenschaften fruchtbar gemachten – Produktion von Präsenz [5] im Kontext von Bild und Bildwirklichkeit auseinandersetzen.

Anhand von Berrugetes „Geißelung“ zeigt Jakstat in Kapitel III „Die Heilsgeschichte“ beispielhaft auf, dass die Gemälde des Künstlers mit ihren innovativen Bildfindungen, in denen sich ein – durch die Vertrautheit mit der Malerei der italienischen Renaissance – neu entwickeltes Verständnis von Raum und Körperlichkeit widerspiegelte, gerade aufgrund ihrer Funktionsgebundenheit am Retablo Mayor auch kritischen Stimmen ausgesetzt waren. So hatten die Auftraggeber Zweifel, dass Berrugetes Bilder ihren Zweck im Hinblick auf die intendierte Rezeption durch die Gläubigen verfehlten. Den Hintergrund für derlei geäußerte Bedenken bildete die seit Gregor dem Großen stets wiederkehrende Auseinandersetzung mit der Rolle der Bilder, die die christlichen Glaubenswahrheiten für die Gläubigen in klar verständlicher Weise vermitteln sollten. Gerade in Spanien um 1500, wo zum christlichen Glauben konvertierte Juden und Muslime („Conversos“) nicht mit den für sie neuen Bildinhalten vertraut waren, gewann die Debatte um den richtigen Gebrauch der Bilder umso mehr an Aktualität. Es verwundert deshalb nicht, dass sich eine Kontroverse um Berrugetes „Geißelung“ entspann, deren komplizierte Formensprache und Detailreichtum einer auf Fernsicht ausgerichteten Konzeption der Gemälde am Retablo und einer damit einhergehenden entsprechend einfachen Lesbarkeit der Bildinhalte entgegenstand. Mithilfe der Geißelung – unter Einbeziehung weiterer Vergleichsbeispiele – gelingt es dem Verfasser, die komplexen Aushandlungsprozesse zwischen Künstlern und Auftraggebern im Kontext der soziokulturellen Situation um 1500 exemplarisch aufzuzeigen – ein zentraler Aspekt, der von Jakstat in Kapitel VI („Inklusion und Exklusion“) des Buches aufgegriffen und nochmals ausführlich gewürdigt wird.

Eine im Vergleich zu seinem Künstlerkollegen regelkonformere Umsetzung der Bildinhalte gelang Juan de Borgoña mit seiner „Transfiguration“, die Jakstat in Kapitel IV einer genaueren Analyse unterzieht. Das Gemälde befindet sich im zentralen Mittelfeld, das bei kastilischen Retabeln in der Regel der Präsentation von plastischen Bildwerken oder Kultbildern vorbehalten war. Bei Borgoña wird laut Jakstat jedoch „Christus' Körper [...] gleichzeitig als aus dem Bildgeschehen herausgelöster Gegenstand erfahrbar gemacht. In der ‚Verklärung‘ wurden zwei Bildtypen, das ‚szenische

Historienbild' und das ‚kultische Repräsentationsbild‘, miteinander vereint.“ (160) Neben der Wahl des Themas, das eine zentrale Rolle nicht zuletzt aufgrund der dem Salvator geweihten Kirche spielte, erklärt Jakstat die Positionierung des Gemäldes an prominenter Stelle des Retablo vor allem mit dessen ritueller Einbindung in die Liturgie: Während der vom Priester vollzogenen Elevation der Hostie konnte der damit verbundene Akt der Transsubstantiation den Gläubigen in Gestalt des von Borjoña geschaffenen Gottessohnes bildhaft vergegenwärtigt werden.

Im Hinblick auf Jakstats plausibel dargelegte Thesen zum rituellen Gebrauch der Transfigurationstafel im Kontext des liturgischen Zeremoniells stellt sich hier die Frage, ob die Ausführungen nicht in den im Folgekapitel verhandelten Themenkomplex zum Begriff der Inszenierung hätten integriert werden können: Beide Kapitel folgen ganz ähnlichen Argumentationsmustern zur Wirkung und Funktionsweise von Bildern, die ihre Relevanz erst aus der Rezeption durch die am Ereignis partizipierenden Gläubigen schöpfen. So hätte man der aufgrund ihrer Kürze recht isoliert wirkenden Auseinandersetzung mit Borjoñas „Transfiguration“ unter dem Überbegriff des für die Analyse des Retablo Mayor insgesamt zentralen Inszenierungsaspektes mehr Gewicht verleihen können.

Kapitel V widmet sich dem Inszenierungsgedanken im Zusammenhang mit der „Wandelbarkeit des Retablo“ (165) und damit verbundenen Überlegungen zur Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Bildtafeln, die den Gläubigen – entgegen heutigen Sehgewohnheiten – lediglich an ausgewählten Feiertagen präsentiert wurden. Als Beleg für eine derartige Ver- und Enthüllungspraxis analysiert Jakstat erstmals ausführlich das „Libro de Estatutos de la iglesia catedral de Ávila de 1513“, eine detaillierte schriftliche Anleitung, zu welchen Zeiten und in welcher Form das Retablo Mayor vom Sakristan gewandelt werden sollte. Je nach Hierarchie des jeweiligen Festtages wurden den Gläubigen lediglich ausgewählte Bildtafeln am Retablo gezeigt. Zur Verhüllung der Gemälde dienten wahrscheinlich die bereits erwähnten „Sargas“, mit figurativen Szenen bemalte Leinwände, die mithilfe eines komplexen, sich über das gesamte Retablo Mayor erstreckenden Seilzugsystems (167) an den Werktagen vor den Gemälden fixiert und zum jeweiligen Festtag individuell zum Verschwinden gebracht werden konnten. Jakstats quellenbasierte Analyse dieser bisher für das Retablo Mayor kaum beachteten Inszenierung der Bilder gibt Einblick in eine damals an kastilischen Altarretabeln wahrscheinlich weit verbreitete Ver- und Enthüllungspraxis, die wir in ganz ähnlicher Form vor allem aus zahlreichen wissenschaftlichen Studien zur Wandelbarkeit nordalpiner Flügelaltäre kennen [6]. Das Fallbeispiel unterstreicht hier einmal mehr das Potenzial für eine kulturraumübergreifende Auseinandersetzung mit Inszenierungsstrategien, die mithilfe mobiler Bildträger das Rezeptionsverhalten der Gläubigen im Hinblick auf die Vermittlung der Glaubenswahrheiten entsprechend zu steuern vermochten [7].

