

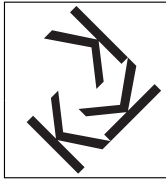
Inquisition und Kunst
Convivencia in Zeiten
der Intoleranz

Michael Scholz-Hänsel

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Michael Scholz-Hänsel
Inquisition und Kunst



Kulturen – Kommunikation – Kontakte

Hartwig Kalverkämper (Hg.)

Band 2

Michael Scholz-Hänsel

Inquisition und Kunst

Convivencia in Zeiten der Intoleranz

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Als Symbol, das die Reihe *KKK* markant schmücken soll, bietet sich das Labyrinth-Motiv an: Labyrinth sind mythologisch in vielen Erzähltraditionen der Welt verankert und spielen eine kulturhistorisch bemerkenswerte Rolle, indem sie als künstlerische Ausdrucksform seit dem minoischen Kreta des 3. Jahrtausends v. Chr. die meditative Suche nach dem Mittelpunkt, nach der Erfüllung, nach dem Verhältnis von Tod und Wiedergeburt, das Erkunden des richtigen Wegs, das Spiel zwischen Neugier und Geheimnis, die Möglichkeit des Alleinseins und des Angewiesenseins auf andere, das Spiel und das Ritual, das Irren, Versuchen, Memorieren und das schließlich beglückende Finden in der Lebenspraxis des Menschen konkretisieren. Selbst diese und andere Funktionen wandeln sich, üben aber stets ein anziehendes Faszinosum auf den Menschen aus. Die Eckbegriffe „*Kulturen – Kommunikation – Kontakte*“ finden symbolisch in der Kunst der Labyrinth, der Irrgärten und Tanzformationen (Schreittänze, Trojaburgen) ihre Verwirklichung: die Mediation zwischen den Prinzipien der Konstanz und der Varianz, der Ordnung und des Chaos, der Historizität und der Moderne, der Vereinzelung wie der Gemeinschaftsbindung, des Teils und des Ganzen, der Ernsthaftigkeit und des Ludativen, der Körperlichkeit des Menschen und der Technizität seiner Artefakten, des Gelingens und des Misslingens von Handeln, Sprache und Gemeinschaft.

Die Wahl für den vorliegenden Band:

Mittelalterliches Labyrinth (ca. 1220) aus dem Langschiff der Kathedrale von Chartres, Frankreich (geweiht 1260).

Dieses größte bis heute erhaltene Kirchen-Labyrinth (ca. 12,5 m Durchmesser) weist die mystische Zahl von 11 konzentrischen Kreisen (d.h. Wege, je 34 cm breit) auf, mit einer Gesamtlänge von 294 Metern. Besonderheiten sind die 114 „Zähne“ am Außenrand und das Rosen-Motiv im Zentrum (3,05 m Durchmesser). Eingang ist, wie in die Kathedrale, von Westen.

ISBN 978-3-86596-248-5

ISSN 1868-8306

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2009. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Lektorat: Birgit Thiemann

Satz: Ilka Hausmann

Übersetzungen ins Englische und Spanische: David Sánchez Cano

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Con anterioridad, el Cementerio de los Libros Olvidados había estado oculto bajo los túneles de la ciudad medieval. Hay quien dice que en tiempos de la Inquisición gentes de saber y de mente libre escondían libros prohibidos en sarcófagos y los enterraban en los osarios que había por toda la ciudad para protegerlos, confiando en que generaciones futuras pudieran desenterrarlos.

Carlos Ruiz Zafón: „El Juego del Ángel“,
Barcelona 2008



Francisco Goya, Auto de Fe in einem Sakralraum, 1815-19, Öl auf Leinwand, Madrid, Academia de San Fernando

FÜR MEINE ELTERN UND BIRGIT THIEMANN,
OHNE DIE DIESE ARBEIT NICHT FERTIG GEWORDEN WÄRE.

INHALT

VORWORT	9
I. EINFÜHRUNG	
1. Spanienbilder: kritische Fragen an eine Kunstgeschichte zum <i>Siglo de Oro</i>	19
2. Neuere historische und kunsthistorische Ansätze: inquisitorische Mentalität, Pädagogik der Angst, Sozialdisziplinierung und Bildpropaganda	26
3. Spanische Kunst zwischen <i>convivencia</i> und Ausgrenzung	37
4. <i>Inklusion</i> und <i>Exklusion</i> am Beispiel der Darstellung von Muslimen und Morisken	39
5. Zur Aktualität inquisitorischen Denkens in Spanien nach 1834	43
Wissenschaftliche Bilddokumentation / Visual documentation / Documentación visual	51
II. DIE INQUISITION UND IHRE BILDER	
1. Die Ikonographie der Inquisition	75
1.1. Bildnisse: El Greco, <i>Der Großinquisitor Fernando Niño de Guevara</i>	77
1.2. Szenische Darstellungen	92
1.2.1 Historienbilder: Francisco Rizi, <i>Auto de Fe auf der Plaza Mayor von Madrid (30.6.1680)</i>	92
1.2.2 Märtyrer- / Heiligenlegenden: Bartolomé Esteban Murillo, <i>Pedro Arbués</i>	100
1.2.3 Bücherverbrennungen: Juan de Juni, <i>Verbrennung häretischer Bücher</i>	111
1.2.4 Antijüdische Bildpropaganda: <i>El Santo Niño de La Guardia</i>	114
1.3. Bildprogramme	131
1.3.1 Torquemadas Inszenierung für das Dominikanerkloster Santo Tomás in Avila	131
1.3.2 Zyklen zum Leben des hl. Dominikus und seines Ordens in Puigcerdá, Madrid, Valladolid und Sevilla	138
1.3.3 Ein Aufruf zur Intoleranz im Convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo in Madrid	144
1.4. Besondere Merkmale der <i>Ketzer</i> -Ikonographie: <i>immagini infamanti</i> und <i>condenados en efigie</i>	153

2.	Künstler als Vertraute der Inquisition	157
2.1.	Kirchliche Regeln für Bilderproduktion und -handel	158
2.2.	Künstler als <i>Familiars</i>	161
2.3.	Francisco Pacheco, Censor e Veedor de las pinturas	163
2.4.	Francisco Pachecos <i>Arte de la Pintura</i> (1649) als Leitfaden für den rechtgläubigen Künstler	164
	Wissenschaftliche Bilddokumentation / Visual documentation / Documentación visual	166
III. DIE INQUISITIONSOPFER UND IHRE BILDER		
1.	Kirchliche Kunstzensur in Europa	225
1.1.	Prozesse gegen Künstler in Spanien	228
1.2.	Prozesse gegen Kunstsammler in Spanien	236
2.	Das Problem der Aktdarstellungen	244
2.1.	Die <i>Verspätung</i> der Gegenreformation in Spanien	247
2.2.	<i>Copia de los pareceres...</i> (1632). Eine Meinungsumfrage über Aktdarstellungen	253
2.3.	Velázquez` <i>Venus</i> und Goyas <i>Majas</i>	257
2.4.	Integrative Strategien und die Möglichkeit der Innovation	259
	Wissenschaftliche Bilddokumentation / Visual documentation / Documentación visual	264
IV. ÖFFENTLICHKEIT CONTRA INQUISITION		
1.	Zur Entstehung und Bedeutung der <i>Leyenda Negra</i>	273
2.	Gewaltexzesse im Bild: Scheiterhaufen und Peinliche Verhöre	275
	Wissenschaftliche Bilddokumentation / Visual documentation / Documentación visual	289
	Literaturverzeichnis	311

VORWORT

Auf einem 1991 in Marburg veranstalteten Kolloquium, das von mir mit Unterstützung der Carl Justi-Vereinigung organisiert worden war, gingen wir ein Jahr vor dem EG Beitritt der iberischen Länder der Frage *Ist Spanien anders?* nach, so wie es im Franquismus lange behauptet worden war. Der zweite Teil des Titels, *Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa*, enthielt in gewisser Weise unsere Antwort. Wir meinten nämlich durchaus eine Sonderrolle zu erkennen, deuteten sie aber nicht in einem nationalen Sinne, sondern sahen sie in der Brückenfunktion, die das Land Dank seiner europäischen Randlage nutzen konnte. In diesem Sinne beschäftigten sich zwei der Sektionen mit den Folgen, die die Berührung mit anderen Kulturen in Spanien hinterlassen hatte: *Christentum-Judentum-Islam: Austausch und Abgrenzung* und *„Plus Ultra“: Lateinamerika im habsburgischen Spanien*. Zwei weitere Sektionen galten dem Phänomen, dass Spanien im 19. und 20. Jahrhundert, ähnlich außereuropäischen Ländern, erst wieder neu entdeckt und verstanden werden mußte, und zwar sowohl von den eigenen Bewohnern/innen wie vom Ausland: *Zwischen Exotismus und Moderne: Spanien entdeckt sich selbst* und *Wunschbild und Zerrbild: Spanien im Blick seiner Nachbarn*.

Dieser Kongreß stellte einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die jetzt vorliegende Arbeit dar, denn leicht läßt sich die Inquisition als ein Grund anführen, dass auf die *convivencia* (Américo Castro), das Zusammenleben der verschiedenen Völker und Religionen bis 1492, und das *encuentro*, das Zusammentreffen verschiedener Völker ab 1492 als Folge der Reise Cristobal Columbus', eine fast vollständige Isolationsphase folgte. Entsprechend haben Historiker/innen in den letzten Jahrzehnten die von der Inquisition verfolgte *Pädagogik der Angst* (Bartolomé Bennassar) als Ursprung einer *inquisitorischen Mentalität* gedeutet, deren Spuren sich auch noch im heutigen Spanien finden.

Zwei Bildbeispiele können uns die Aktualität des Themas *Inquisition und Kunst* verdeutlichen helfen: 1992 publizierte der spanische Karikaturist El Roto in der spanischen Tageszeitung *Diario 16* eine Zeichnung (**Abb. 1**), die das berühmte, von El Greco gemalte Porträt des Großinquisitors Fernando Niño de Guevara (mit Brille) zur Vorlage hat (**Abb. 24**). Die Zeilen „Wir verbrennen keine Häretiker mehr“ und „Aber wir haben nicht vergessen, wie man es macht“ ergänzen die Darstellung zu einer bitteren Satire des überall neuerwachten religiösen Fundamentalismus und weltlicher Formen inquisitorischer Machtausübung. Das Erstaunliche aber ist, dass das Werk offensichtlich von einem spanischen Publikum in Verbindung mit der Inquisition gebracht werden kann, obwohl es in der Karikatur keinen direkten Hinweis auf sie gibt.

Vielleicht noch überraschender ist das Nachleben von El Grecos *Großinquisitor* in Deutschland. Dort warb die Deutsche Telekom in verschiedenen Zeitschriften mit einem Porträt des Literaturkritikers Marcel Reich-Ranicki für ihr Telefonbuch (**Abb. 2**). Nicht nur die Sitzhaltung beider Personen, sondern auch die Beschränkung auf wenige Attribute macht die Verbindung mehr als evident: der Stuhl (im Falle von Reich-Ranicki mit ausgreifender Lehne), die Brille und die unterschiedlichen Gesten der Hände. Natürlich wird die Mehrheit des deutschen Publikums nicht an El Greco denken, offensichtlich tun dies aber die Werbegraphiker. Interessant ist auch, dass das Image des Großinquisitors hier durchaus ambivalent

ausfällt. Er ist nicht einfach eine negative Figur, sondern steht ganz generell für einen scharfen Kritiker. Auch André Breton, der Kopf der französischen Surrealisten, trug einst diesen Beinamen, und im Magazin *Spiegel* wurde selbst der deutsche Kabarettist Dieter Hildebrandt als „Der ironische Großinquisitor“ betitelt.

Die Rolle der Inquisition beim spanischen Sonderweg

Spaniens Sonderweg läßt sich vor allem durch ein besonderes Verhältnis von Staat und Kirche charakterisieren. Mit der Grablege des hl. Jakobus in Santiago de Compostela hatte das Land im Mittelalter einen Wallfahrtsort, der Rom vergleichbar war. Die daraus resultierende Konkurrenz zur Papstkirche fand ihre Fortsetzung 1483 mit der Institutionalisierung einer spanischen Inquisition, die sich mehr dem König als dem Oberhaupt der katholischen Kirche verpflichtet fühlte, wie z.B. der Streit um den des Ketzertums angeklagten Erzbischof Carranza zeigt. Schon im 18. Jahrhundert, vor allem aber nach Auflösung des Tribunals 1834, orientierte sich die spanische Kirche in Glaubensfragen offiziell wieder ganz an Rom, tatsächlich führte aber die fortdauernde inquisitorische Mentalität zu einer stark religiös determinierten Politik, bei der die Konservativen Andersdenkende als Ketzer behandelten und die liberale Opposition in ihrer Haltung zur Kirche immer auch Bilderstürmerin war.

Unberücksichtigt blieb bisher, welche Rückwirkungen von der inquisitorischen Disziplinierung auf die Kunst ausgingen, während Antonio Marquéz Domínguez die Folgen für die Literatur bereits zum Thema seines Buches *Literatura e Inquisición en España* (1980) gemacht hat. Wenn es das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, hierfür Denkansätze bereitzustellen, so sei doch gleich vor einfachen Antworten gewarnt. Der von Werner Hofmann in der Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* (1984) vertretenen These, wonach die Reformation die Kunst in den katholischen Gebieten in die Arme der Amtskirche getrieben hätte, soll hier widersprochen werden. Das Auftreten der Inquisition stellte für die Künstler auch eine Herausforderung dar, auf die sie mit einer neuen Ikonographie und Bildsprache antworten mußten. Das Bekenntnis zur *Macht der Bilder* (Freedberg, 1992) steigerte auch ihre eigene Bedeutung. Schließlich hat vom 18. bis 20. Jahrhundert die Existenz einer Zensur die Imaginationskraft oppositioneller Maler und Bildhauer angeregt, das Publikum auch für subtile Kritik sensibilisiert und eine eigene, im Ausland dann besonders geschätzte Symbolsprache gefördert.

Eine negative Folge der Zensurtätigkeit der Inquisition muß allerdings unbedingt schon hier angesprochen werden, weil sie uns im folgenden immer wieder beschäftigen wird: die eingeschränkte Öffentlichkeit der spanischen Gesellschaft. Die Inquisition kontrollierte nicht nur die spanischen Publikationen, ihre Existenz ließ auch viele bereits vorher an der Selbstzensur ihrer potentiellen Autoren/innen scheitern. Diese Tatsache, zusammen mit dem fehlenden Bewußtsein der spanischen Krone für die Notwendigkeit einer gezielten Selbstdarstellung im Ausland, hat dem Image Spaniens schweren Schaden zugefügt. Das lange gültige Monopol niederländischer Drucker in Spanien verhinderte zudem eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem neuen Kommunikationsmittel der Graphik und erlaubte den reformatorischen Ländern mit antispanischer Propaganda einen Sympathievorsprung zu erzielen, ohne dass von Spanien aus eine Antwort erfolgt wäre. Bei der Ausbildung der *Leyenda negra*, die den historischen Beitrag Spaniens

für Europa als unbedeutend, wenn nicht schädlich deutete, kam der graphischen Darstellung der Ketzergerichte als Beispiel für die Schreckensherrschaft der Inquisition entscheidende Bedeutung zu. Die *invention of tradition* einer liberalen und humanen Religionspolitik in Deutschland und den Niederlanden geschah auf dem Rücken der Spanier/innen und fand schließlich seinen Kronzeugen in Francisco Goya, dessen Darstellungen als authentische Beobachtungen mißinterpretiert wurden. Erst im 18. Jahrhundert erkannte man in Spanien die Folgen einer fehlenden Öffentlichkeitspolitik, und Antonio Ponz Aufforderung an Goya, die berühmtesten Bilder des Diego Velázquez nachzusteichen, kann als ein erster Schritt in eine Richtung gedeutet werden, die nun darum bemüht war, dem Negativ-Image Spaniens Beweise seiner kulturellen Leistungen entgegenzustellen.

Wer weiß heute, dass Spanien gerade deshalb anders war, weil es nach 1610 keine Hexenprozessen mehr gab und dass eine Visionärin wie Lucrecia Philipp II. in Madrid offen kritisieren konnte und erst Schwierigkeiten mit der Inquisition bekam, als sie ihre Ansichten auch schriftlich verbreiten wollte (Kagan, 1990)? Die spanische Geistlichkeit präsentierte sich nach dem großen Einfluß, den die Ideen des Erasmus von Rotterdam genommen hatten (Bataillon, 1966) und der frühen Kirchenreform des Kardinals Francisco Jiménez Cisneros um 1500 zunächst weit offener als Rom. Umgekehrt trugen das Tridentinum, die antisemitische Propaganda im Deutschen Reich und die militärische Bedrohung durch die Protestanten nicht unwesentlich zur Verschärfung der Glaubenskonflikte in Spanien bei.

Nur eine differenziertere Sicht, die den europäischen Kontext im Auge behält, kann uns vom Klischee eines spanischen Sonderweges der Intoleranz befreien. Der Mythos Inquisition verstellt darüber hinaus die Möglichkeit, die Verfolgungen auch in den anderen Ländern angemessen zu beurteilen, wie Vergleichsbeispiele italienischer, deutscher und niederländischer Kunst zeigen werden. Gesucht wird zunächst der länderübergreifende Zusammenhang der Sozialdisziplinierung und erst vor diesem Hintergrund geht es um die spezifische Haltung, die die spanische Inquisition gegenüber der Kunst einnahm, wie sie sich ihrer bediente und was sie damit für die spanische Kunstentwicklung bewirkte. Gemäß dem von Svetlana Alpers verfolgten Ansatz, bei dem diese eine neue, nicht von italienischen Modellen verstellte Sicht auf die holländische Kunst gewann, indem sie ihren Zusammenhang mit anderen Lebensbereichen untersuchte, soll hier die analytische Verknüpfung der spanischen Kunst mit der Inquisition auch ein Teil ihrer Besonderheiten erklären helfen.

Der interdisziplinäre Ansatz Warburgs hat den Blick auf die Rolle der Kunst in der Mentalitätsgeschichte geöffnet und hier hat Spanien Erstaunliches beizutragen. So geht David Freedbergs Untersuchung *The power of images* von einer Reihe von Prämissen aus, die sich zwangsläufig einstellen, wenn man sich intensiver mit der spanischen Kunst beschäftigt und den engeren Bereich des Hofes verläßt. Die Grenze zwischen privilegierter Hochkunst und Volkskultur wird schwimmend und es ist geradezu unmöglich, ein künstlerisches Werk nur ästhetisch zu interpretieren, da immer auch religiöse oder magische Mächte die Beziehung zwischen Bild und Betrachter/in determinieren. In dieser Hinsicht ein Extrembeispiel stellen die Darstellungen zum Santo Niño de La Guardia dar, wo es darüber hinaus immer wieder zu einer Synthese von Vergangenheitserinnerung und Gegenwartserfahrung kommt und die Tradition die Aura historischer Wahrheit erhält, so wie es Po-chia Hsia für das Beispiel des Ritualmordes an dem kleinen Simon

von Trient beschrieben hat, der wahrscheinlich eine bestimmte Bildvorstellung prägte, aber nicht zu solchen Judenvertreibungen führte, wie sie auf den spanischen Fall folgten.

Die Frage einer kunsthistorischen Arbeit kann dabei nicht sein, ob alle Anschuldigungen der Inquisition gezielte Erfindungen waren oder ob vielleicht einige Heterodoxe, motiviert durch die Berichte von früheren Prozessen, sich tatsächlich magischer Praktiken bedienten. Was uns hier beschäftigt ist vielmehr, in welcher Form einerseits die selbsternannten Kläger als Täter und andererseits die Sympathisanten der Opfer das Wirken der Inquisition darstellten und welche Folgen eine inquisitorische Mentalität, die auch nach Auflösung des Tribunals 1834 fortwirkte, für die Entwicklung der Künste in Spanien hatte. Die Grenze zwischen Täter und Opfer ist freilich schwer zu ziehen, wenn wir daran denken, dass Pedro Berruguete mit seinen Bildern erfolgreich Propaganda für die Inquisition machte und sein Sohn Alonso Berruguete wegen seiner Werke Schwierigkeiten mit ihr bekam und dabei weder der Vater eindeutig für noch der Sohn eindeutig gegen das Tribunal arbeitete. Die Position des Künstlers war häufig ähnlich ambivalent, wie sie Lion Feuchtwanger in seinem Goya-Roman darstellte, indem er seinem Protagonisten eine gewisse Sympathie für die in seinen Bildern thematisierten Wildheiten in den Mund legte: „Genau das hatte er gespürt und hatte er spüren machen wollen. ‚Mittun‘ hatte er wollen in dem Stierkampf, in dem Karneval, sogar in dem Inquisitionsgericht.“ Doch in keinem Fall ist die Intoleranz ein besonderes Charakteristikum der Spanier/innen.