Im abschließenden Kapitel VII „Stil und Identität“ zeigt Jakstat in beeindruckender Dichte den Facettenreichtum in den Werken der an der Ausführung kastilischer Altarretabel beteiligten Künstler ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf, deren Bildfindungen im Kontext transkultureller Aneignungsprozesse zwischen den Polen einer an der altniederländischen Malerei orientierten („arte nueva“) und

einer der italienischen Kunst der Renaissance verhafteten („a lo romano“) Bildtradition changierten. Dabei hebt Jakstat erneut die Vorreiterrolle des Retablo Mayor in der Kathedrale von Ávila hervor, das nicht nur hinsichtlich seiner dekorativen Rahmgestaltung in Kastilien Standards für die Implementierung von an der italienischen Renaissance angelehnten Gestaltungsprinzipien setzte, sondern dessen Gemälde sich im Vergleich mit weiteren Altarretabeln ebenfalls durch eine „andersartige ästhetische Erscheinung“ (204) auszeichneten. In diesem Zusammenhang widmet sich Jakstat der Bedeutung druckgrafischer Vorlagen von italienischen Meistern, derer sich auch Berruguete bediente und die er in seine eigene Bild- und Formensprache übersetzte. Vorgaben für die künstlerische Gestaltung der Bildtafeln erhielten die Maler von den Auftraggebern, die – und das geht aus den von Jakstat vorgenommenen quellenkritischen Analysen von Vertragstexten für das Retablo der Lunakapelle in der Kathedrale von Toledo (207) oder für das Retablo Mayor der Kathedrale von Palencia (198–199) hervor – mit Begriffen wie „arte nueva“ oder „a lo romano“ ihren Wünschen im Hinblick auf die stilistische Ausführung der Altarretabel Ausdruck verliehen. Zugleich macht aber genau die Beschäftigung mit Berrugetes Œuvre deutlich, dass derlei Kategorisierungen im Hinblick auf die Charakterisierung seiner Kunstwerke zu kurz greifen.

Vielmehr bediente sich Berruguete einer ganzen „Bandbreite der ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten“ (246), die sich in seinen Bildfindungen in Form eines von Jakstat durch detaillierte Bildanalysen herausdestillierten Stilpluralismus Bahn brachen, der letztlich nicht ohne das komplexe sozio-kulturelle Beziehungsgeflecht zwischen den an den Aufträgen beteiligten Akteuren im Kontext transkultureller Aneignungsstrategien erklärt werden kann. Vor diesem Hintergrund leistet Jakstats Arbeit nicht nur einen unverzichtbaren Beitrag auf dem Gebiet des Kunst- und Kulturtransfers zwischen Italien und Spanien, sondern sie eröffnet zugleich neue Perspektiven auf die Rezeption kastilischer Altarretabel, deren Diversität auch für zukünftige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Thematik großes Potenzial birgt.

Anmerkungen:

- [1] Vgl. Dickerson III, C. D.: Beginnings in Castile. In: Ders. / McDonald, Mark (Hg.): Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain. Kat. Ausst. 13.10.2019 – 17.02.2020, National Gallery of Art, Washington. New Haven / London 2019, S. 2–17, hier: S. 13–14.
- [2] Grundlegend zur Auseinandersetzung mit Pedro Berruguete und der Kunst in Spanien um 1500 siehe die zahlreichen Studien von Pilar Silva Maroto und Felipe Pereda.
- [3] Krüger, Klaus: Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität. Göttingen 2018 (= Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur 6).
- [4] Belting, Hans: Iconic Presence. Images in Religious Traditions. In: Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief, 12 (2016), S. 235–237.
- [5] Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a. M. 2004.
- [6] Als Auswahl siehe: Weilandt, Gerhard: Alltag einer Küsterin. Die Ausstattung und liturgische Nutzung von Chor und Nonnenempore der Nürnberger Dominikanerinnenkirche nach dem unbekanntem ‚Notel der Küsterin‘ (1436). In: Moraht-Fromm, Anna (Hg.): Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung (Tagungsband, Blaubeuren 2001). Ostfildern 2006, S. 159–187; Tripps, Johannes: Studien zur Wandlung von Retabeln südlich und nördlich der Alpen. In: Weppelmann, Stefan (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei (Tagungsband, Berlin 2004). Petersberg 2007 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 60), S. 116–127.
- [7] Siehe jüngst: Gebhardt, Johannes: Apparitio Sacri – Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600–1700). München 2020 (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 48), im Druck.

EMPFOLGENE ZITATION:

Johannes Gebhardt: [Rezension zu:] Sven Jakstat: *Pedro Berruguete und das Altarbild in Spanien um 1500. Zur Ästhetik und Semantik transkultureller Aneignungsprozesse (= Berliner Schriften zur Kunst)*, Paderborn 2019. In: ArtHist.net, 08.09.2020. Letzter Zugriff 21.09.2020. <<https://arthist.net/reviews/23421>>.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International License. For the conditions under which you may distribute, copy and transmit the work, please go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>