Spanische Kunst in der Forschung

Noch heute macht sich das Informationsdefizit zwischen Deutschland und Spanien in der wissenschaftlichen Forschung bemerkbar: z.B. wenn ikonographische Lexika klassische spanische Themen gar nicht oder nur mit wenigen Beispielen behandeln (z. B. das Auto de Fe) bzw. in anderen Fällen überhaupt keine Exempel der Iberischen Halbinsel anführen (z. B. beim Ritualmord den Fall des Santo Niño de La Guardia). In Deutschland, wo nach dem Krieg nur die Italien- nicht aber die Spanienforschung neu belebt wurde, ist der Mangel besonders evident, etwa wenn auf Kongressen und in Handbüchern Themen des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt werden und Spanien, obwohl sein Hof nicht nur Europa beherrschte, sondern auch viele der bedeutendsten Maler – wie Tizian, Rubens, Velázquez – für ihn arbeiteten, keine Rolle spielt. Gerade im Falle der Inquisition lassen sich aber auch in Spanien selbst gravierende Versäumnisse konstatieren. So haben die *Zwei Spanien*, das konservativ-katholische und das liberale, in überraschender Eintracht, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven, zahlreiche Zeugnisse der Inquisitionsgeschichte zerstört oder ihres ursprünglichen Kontextes beraubt. Noch heute können einem Schwierigkeiten entstehen, versucht man Zugang zu entsprechenden Quellen zu erhalten, die sich nach wie vor im Kirchenbesitz befinden. So sehr die Arbeit hier neues Material bereitstellt, bleibt doch zu bedauern, dass in einigen Fällen (z. B. hinsichtlich bestimmter Darstellungen von Pedro Arbués und des Knaben von La Guardia) aus diesem Grunde weiterhin Fragen offenbleiben müssen. Als besorgniserregend sehe ich dabei den Umstand, dass das konstatierte Desinteresse an den Zeugnissen des eigenen Sonderweges

mit der zunehmenden Europäisierung und der Internationalisierung des wissenschaftlichen Diskurses sogar noch gewachsen zu sein scheint.

Ein weiteres Problem, generell der Spanienforschung, ist die zeitliche Verschiebung der historischen Phänomene. Im künstlerischen Bereich erfolgen hier bestimmte Entwicklungsschritte aber auch ihre kunsthistorische Bearbeitung im Vergleich zu den europäischen Hauptströmen mit einer gewissen Differenz. Dabei handelt es sich keineswegs immer nur um Verspätungen, wie auch in einem eigenen Kapitel der Arbeit erörtert wird, doch diese liefern natürlich die Hauptschwierigkeiten. Diego Angulo Iñiguez und später Alfonso E. Pérez Sánchez sowie in gewisser Weise auch Jonathan Brown haben darauf reagiert, indem sie ganz gezielt die großen Projekte des 19. Jahrhunderts, die Inventarisierung der Kunstwerke und die Werkverzeichnisse der großen Meister, nachholten, als sonst überall auf der Grundlage der Ikonologie schon ganz andere Fragestellungen im Vordergrund standen. Diese an sich begrüßenswerte Revision hält den spanischen Diskurs zumeist jedoch weiter vom Aktuellen fern und gibt ihm nun methodisch eine Sonderrolle.

Die wichtigsten Impulse zur kunsthistorischen Spanienforschung gehen neuerdings aus mehreren Gründen von der US-amerikanischen und englischen Wissenschaft aus: Erstens befinden sich in den Sammlungen beider Länder viele spanische Werke, was nach dem Zweiten Weltkrieg zur Ausbildung von Schwerpunktforschungen führte, die ganz selbstverständlich auch Spanien einbeziehen, wie sich z.B. leicht aus der Themenliste der interdisziplinären Zeitschrift *The Sixteenth Century Journal* herauslesen läßt, und zweitens besteht in den USA noch zusätzlich durch die geographisch bedingten vielseitigen Verbindungen nach Lateinamerika ein besonders starkes Interesse an der hispanischen Welt. Nicht nur Jonathan Brown hat dabei zu Recht bedauert, dass nach dem erzwungenen Exil der deutschen Wissenschaft in einem der Ursprungsländer der Spanienforschung die Tradition eines Carl Justi, August L. Mayer und Georg Weise unreflektiert und damit letztlich ohne klare Nachfolge blieb. Ähnliches ließe sich von der deutschen Geschichtswissenschaft sagen, die einst um die Jahrhundertwende interessante Beiträge zur Inquisitionsforschung geliefert hatte.

Entsprechend der fehlenden Vorgaben mußte eine von Deutschland aus verfaßte Arbeit zu *Inquisition und Kunst* also doppelte Pionierarbeit leisten – wobei mit dieser Bezeichnung die wichtigen Beiträge von Jutta Held und neuerdings Victor Stoichita keinesfalls geschmälert werden sollen, nur erfordern weder deren Themen noch ihre Zielsetzung ein derartig intensives Eingehen auf den spanisch-angelsächsischen Dialog. Zunächst galt es also, sich den aktuellen Diskussionsstand zur spanischen Kunst und Geschichte anzueignen, und dann war dieser in Bezug zu bringen zu den zahlreich vorhandenen, aber noch nie mit einer kunsthistorischen Methodik betrachteten Werken aus dem Kontext des Ketzergerichtes. Die Madrider Ausstellung *La Inquisición* (1982) lieferte in ihrem Katalog nur sehr unzureichende Informationen zur Provenienz der Exponate und darüber hinaus keinerlei kunsthistorische Textbeiträge, hatte aber insgesamt, als Projekt, eine gewisse Richtung vorgegeben. Hinzu kam, dass die Ketzer als Opfer kirchlicher Disziplinierung in den letzten zwei Jahrzehnten ein verstärktes Interesse auch in der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden haben (*Bredenkamp*, 1975 und *Melinkoff*, 1993), doch dabei die spanische Situation im Diskurs meist ausgespart blieb – vielleicht, weil man sich hier eine Opposition nicht ernsthaft vorstellen

konnte. Eine interessante Ausnahme bildet die Arbeit von Silke Tammen *Manifestationen von Antiklerikalismus in der Kunst des Mittelalters*, die auch katalanische Beispiele einbezieht. Meist waren es dagegen Historiker/innen, die sich mit den entsprechenden künstlerischen Monumenten in Spanien (vor allem mit Darstellungen von Autos de Fe) beschäftigten. Sie sahen sie jedoch als historische Dokumente, fragten nicht nach den mit ihnen verbundenen ästhetischen Eigenheiten und Bildtraditionen und thematisierten erst Recht nicht ihre spezifischen Funktionen im Kontext kirchlicher Disziplinierungsversuche. Schwerwiegender noch gestaltete sich das Problem, die schließlich durch die eigenen Forschungen aus dem Vergessen zurückgewonnenen spanischen Beispiele erneut in den europäischen Rahmen zu integrieren, in dem sie ursprünglich entstanden waren. Bisher scheint zu gelten: das Objektverzeichnis der Kunstgeschichte ist abgeschlossen, die Spanier/innen müssen sich mit einem Supplementband begnügen.

Notwendige Selbstbeschränkung

Die Folge für meine Arbeit konnte nur ein gewisses Maß an Selbstbeschränkung sein, der manche ehrgeizige Fragestellung vorerst zum Opfer fiel. Das Thema *Inquisition und Kunst* berührt Fragestellungen, die von großer Aktualität sind. Die Diskussion des *Multikulturalismus*, wie sie etwa von Charles Taylor geführt wird, oder die Problematisierung des *Fremden* im Sinne von Julia Kristeva sind unmittelbar angesprochen. Doch die Vorreiterinnenrolle der Geschichtswissenschaft, die im Rahmen der Mentalitätsgeschichte das Inquisitionsthema seit mehreren Jahrzehnten diskutiert, hat mich vor allem in diesem Nachbarfach nach interdisziplinären Anregungen suchen lassen.

Schließlich machte es die geringe Zahl an Vorarbeiten notwendig, auch an sich feste Bestandteile des Themas weiter einzugrenzen. Zunächst beschränkt sich die vorliegende Untersuchung auf Bildbeispiele aus dem Bereich der sogenannten *modernen* oder *spanischen Inquisition*, deren Anfänge 1478 beziehungsweise 1483 angesetzt werden; nicht behandelt wird dagegen die *alte Inquisition*, wie sie zu Beginn des 13. Jahrhunderts vom Papst legalisiert wurde. Am anderen Ende der inquisitorischen Chronologie steht das Beispiel Francisco Goyas, das gemessen an seiner Bedeutung nur eine kurze Behandlung erfährt. Goya ist vielleicht der einzige Künstler, der wiederholt mit der Geschichte des Tribunals in Verbindung gebracht wurde und so existieren hier bereits einige grundlegende Untersuchungen (z.B. von *Alcalá Flecha*, 1988, und neuerdings auch eine von *Anna Reuter* in Marburg geschriebene Magistraarbeit), die in meiner Untersuchung zum Teil zusammengefaßt, aber nicht um weitere Quellen bereichert werden. Das Neue meines Ansatzes besteht vielmehr im rekonstruierten spanischen Kontext, der es erlaubt, den Fall des Hofmalers nicht mehr als individuelles Schicksal, sondern als Teil einer gezielten Politik religiöser Disziplinierung zu werten.

Auch meine ursprüngliche Absicht, zusätzlich die künstlerische Rezeption der Inquisition nach ihrer Auflösung zu thematisieren, habe ich aufgeben müssen. Einige der interessantesten Aspekte aus diesem Bereich werden aber im Kapitel *Zur Aktualität inquisitorischen Denkens in Spanien nach 1834* zumindest angesprochen. Bei der Diskussion einzelner Beispiele habe ich darüber hinaus wiederholt auch ihr Fortleben im 19. und im Falle des Santo Niño de la Guardia sogar im 20. Jahrhundert behandelt. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt nun aber ganz ein-

deutig beim 16. und 17. Jahrhundert, der Zeit also, in der sich die Inquisition von einem *qualifizierten* Instrument staatlich kontrollierter Disziplinierung zu einem immer willkürlicher operierenden Unterdrückungsapparat wandelt. Beschränkungen waren auch bei der Diskussion der Rolle der Inquisition als Mäzenin nötig: gedacht ist hier vor allem an die Auftragsvergabe für ephemere Architekturen im Rahmen von Festen oder Prozessionen (so gab es auch ein Fronleichnamstück *La Santa Inquisición*) und die Ausstattung von Inquisitionssitzen mit Bildprogrammen. Dieser Punkt wird angesprochen – vor allem in Zusammenhang mit der Diskussion von El Grecos *Bildnis eines Großinquisitors* – konnte aber nicht in gesonderten Kapiteln erörtert werden.

Die Zensurtätigkeit der Inquisition, aber auch die von ihr in Auftrag gegebenen Darstellungen öffentlicher Prozesse stehen in enger Wechselwirkung mit entsprechenden Praktiken im weltlichen Bereich. Aufschlußreich hätte ich es daher gefunden, die von Foucaults Buch *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975) ausgehende Diskussion über die Rolle der Künstler beim historischen Wandel der Disziplinierungstechniken auf das Wirken der spanischen Inquisition zu übertragen. Den Beobachtungen und Analysen des Historikers Gherardo Ortalli und des Kunsthistorikers Samuel Y. Edgerton zur Bedeutung der Bilder bei der Strafverfolgung in Italien lassen sich zahlreiche Parallelen, aber eben auch ganz eigene Entwicklungen auf der Iberischen Halbinsel gegenüberstellen. Trotzdem konnte dieser Aspekt der Geschichte des europäischen Rechtswesens nur ebenso ansatzweise zur Sprache kommen, wie die antisemitische Propaganda der Inquisition, der Beitrag des Tribunals zur Dominikanerikonographie – hier ist inzwischen eine größere Untersuchung in Arbeit – und der Umgang mit Aktdarstellungen, um schon einige der im folgenden behandelten Themen zu nennen.

Übergeordnetes Ziel blieb der Versuch, die spanische Kunstgeschichte als Teil der europäischen zu sehen und ihre mit der Inquisition verknüpften Darstellungen im Rahmen einer länderübergreifenden Anstrengung um Konfessionalisierung und Disziplinierung zu werten. Andererseits sollte das Verhältnis von Inquisition und Kunst als historischer Prozeß mit sehr unterschiedlichen Entwicklungsschritten sowie seine Rolle bei der Herausbildung einer eigenen spanischen Mentalität dargestellt werden. Nachdem in einer ersten Phase die kirchlichen Forderungen an die Kunst zu einer religiösen Propaganda führten, wie wir sie auch aus Deutschland und Italien kennen, bedingte das bald anachronistische Fortbestehen der Kontrollmechanismen schließlich Eigenheiten der ästhetischen Bildsprache, die bis heute Nachwirkungen zeigen. Die Folgen einer tiefgreifenden inquisitorischen Einflußnahme auf die Kunst, die die Macht der Bilder ebenso fürchtet wie selbst zum Einsatz bringt, kann nirgendwo so gut wie an der Kunstgeschichte Spaniens studiert werden.

Das Thema *Inquisition und Kunst* greift zudem Anregungen der Hamburger Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* (1984) auf. Den zugehörigen Katalogbeitrag von Werner Hofmann *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion* gibt auch Hans Belting als wichtigste Referenz für seinen kurzen Ausblick auf das 16. Jahrhundert in *Bild und Kult* (1990) an. Beide Autoren eint, dass sie die Reformation als wesentlichen Einschnitt sehen, die dem alten Bild angeblich seine religiöse *Aura* geraubt und es zum Kunstobjekt gemacht hat, ein Vorgang den Belting in mißverständlicher Weise als *Machtverlust der Bilder* interpretiert. Demge-

genüber konstatiert David Freedberg ihre anhaltende Macht in seinen Analysen der Beziehungen zwischen Bild und Betrachter/in, die er auch auf Felder jenseits der traditionellen Kunstgeschichte, d. h. sogenannte primitive oder Werke der Volkskultur, ausdehnt.

Auch wenn ich Belting zustimme, dass die Theologen ab dem 16. Jahrhundert ein stärkeres Interesse an einer bewußten Funktionalisierung der Bilder zeigen, so sehe ich doch mit Freedberg keinen Grund, hier einen Bruch zu konstruieren, und erst recht nicht kann ich der These vom unterschiedlichen Gebrauch der Bilder im protestantischen und katholischen Raum zustimmen. Nehmen wir das in den historischen Wissenschaften inzwischen weitgehend als Paradigma akzeptierte Konzept einer zu diesem Zeitpunkt gemeinsamen, wenn auch im einzelnen verschieden verlaufenden Reform in beiden Konfessionen ernst, so läßt sich leicht erkennen, dass auch beide sich weiter der Bilder sowohl zur Propagierung ihrer Lehren als auch zur Disziplinierung ihrer Gläubigen bedient haben. Die *Macht der Bilder* hat seitdem eher zugenommen, so dass heute Opposition oder Widerstand gegen herrschende Ideologien – die nun allerdings nicht mehr theologische sind – oft eine Sabotage der perfekten visuellen Inszenierung einschließt; doch letzteres an Exempeln zu studieren wäre ein Thema, das über die vorliegende Untersuchung hinausginge.

Die Arbeit führt Fragestellungen meiner 1984 abgeschlossenen Dissertation fort, wobei statt eines italienischen Künstlers nun spanische im Mittelpunkt stehen. Den entscheidenden Anstoß gab die Einladung, mich an einer Publikation zur Erlanger Tagung *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens? Religiöse Minderheiten zwischen Toleranz und Inquisition* (1987) zu beteiligen. Seitdem hat der Veranstalter, der Romanist Titus Heydenreich, meine Forschungen immer mit besonderem Engagement unterstützt. Durch ihn kam ich auch in Kontakt mit Emil van der Vekene, der sich von Anfang an für die besondere Bildwelt des Inquisitionsthemas interessierte und 2005 in Aranjuez eine Ausstellung über die Inquisition in der Karikatur zeigte, die er aus seiner eigenen Sammlung von Originalgraphiken zusammenstellte.

Stimulierend wirkte auf meine Arbeit aber vor allem der direkte Kontakt mit den deutschen Historikern, die an die Stelle des alten Gegensatzes von Reformation und Gegenreformation das neue Paradigma der *Konfessionalisierung* stellten, das mir für das Verständnis der Frühen Neuzeit in Spanien wesentliche Impulse lieferte. Im Februar 1994 konnte ich bei dem Darmstädter Kongreß *Aspekte der Gegenreformation* zunächst Wolfgang Reinhard persönlich kennenlernen, später hatte ich dann Gelegenheit, im Rahmen eines Programmes der *European Science Foundation* mit Heinz Schilling zu kooperieren. Die Folge bildeten mehrere Kongreßbeiträge und Publikationen.

In Spanien, wo ich während eines anderthalbjährigen Madrid-Aufenthaltes Gelegenheit hatte, meine Thesen an mehreren Universitäten in Vorträgen vorzustellen, erhielt ich wesentliche Anstöße aus Gesprächen mit María Dolores Alonso Roldán, José Alvarez Lopera, Rafael Cómez Ramos, Jaime Contreras, Jesús Espino Nuño, María de los Santos García Felguera, Javier Aparicio Maydeu, Miguel Morán Turina, Fernando Marías, Antonio Martínez Ripoll, Elena Sánchez, Birgit Thiemann, Jesús Urrea, Joaquín Pérez Villanueva und nicht zuletzt Nigel Townson, der in dieser Zeit einen um Objektivität bemühten Dokumentarfilm für

die BBC zur Inquisitionsgeschichte drehte, der kürzlich auch in einer deutschen Version zu sehen war.

Ich will nicht verschweigen, dass die Arbeit auch Lücken aufweist; etwa fehlt eine Diskussion des für die Inquisition wichtigen Themas der „Limpieza de Sangre“. Zu sozialen Konflikten in der spanischen Kunst um 1500 hat vor allem Felipe Pereda geforscht. Sein neues Buch „Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400“ (2007) unterstützt meine These von der Bedeutung der Bilder in Spanien. Denn er kann zeigen, dass bei dem Versuch, Menschen anderer religiöser Überzeugungen für die christliche Kirche zu gewinnen, ganz gezielt visuelle Darstellungen zum Einsatz kamen. Und natürlich gibt es auch Kunsthistoriker, wie Agustín Bustamante García, die bis heute jeden Zusammenhang zwischen Inquisition und Kunst bestreiten. Aber es wäre auch ein Wunder, wenn dieses Thema nicht unterschiedliche Positionen hervorbringen würde. Mir bleibt daher zu hoffen, dass die vorliegende Arbeit die Diskussionsgrundlagen zumindest erweitert.

Die vorliegende Publikation bildete in einer ersten Fassung den Text meiner Marburger Habilitation von 1995, die damals u.a. von Victor Stoichita und Peter K. Klein begutachtet wurde. Danach hatte ich vielfach Gelegenheit, einzelne Kapitel auf Kongressen mit einem Fachpublikum zu diskutieren und zum Teil als Aufsätze zu publizieren. Dieser langandauernde Reifeprozess scheint mir für die Arbeit mit ihren sehr komplexen interdisziplinären Fragestellungen von großem Nutzen gewesen zu sein. Ich habe daher versucht, die späteren Anregungen für die jetzige Neufassung zu berücksichtigen und nicht nur die Bibliographie zu aktualisieren.

Ein Spezifikum der Arbeit ist, dass sie weitverstreutes Bild- und Quellenmaterial zusammenträgt. Dabei verbinden sich motivische und ikonographische Analysen mit den methodischen Ansätzen der Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Auch die soziologischen Begriffe *Inklusion* und *Exklusion* kommen zur Anwendung. Gerade in der Hispanischen Welt des 16. Jahrhunderts dienten die Bilder in besonderer Form der Integration oder dem Ausschluß der Dargestellten. Dass diese Funktion der visuellen Medien in den Jahren seit der Erstfassung meines Textes in der Forschung ein immer breiteres Interesse gewonnen hat, brauche ich sicher nicht extra zu betonen.

Die spanische Inquisition läßt sich durchaus in eine gesamteuropäische Entwicklung eingliedern, aber es gibt in der Hispanischen Welt einen äußerst engen Zusammenhang von inquisitorischer Praxis und antisemitischer bzw. antimuslimischer Bildpropaganda, wie er sich anderswo in dieser Form nicht findet.

Sehr viel opulenter als noch in der Habilitation gestaltet sich in der vorliegenden Ausgabe deshalb auch der Bildteil, dessen Vorlagen ich auf vielen Reisen sammeln konnte. In einer Zeit, da scheinbar alles Bildmaterial im Netz verfügbar ist, werden einige erstaunt sein, auf unbekannte Darstellungen oft diskutierter Sachverhalte zu stoßen oder bekannte in neuen Kontexten zu sehen.

Der Abbildungsteil ist daher so strukturiert, dass er für sich genommen bereits einen ersten Einstieg ins Thema erlaubt, weswegen hier auch Übersetzungen der Kommentare in englischer und spanischer Sprache eingefügt wurden. Die Möglichkeit zu dieser reich ausgestatteten Publikation gab mir ein Publikationsangebot von Hartwig Kalverkämper, das durch Annette Dorgerloh vermittelt wurde.

David Sánchez besorgte die Übersetzungen und Ilka Hausmann erstellte in gewohnt professioneller Weise das Layout. Dem Verlag und seinen Mitarbeitern danke ich für die Initiative und die nach all den Jahren überraschend schnelle Realisierung.

I. EINFÜHRUNG

1. Spanienbilder: kritische Fragen an eine Kunstgeschichte zum *Siglo de Oro*

Die derzeit den wissenschaftlichen Diskurs bestimmende kunsthistorische Spanienforschung zur Malerei im 16. und 17. Jahrhundert folgt vielfach noch immer methodischen Paradigmen, die um die Jahrhundertwende geprägt wurden. Die bestimmende Figur ist Jonathan Brown, der sein Lebenswerk kürzlich in der Publikation *The Golden Age of painting in Spain* zusammenfaßte.¹ Anstelle eines allgemeinen Forschungsberichtes erscheint es mir daher sinnvoll, durch eine kritische Befragung seines Buches die Mängel der bisherigen Perspektive sichtbar zu machen und so eine Begründung für den eigenen Ansatz zu liefern.²

Für den Titel *The Golden Age of Painting in Spain* bedient sich der Brown eines in der Romanistik geläufigen Terminus, er läßt aber sein *Goldenes Zeitalter* nicht mit dem Tod Calderons 1683, sondern mit dem Karls II. 1700 enden. Entsprechend orientieren sich auch seine anderen Periodisierungsvorschläge weitgehend an den Regierungszeiten: 1474, als Isabela die Krone Kastiliens erbt, läßt er die erste Phase beginnen, die für ihn durch unterschiedliche Einflüsse italienischer und niederländischer Modelle sowie die Stile Renaissance und Manierismus geprägt ist. Einen tiefen Einschnitt und den Beginn einer zweiten Phase sieht er mit dem Regierungsantritt Philipps II. 1556 markiert. Dessen Idee eines politischen Zentralismus glaubt er auch in einer Konzentration der Künste am Hofe gespiegelt, wobei er zugleich El Grecos Wirken in Toledo als Ausnahme hervorhebt. Den Übergang zur dritten Phase schließlich beschreibt er als einen Prozeß, der sich in zwei Schritten vollzog: zunächst die Kunstpolitik Philipps III. und seines Günstlings, des Herzogs von Lerma, die durch ihre Förderung toskanischer Reformkünstler die Grundlagen für den spanischen Naturalismus legen, und darauf folgend Philipp IV., der mit seiner großen Rubens-Sammlung den Paradigmenwechsel hin zur flämischen Kunst vorbereitet.

Schon durch diese Gliederung wird deutlich, dass Brown als Motor der künstlerischen Entwicklung die Auftraggeber oder Mäzene – letzteres ein derzeit in Spa-

1 Jonathan Brown: *The Golden Age of painting in Spain*, Yale University, London 1990. – Jede Literaturangabe wird im fortlaufenden Text einmal vollständig zitiert; danach verwende ich Kürzel (bestehend aus Autor, Jahr bzw. Titel, „Katalog“ mit Erscheinungsjahr), die im Literaturverzeichnis aufgelöst werden können. Außerdem finden folgende Abkürzungen Verwendung: AEA= Archivo Español de Arte; AHN= Archivo Histórico Nacional; BSAA= Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.

2 Den eigenen Ansatz zur spanischen Kunstgeschichte, der in der vorliegenden Untersuchung meiner kritischen Auseinandersetzung mit Brown zugrundeliegt, habe ich in einer Reihe von Publikationen entwickelt. Ich zitiere hier nur die allgemeineren Texte und werde auf die anderen im Zusammenhang mit den entsprechenden Kapiteln verweisen: Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts: Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial, Münster 1987; Die spanische Inquisition als Richtstelle und Thema der Kunst, in: Peter Blumenthal / Titus Heydenreich: Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens?, Tübingen 1989, S. 123–141; Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits von Goya, in: kritische berichte 22 (1994), H. 2, S. 4–17.

nien inflationär gebrauchter Terminus – ansieht.³ Vom Hof, der – so der Autor – meist ausländische Künstler bevorzugt, gingen die innovativsten Impulse aus; die kirchlichen Auftraggeber dagegen förderten durch strenge Kontrolle eher konservative Tendenzen. Obwohl Brown bemüht ist, möglichst viele Künstler vorzustellen und in der Regel zumindest immer auch eines ihrer Werke in exemplarischer Weise intensiver kommentiert, bleiben in seinem Schlußwort doch wieder nur die bekannten Namen übrig, von denen lediglich Velázquez und El Greco Unabhängigkeit und Originalität zugesprochen wird, so wie sich auch die italienischen und flämischen Einflüsse vor allem in den singulären Figuren von Tizian und Rubens personifizieren. Dagegen findet überraschenderweise eine so interessante Künstlerin wie Sofonisba Anguissola, die lange Zeit am spanischen Hofe lebte und deren Werke mit denen anderer Porträtisten (u. a. auch El Greco) verwechselt wurden, gar keine Erwähnung.⁴

Hinzu kommt, dass Brown eine Entwicklung konstatiert, bei der er am Anfang des betrachteten Zeitraums eine ganze Reihe künstlerischer Zentren (vgl. die Kapitelüberschriften: Kastilien, Valencia, Katalonien und Sevilla) und sehr unterschiedliche Stile ausmacht, die er aber schließlich geographisch in Madrid und Sevilla und personenmäßig im Werk eines kleinen Künstlerzirkels konzentriert findet. Die Bemühungen einzelner Maler um eine Nobilitierung ihres Gewerbes nach italienischem Vorbild – Veröffentlichung von Kunsttraktaten sowie Akademiegründungen – sieht der Autor auch am Widerstand ihrer eigenen Kollegen gescheitert, die ihr Arbeitsrecht und das bestehende Ausbildungssystem durch schärfere Kontrollen bedroht sahen.

The Golden Age of painting in Spain bietet sich als charakteristisches Überblickswerk amerikanischer Prägung an, das Laien und Fachleute gleichermaßen ansprechen soll. Hier findet man die schon bekannten Namen der spanischen Kunstgeschichte und – was vielleicht noch wichtiger ist – die gleichen, scheinbar in allen Ländern gültigen Kriterien der Analyse und Betrachtung. Der so entstandene Lehrbuchcharakter wird insbesondere durch die kurzen historischen Einführungen am Beginn jedes neuen Kapitels und die Zusammenfassungen an seinem Ende noch betont.

Es fällt jedoch auf, dass der Autor die gesamte Forschung vor dem Zweiten Weltkrieg übergeht und seinem Werk keinen kritischen Forschungsüberblick vorangestellt hat. Das Buch gibt statt dessen vor, im wesentlichen auf früheren Veröffentlichungen des Verfassers zu basieren. Zwar hat Brown in die Bibliographie eine Reihe weiterer Literatur aufgenommen, doch erscheint deren Wert infolge der spärlichen Referenzen in Text und Anmerkungen reduziert. Diesem Trend zur Vereinfachung opfert er sogar einen seiner ersten Artikel über Velázquez' *Übergabe von Breda*, den er damals in der Zeitschrift für Kunstgeschichte publiziert hatte,

3 Vgl. für eine differenziertere Perspektive des Begriffs: Joaquín Yarza Luaces: Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano, in: Actas des VII CEHA in Murcia 1988, Murcia 1992, S. 15–47.

4 Vgl. hierzu Maria Kusche, *Sofonisba Anguissola en España (...)*, in: AEA, 1989, H. 248, S. 391–420 und die 1994/95 in Cremona, Wien und Washington gezeigte große monographische Ausstellung; vgl. aber auch die etwas spätere spanische Ausgabe: Brown, 1990, Anm. 27 zu Kapitel 2, wo sich der Autor immerhin für die Nicht-Berücksichtigung von Kusches Artikel entschuldigt.

wo Halldor Soehner nach dem Krieg noch einige Zeit die einst starke deutsche Spanienforschung zum 16. und 17. Jahrhundert fortzuführen suchte.⁵ Brown hat sich eine gewaltige Aufgabe gestellt, und die bisherigen Beobachtungen geben Anlaß zu der Frage, ob heute noch eine fundierte Malereigeschichte für zwei Jahrhunderte ohne eine eingeeengte Fragestellung, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts August L. Mayer Anerkennung in der Fachwelt gebracht hatte, von einem einzelnen Autor zu leisten ist.⁶ Der englische Historiker J. E. Elliott, mit dem Brown ebenso wie mit dessen Schüler Richard L. Kagan mehrfach gemeinsame Forschungen publizierte, hat dagegen kürzlich ein Buch über *Die spanische Welt* herausgegeben, wo er eine Vielzahl von Autoren/innen, darunter auch viele Spanier/innen und Brown selbst zu Wort kommen ließ.⁷ Die von Henrik Karge koordinierte spanische Malereigeschichte von der Renaissance bis heute ist denselben Weg gegangen: sie macht sich den Umstand zunutze, dass es in der jungen deutschen Forschung inzwischen wieder eine ganze Reihe von Kennern/innen gibt, und auch hier wurde der Sammelband durch die Beiträge zweier Spanierinnen bereichert.⁸

Die spanische Kunstgeschichte hat mit der politischen Liberalisierung in den 80er Jahren begonnen, in großen nationalen Überblickswerken den eigenen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte bewußt zu machen. Die Arbeiten zum 16. und 17. Jahrhundert führen meist gewaltige Materialmengen in chronologischer Folge vor und beschränken sich mit einigen Ausnahmen⁹ vor allem auf stilistische und ikonographische Analysen. In der neueren Zeit wurden parallel dazu zahlreiche Inventarbände der wichtigsten Monumente – jeweils unabhängig voneinander in den einzelnen Regionen – erarbeitet und umfangreiches Quellenmaterial aus Archiven publiziert;¹⁰ dabei handelt es sich um eine durchaus sinnvolle Revision der Versäumnisse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Brown stützt sich auf die Ergebnisse dieser zweiten Arbeitsphase und schreibt noch ganz Stilgeschichte großer Künstlerpersönlichkeiten im älteren Sinne. Wenn er weitergehende Fragestellungen einbringt, so greift er in aktuelle Diskussionen ein, ohne auf ihre Herkunft einzugehen – so thematisiert er beispielsweise die Habsburger als Mäzene und verweist doch an keiner Stelle auf Hugh Trevor-Roper,¹¹ er behandelt die soziale Stellung des Künstlers am Hofe und zitiert doch nicht Martin Warnke.¹² Nun könnte der Eindruck entstehen, er ignoriere nur die europäische Kunstgeschichte. Doch auch die neuere amerikanische Forschung, sofern sie nicht unmittelbar aus der eigenen Schule kommt, bleibt unberücksichtigt. So hat David Freedberg in

5 Jonathan Brown: On the origins of "Las Lanzas" by Velázquez, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 27 (1964), S. 241–245.

6 August L. Mayer: Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1913.

7 J. E. Elliott (Hrsg.): Die spanische Welt, Freiburg 1991.

8 Henrik Karge (Hrsg.): Vision oder Wirklichkeit, München 1991.

9 Als Ausnahmen vgl. u.a.: Rosa López Torrijos: La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1985 und Fernando Marías: El largo siglo XVI, Madrid 1989.

10 Vgl. u.a. die mehrbändige Reihe „Historia de la pintura española“ von Diego Angulo Iniguez und Alfonso E. Pérez Sánchez.

11 Hugh Trevor-Roper: Princes and artists. Patronage and ideology at 4 Habsburg courts 1517–1633, London 1976.

12 Martin Warnke: Hofkünstler, Köln 1985.

The power of images zahlreiche spanische Beispiele behandelt.¹³ Vielleicht erschien diese Arbeit zu spät, um noch ausgewertet zu werden, doch seine für Spanien überaus interessante Frage nach vergleichbaren Absichten bei Volks- und Elitekultur im Bereich religiöser Themen oder seine Diskussion kirchlicher Zensurmaßnahmen hätte Brown schon in anderen Veröffentlichungen des Autors kennenlernen können.¹⁴

Die Rezeption spanischer Malerei begann am Anfang des 19. Jahrhunderts als Folge der napoleonischen Besetzung. Reiseberichte sowie geraubte und gekaufte Kunst weckten das Interesse.¹⁵ Dabei ließ die über zwei Jahrhunderte wirksame antispanische *Schwarze Legende* die Autoren von Anfang an das Gute fern kirchlicher Dogmen suchen. Das vorherrschende Interpretationsmodell der italienischen Kunst lenkte darüber hinaus den Blick fast automatisch auf die Hofsituation und solche Künstler, die sich in bereits bestehende Diskurse gut integrieren ließen: Die Maler des Königs, Velázquez und Goya, der Genremaler Murillo, Zurbarán mit seinen wie Stilleben interpretierten Heiligenszenen und Ribera als Neapolitaner fanden das meiste Interesse und stehen auch noch bei Brown im Mittelpunkt, mit seiner lediglich um das Konzept des Mäzens erweiterten Geschichte der Künstlerviten und Einflüsse.

Der aus der Literaturwissenschaft entlehnte Titel suggeriert Interdisziplinarität, und Brown hätte aus den Nachbarwissenschaften durchaus Anregungen erhalten können. Sowohl von der Romanistik (besonders Calderón-Forschung) als auch von der Geschichtswissenschaft werden seit längerem religiöse Propaganda und Disziplinierung als Leitmotive spanischer Kulturpolitik hervorgehoben.¹⁶ Die dort erarbeiteten Ergebnisse legen auch für die Kunstgeschichte eine andere als die von Brown gewählte Periodisierung nahe: der entscheidende Einschnitt müßte demnach nun in die Zeit nach dem Tridentinum gelegt werden. Bereits die letzte Phase der Regierungszeit Philipps II., vor allem aber die bigotte Politik Philipps III. bringen im Zeichen einer verschärften Konfessionalisierung auch wichtige Veränderungen in der Bildsprache. Brown geht hier weder auf die Untersuchungen von Jesús Urrea zum Hof Philipps III. in Valladolid ein,¹⁷ noch thematisiert er die Veröffentlichungen von Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos¹⁸ und Palma Martínez-Burgos García¹⁹ zum Tridentinum. Ohne den religiösen Kontext bleiben aber Bildanalysen wie die von Juan de Valdés Leals Malereien

13 David Freedberg: *The power of images*, Chicago 1989.

14 Vgl. u.a.: David Freedberg: Johannes Molanus on provocative paintings, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 229–45.

15 Vgl. hierzu u.a.: María de los Santos Gacia Felguera: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1991 und Ilse Hempel Lipschutz: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid 1988.

16 Vgl. u.a. Sebastian Neumeister: *Mythos und Repräsentation*, München 1978; Angel Alcalá (Hrsg.): *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona 1984.

17 Als eigener Beitrag in dem Sammelband: Adriano Gutiérrez Alonso u.a.: *Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid 1982.

18 Vgl. von diesem Autor u.a.: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: *La repercusión del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco: in: El Greco: Italy and Spain*, hrsg. v. J. Brown und J. M. Pita Andrade, Washington 1984, S. 153–159.

19 Palma Martínez-Burgos García: *Idolos e imágenes*, Valladolid 1990.

im Hospital de la Caridad²⁰ oder von Francisco Rizis *Auto de Fe*²¹ ohne neue Erkenntnisse.

Am deutlichsten werden die Defizite der Brownschen Perspektive aber dort, wo die spanischen Themen im Rahmen des internationalen Wissenschaftsdiskurses diskutiert werden, d. h. im Kontext der in den letzten Jahren besonders intensiv betriebenen Escorialforschung. In dem Kapitel *Die Maler von El Escorial* erklärt Brown den Bau aus den neuen Glaubensregeln des Tridentinums, ohne die inzwischen auch in spanischer Sprache vorliegende diesbezügliche ikonologische Untersuchung von Cornelia von der Osten-Sacken zu berücksichtigen.²² Auch die Forschungen von Maria Calí²³ und Sylvaine Hänsel,²⁴ die gerade am Escorial einen humanistischen Widerstand gegen den katholischen Fundamentalismus ausmachen und direkt mit dem Bildprogramm verknüpfen, finden keine Erwähnung. So mußte Brown zwangsweise die zentrale Rolle des Bibliothekars Benito Arias Montano bei der Gestaltung des Bibliotheksprogrammes entgehen. Er schreibt dies wieder dem Chronisten José de Sigüenza zu, obwohl René Taylor dessen alleinige Autorenschaft bereits 1967 überzeugend in Zweifel gezogen hatte.²⁵ Warum dieser Aufsatz von Taylor nicht einbezogen wird, der einen Meilenstein in der Escorialforschung darstellte und außer in englischer Sprache bereits in einer zweiten spanischen Fassung als Buch vorliegt, gehört für mich zu den großen Rätseln von *The Golden Age*. Dagegen ist die falsche Behauptung, Pellegrino Tibaldi (in Spanien: Pellegrino Pellegrini) habe nach seiner Ankunft zunächst an den Fresken im Kreuzgang gearbeitet, eine Bagatelle, die nur der eigenen Argumentation schadet. Seine These, dass der Bolognese ein besserer Maler als Federico Zuccaro gewesen sei und seine spanische Arbeit mit Erfolg erledigte, hätte nämlich gerade in den tatsächlich zuerst – als Probe seines Könnens – gemalten Fresken im *Sagrario* seine beste Bestätigung gefunden, wie zuletzt Rosemarie Mulcahy nachwies.²⁶

An den Anfang seiner Betrachtungen stellt Brown den häufig gesehenen Widerspruch zwischen der politischen Bedeutung Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert und der geringen Bedeutung, die seiner Kunst zugemessen wird. Einen Grund sieht er ganz zu Recht im herrschenden Primat von Innovation und Erfindung in der Kunstgeschichte und der geringen Beachtung, die die Diffusion neuer Ideen bisher gefunden hat. Wer nun allerdings erwartet, Brown würde aus dieser berechtigten Klage heraus rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen aufgreifen, die

20 Ohne Berücksichtigung der Aussagen des grundlegenden Aufsatzes von Jan Bialostocki: *Kunst und Vanitas*, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 187–230.

21 Hier fehlen die wichtigen Ergebnisse der Untersuchung von: Diego Angulo Iniguez: Francisco Rizi. *Cuadros de tema profano*, in: *AEA* (1971), S. 357–387.

22 Cornelia von der Osten-Sacken: *San Lorenzo el Real de El Escorial*, München 1979.

23 Maria Calí: *Da Michelangelo all' Escorial*, Turin 1980; 1994 mit einer neuen Einführung auch in Spanisch erschienen.

24 Sylvaine Hänsel: *Der spanische Humanist Benito Arias Montano 1527–1598 und die Kunst*, Münster 1991; einzelne Aspekte wurden von der Autorin bereits vorher in Aufsätzen behandelt.

25 René Taylor: *Architecture and magic: considerations on the idea of the Escorial*, in: *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, 2 Bde., New York 1967, Bd. 1, S. 81–109.

26 Rosemarie Mulcahy: *La decoración de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992.

in Spanien wegen der erwähnten zeitlichen Verschiebungen gegenüber den rest-europäischen Hauptströmen ein ideales Studienfeld hätten, wird sich getäuscht sehen. Ebenso gibt der Autor verschiedentlich Beispiele für eine religiöse Zensur der Künste und spricht gegen Ende seiner Ausführungen wiederholt von politischer Einflußnahme, ohne doch je den für Spanien zentralen Aspekt inquisitorischer Disziplinierung sowie einer von König und Kirche gemeinsam betriebenen religiösen Propaganda zu thematisieren, wie sie bereits 1981 von Santiago Sebastián in die Diskussion gebracht wurde.²⁷ Die von Ursula König-Nordhoff vorgelegte Untersuchung zur Entwicklung einer gegenreformatorischen Heiligen-Ikonographie hat gezeigt,²⁸ dass es gerade um 1600 sehr unterschiedliche Vorstellungen innerhalb der katholischen Gemeinschaft über mögliche Positionen kirchlicher Kunst gegeben hat; und dies galt natürlich in besonderer Weise für die spanische Situation, wo, wie bereits gesagt, seit Beginn der Pilgerzüge zum Grab des heiligen Jakobus immer auch eine starke Konkurrenz zu Rom bestanden hat. So wird die vorliegende Arbeit zahlreiche Beispiele funktionalisierter Kunst in Spanien vorstellen, die der am jeweiligen konkreten historischen Kontext nicht interessierten Perspektive Browns entgingen.

1978 lenkte Brown zum ersten Mal den Blick auf Velázquez Lehrer und Schwiegervater Francisco Pacheco.²⁹ Die von ihm rekonstruierte *Academia* als Zusammenschluß von Intellektuellen, Künstlern und Mäzenen ist von Bonaventura Bassegoda i Hugas in seiner Einleitung zur kommentierten Ausgabe von Pachecos Kunsttraktat *Arte de la pintura*³⁰ als reine Spekulation kritisiert worden. Obwohl Brown nun in *The Golden Age* nur noch von einem losen Zusammenschluß spricht, räumt er doch Pacheco weiter eine zentrale Rolle ein, ohne zu erklären, worauf sie sich nun bei einem mittelmäßigen Künstler, über dessen Werke schon in seiner eigenen Zeit ein Spottgedicht zirkulierte, gründen soll.³¹ Eine Antwort könnte in der Beziehung des mäßigen Malers, aber bekannten Theoretikers zur Inquisition zu finden sein, die in einem eigenen Kapitel der vorliegenden Arbeit diskutiert werden wird. Generell wäre zu fragen, ob der soziale Aufstieg der Künstler in Spanien nicht häufiger über solche kirchlichen Kontakte funktionierte, wo doch die Karriere des Velázquez anerkanntermaßen eine Ausnahme bildete. Einige weitere Fehlinterpretationen Browns unterstreichen dieselbe Notwendigkeit, zeitgenössische italienische Paradigma, wie eben die Rolle des Hofmalers, beim Vergleich mit Vorsicht zu behandeln, und belegen die eigenständigen Interessen im Habsburgischen Madrid – zwei Punkte, die oft in der Forschung zu wenig Beachtung finden.³² Fragwürdig stellt sich schließlich die Interpretation des Greco-Porträts vom Großinquisitor Fernando Niño de Guevara dar. Hier brauchte Brown ganz offensichtlich ein repräsentatives Bildnis für

27 Santiago Sebastián: *Contrarreforma y barroco*, Madrid 1983.

28 Ursula König-Nordhoff: *Ignatius von Loyola*, Berlin 1982.

29 Jonathan Brown: *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton 1978.

30 Francisco Pacheco: *Arte de la pintura*, hrsg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.

31 Zu Pacheco vgl.: Juan Miguel Serrera und Rodrigo Valdivieso: *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985.

32 So hat der „Mythos Italien“ lange Zeit eine gerechte Bewertung der Leistung des Architekten des Escorial, Juan de Herrera, verhindert. Vgl. hierzu die Ergebnisse der Tagung „Juan de Herrera y su influencia“: *Actas del Simposio*, hrsg. von Miguel Angel Aramburu, Camargo, 14.–17. Juli 1992, Universidad de Cantabria 1993.

einen seiner wichtigsten Mäzene und identifizierte den Dargestellten schon 1982 kurzerhand auf Grund von zweifelhafter physiognomischer Ähnlichkeiten mit einem anderen Porträt als Kardinal Bernardo de Sandoval y Rojas.³³ Nachdem neue Dokumente auftauchten, wurde diese These teilweise wieder zurückgenommen,³⁴ was den Autor nicht hindert, sie in *The Golden Age* erneut ohne Einschränkung zu vertreten. Auch dieser Punkt wird im folgenden ausführlich zu diskutieren sein.

Die einfache, theorieenthaltende Argumentation von *The Golden Age* spiegelt nur unzureichend die Komplexität der spanischen Gesellschaft und Kultur des *Siglo de Oro*. Wer die religiösen Forderungen an die spanische Kunst nicht diskutiert, auf die sie übrigens keineswegs immer nur konform reagierte, dem entgeht eines ihrer wesentlichen Merkmale. Brown beobachtet eben nicht das Besondere der spanischen Kunst, das Fremdartige in der nationalen Kultur, sondern gerade das Übereinstimmende mit schon bekannten Topoi der italienischen Renaissance- und Barockforschung. Zwar fällt der Begriff des *meltingpot* Spanien, in dem sich künstlerische Kulturen verbunden haben sollen, doch geboten wird letztlich eine mehr als traditionelle Geschichte von Einflüssen, in der das Land und seine Meister meist die Empfangenden sind.

Die Wahl der Abbildungen zeigt eine Entsprechung zur mangelnden inhaltlichen Interdisziplinarität. Die Malerei bedarf der Verortung im Dialog mit anderen Gattungen wie Zeichnung und Druckgraphik. (Warum wird Carduchos Vorzeichnung zur *Vertreibung der Morisken* als einzig erhaltene Darstellung nicht abgebildet, als es um den Künstlerwettbewerb von 1627 geht?³⁵). Ihre Bedeutung erschließt sich zudem in einem stark durch Bildtraditionen bestimmten Land wie Spanien erst, wenn wir Entstehung und Fortleben der großen Meisterwerke in weiteren Fassungen der immer gleichen Themen zumindest exemplarisch nachvollziehen können.

Browns Ziel scheint die Integration einiger weniger Spanier in den Kreis der großen Meister zu sein, doch wurde dies bereits, wenn auch mit Verspätung gegenüber der italienischen Kunst, am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geleistet. Die Pionierarbeiten eines Carl Justi, Manuel Bartolomé Cossío oder später von Werner Weisbach, um nur einige Autoren zu nennen, waren bemüht, das Spezifische der spanischen Kunst aus dem Kontext der gesamten Kultur des Landes zu verstehen, und eben in diese Richtung scheinen mir heute auch die interessantesten Ansätze nationaler Kunstgeschichten zu gehen. Würde dagegen *The Golden Age* mit seiner vereinfachenden und die spezifischen kulturellen Konflikte ignorierenden Sicht zur kunsthistorischen Norm für die Spanienbetrachtung, so könnte dem Lande die Teilnahme am aktuellen wissenschaftlichen Diskurs verstellt werden. Spanien bliebe einmal mehr – nun in methodischer Hinsicht – ausgegrenzt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, die besondere Entwicklung der spanischen Kunst verständlicher zu machen und der aktuellen

33 Jonathan Brown und Dawson A. Carr: Portrait of a cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas, in: Jonathan Brown (Hrsg.): *Figures of thought*, Washington 1982, S. 33–42.

34 Jonathan Brown und Dawson A. Carr: El "Retrato de un cardenal": Simbolo o simulacro?, in: Jonathan Brown u.a. (Hrsg.): *Visiones del pensamiento*, Madrid 1984, S. 57–73.

35 Brown, 1990, S. 140.

wissenschaftlichen Diskussion zuzuführen. Auch in der kunstgeschichtlichen Forschung sollte es kein Europa unterschiedlicher Geschwindigkeiten geben.

2. Neuere historische und kunsthistorische Ansätze: inquisitorische Mentalität, Pädagogik der Angst, Sozialdisziplinierung und Bildpropaganda

Die Inquisition als administrative Schaltstelle der Ketzerbekämpfung entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Kreuzzug gegen die in Südfrankreich aktiven Katharer und Waldenser sowie zur Bekämpfung weiterer Sekten im norditalienischen Raum. Als ihr Begründer gilt Domingo de Guzmán (1170–1221), dessen Wirken durch die Päpste und Kaiser Friedrich II. legalisiert wurde. In Spanien tritt in der Überlieferung noch Fernando III. (Regierungszeit: 1217–1252), der später heilig gesprochene Eroberer von Sevilla, als Förderer hinzu. Tatsächlich wurde diese sogenannte *alte Inquisition* (Inquisición antigua) auf der Iberischen Halbinsel aber lediglich in Aragón institutionell verankert, wo der Einfluß der südfranzösischen Ketzerbewegungen am stärksten gewesen war.

In Spanien, wo während des ganzen Mittelalters Juden, Mauren und Christen in verschiedenen politischen Verbindungen zusammen lebten und sich gegenseitig nicht nur im kulturellen Bereich wichtige Impulse gaben, bemühten sich erst die Katholischen Könige um einen einheitlichen Glauben und seine strenge Überwachung. Durch ihre Heirat 1479 und die Eroberung des maurischen Königreichs von Granada 1492 hatten sie Landesteile zusammengeführt, die über eine sehr unterschiedliche Geschichte und divergierende Rechtssysteme verfügten. So stand 1483 hinter der Gründung des *Consejo de la Suprema y General Inquisición*, dem höchsten Gremium der spanischen Inquisition, auch der Wunsch, die Völker Spaniens zu einen. Tatsächlich handelte es sich um die erste für das ganze Land gleichermaßen verbindliche Behörde, über die z.B. König Ferdinand die Möglichkeit erhielt, an den aragonesischen Sonderrechten vorbei seine eigene Politik durchzusetzen.

Diese staatliche Idee bedingte eine Reihe von Besonderheiten, die die moderne spanische Inquisition, welche aber ebenfalls von Rom bestätigt wurde, von der alten unterschied:

1. Nicht der Papst, sondern der spanische König traf die Wahl ihrer Mitarbeiter;
2. entstammten die Inquisitoren früher in der Regel dem Dominikanerorden, so beteiligten sich nun alle kirchlichen Körperschaften; Berater durften sogar weltliche Ämter innehaben;
3. häufig hatten die Inquisitoren eher eine juristische als eine theologische Ausbildung, was z.B. die im europäischen Kontext frühe Kritik an Hexenverfolgungen im inneren Kreis der Institution erklärt;
4. statt einer flexiblen Organisationsstruktur, bei der die Inquisitoren in Notfällen gerufen wurden und nach getaner Arbeit in die Klöster und Häuser der Dominikaner zurückkehrten, installierte sich nun ein starres Kontrollsystem, bei dem die spanische Halbinsel in Inquisitionsdistrikte unterteilt wurde, deren Überwachung von den größeren Städten aus erfolgte.

Auf diese Weise entstanden überall in Spanien Tribunale der Inquisition mit zwei oder drei alleinentscheidenden Inquisitoren und einer unterschiedlichen Zahl

zusätzlicher, ausschließlich männlicher Mitarbeiter. Zu letzteren gehörten u. a. Informanten, Wach- und Kerkerpersonal, Schreiber und Gutachter bei den Verhören sowie Mittler zwischen den Verhafteten und ihren Familien und zwischen dem Distriktribunal und dem *Consejo de la Suprema*, die insgesamt durch die Fülle ihrer Funktionen gewissermaßen einen kleinen Staat im Staate bildeten. Die Machtstellung der Inquisition bedingte ihre Attraktivität auch für unbezahlte Hilfsdienste. Wer ihr zuarbeitete, galt als Person reinen Blutes und durfte mit vielen Vergünstigungen rechnen – in der Form des *Familiar* (des Vertrauten) war dies auch für Künstler interessant. Die Gerichtsverfahren der Inquisitionstribunale verliefen immer nach denselben Regeln, in denen die Angeklagten kaum die Chance einer Verteidigung hatten: Das Auto de Fe (ich verwende die spanische Form, während in Deutschland die Schreibweise Autodafé von dem Portugiesischen Auto-da-fé abgeleitet ist; *actus fidei* = Glaubensakt), die feierliche Verlesung der Urteile, wurde in der Regel auf der Plaza Mayor, dem großen Hauptplatz der spanischen Städte, zelebriert. Hier gab die Kirche einen eindrucksvollen Beweis ihrer Macht, indem sie alle Stände zur Teilnahme zwang, bei Anwesenheit des Herrschers diesen schwören ließ, die Ketzer entschieden zu verfolgen und schließlich das Jüngste Gericht schon auf Erden vorwegnahm. Die Angeklagten mußten eine bestimmte Kleidung tragen, deren Symbolik das Publikum über ihre Verbrechen und die vorgesehenen Strafen informierte. Sie bestand aus einer Schandkutte, dem *sambenito* (nach *saco bendito*), und der *coroza*, einem spitz zulaufenden Büsserhut. Mitunter wurden die Abgeurteilten verpflichtet, dieses Gewand über einen bestimmten Zeitraum nach dem Verfahren in der Öffentlichkeit zu tragen. Immer aber kamen sie anschließend mit Angaben zu ihren ehemaligen Trägern/innen in den Kathedraalkreuzgängen oder in den entsprechenden Pfarrkirchen zur Aufstellung, um auch in nachfolgenden Generationen die Erinnerung an die Schandtaten wachzuhalten. Diese Maßnahme hatte eine abschreckende und damit disziplinierende Wirkung und konnte zugleich für Familienangehörige, die für die Vergehen aufgrund einer behaupteten Blutschuld mitverantwortlich gemacht wurden, von großem sozialen Schaden sein, weil sie auch sie diskriminierte.

Struktur und Arbeitsweise der Inquisition erfuhren bis zu ihrer Auflösung durch die für ihre minderjährige Tochter regierende María Cristina am 15. Juli 1834 kaum Veränderungen. Trotzdem durchlief das Ketzergericht verschiedene Entwicklungsphasen, von denen die für die Entstehung der hier behandelten Bildbeispiele wichtigsten kurz aufgeführt seien:

1. Nachdem der Papst 1478 den Katholischen Königen das Recht eingeräumt hatten, Inquisitoren zu ernennen, beginnt die Institutionalisierung der Inquisition, vor allem unter dem Großinquisitor Tomás de Torquemada (ernannt 1483). In dieser Zeit besteht die Hauptaufgabe in der Überwachung der *Conversos*, der zum Christentum konvertierten Juden. Die antisemitische Bildpropaganda inspiriert sich an Modellen des gesamteuropäischen Raumes. Zahlreiche Bildwerke entstehen vor allem in der ersten Inquisitionszentrale im Dominikanerkloster Santo Tomás in Ávila und in Zaragoza, wo die spanische Inquisition in Pedro Arbués ihren wichtigsten Märtyrer hat. Sie sollen den Spaniern/innen die Notwendigkeit und Arbeitsweise der neuen Behörde vor Augen führen. Das Bildprogramm von Ávila geht im Anschluß in die spanische Dominikanerikonographie ein.

2. Nach Aufdeckung einer am Protestantismus orientierten Glaubensgemeinschaft mit starker Verankerung am Hof Karls V. sowie Philipps II. und der Aburteilung ihrer Mitglieder in großen Autos de Fe in Valladolid ab 1559 kommt es zu einer verschärften Zensur des kulturellen Lebens. Die Protestanten reagieren mit einer antispanischen, auf Texte und Druckgraphiken gegründeten Propaganda, die später als *Leyenda Negra* (Schwarze Legende) unser Bild des Landes prägen wird.
3. Die Vertreibung der Morisken 1609 und intensive Verfolgungen portugiesischer Conversos nach der Annexion Portugals (1580) durch Philipp II. verstärken die fremdenfeindliche Komponente der Inquisitionstätigkeit. Mangels anderer Beweise müssen die Bilder als Instrument der Disziplinierung die vermeintlichen Untaten der Ketzer beweisen. Zahlreiche Künstler bemühen sich um eine Stellung als *Familiar* der Inquisition, die nun den Höhepunkt ihrer gesellschaftlichen Anerkennung erreicht hat.
4. Der Niedergang der spanischen Weltmacht nach dem Westfälischen Frieden (1648) wird kompensiert durch den erfolgreichen Kampf gegen die *Anderen* im eigenen Land. Die Ketzer erscheinen auf den Bildern nun als auch physisch Deformierte.
5. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg (1701–14) finden kaum noch öffentliche Prozesse statt. Die Inquisition wird vor allem zu einer Zensurbehörde, die die Einhaltung kirchlicher Regeln durch Künstler und Kunstsammler überwacht.
6. Die zunehmende Verbreitung von Ideen der Aufklärung seit Mitte des Jahrhunderts führt zur offenen Kritik an der Inquisition, die in Francisco Goyas Werk überzeugende künstlerische Gestalt gewinnt.
7. Die Auflösung der Inquisition 1834 verstärkt die bereits mit Goya begonnene historische Aufarbeitung im Bild. In Spanien stützt sich die künstlerische Rezeption zunächst auf seine Modelle. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende massive Präsenz von Aktdarstellungen und antiklerikaler Kunst bezeugt schließlich noch zu diesem Zeitpunkt die Aktualität der Inquisition für die spanische Mentalität und das bis zum Bürgerkrieg wirksame Konzept der *Zwei Spanien*.

Die historische Inquisitionsforschung scheint jetzt nach vielen Jahren des *Booms* eine neue Phase erreicht zu haben, die bereits eine kritische Überarbeitung des 1984 von Joaquín Pérez Villanueva gegebenen Rückblicks erfordert.³⁶ In der historiographischen Analyse, die der 1994 verstorbene Inquisitionsforscher seinem zusammen mit Bartolomé Escandell Bonet herausgegebenen ersten Band eines mehrteiligen Standardwerkes zur Inquisition in Spanien und Lateinamerika voranstellte, waren in chronologischer Folge die einzelnen Forschungsphasen kurz charakterisiert und die wichtigsten Publikationen genannt worden. Aus einer heutigen Perspektive fällt auf, wie gering das Interesse der beiden Autoren an dem europäischen Rahmen des Themas war (so finden etwa Carlo Ginzburg und

36 Joaquín Pérez Villanueva und Bartolomé Escandell Bonet: *Historia de la Inquisición en España y América*, bisher 2 Bde., Madrid 1984- (mit ausführlicher Bibliographie), hier: S. 3–39. – Das Werk wird durch ein von den Autoren gegründetes Centro de Estudios Inquisitoriales im CSIC, Madrid herausgegeben, das aber meines Wissens bisher keine weiteren Aktivitäten entwickelt hat. – Ein aktualisierter Literaturüberblick findet sich in der kommentierten Bibliographie von Edward Peters: *Inquisition*, Berkeley und Los Angeles 1989 (1988).

Leonardo Sciascia keine Erwähnung) und wie theoriefeindlich argumentiert wurde (an Michel Foucaults Beitrag wird der geringe Neuheitswert beklagt). Gerade die in dem Text immer wieder geforderte möglichst objektive Behandlung des Themas hätte eine erweiterte Sicht, die stärker Ansätze der Nachbardisziplinen und des Auslandes berücksichtigt, zur Voraussetzung. Andererseits dürfte eine gewisse Selbstkritik gegenüber der eigenen spanischen Forschungstradition dem Werk noch mehr Seriosität verschafft haben. So wäre zu fragen, warum die konservative Position von Marcelino Menéndez y Pelayo so in den Vordergrund gerückt wird und das Werk eines Autors wie Francisco Izquierdo Trol von 1941 über einen Märtyrer der Inquisition nicht kritischer, eben auch als Produkt des frühen Franquismus, gesehen wird – wir werden darauf bei der Diskussion von Darstellungen des Pedro Arbués zurückkommen. Dem fehlenden Interesse an länderübergreifenden und interdisziplinären Perspektiven entspricht auch die Mißachtung der Bilder. Lediglich Darstellungen von Autos de Fe sind Thema eines eigenen Kapitels.³⁷ Dabei werden den klassischen Fassungen von Berruguette und Rizi Arbeiten gegenübergestellt, die angeblich die historischen Ereignisse falsch interpretieren, ohne dass nach den Interessen sowohl hinter den einen wie den anderen Werken gefragt würde.

Nachdem die Bibliographie von Emil van der Vekene³⁸ und die Pionierarbeit von Henry Kamen³⁹ in überarbeiteter Form zugänglich sind sowie eine ganze Reihe von Beiträgen für Kongresse mit internationaler Beteiligung publiziert wurden,⁴⁰ liegt in Spanien nun das Schwergewicht bei vertiefenden Spezialforschungen zu einzelnen Regionen und Themen, während außerhalb des Landes eine Richtung an Boden gewinnt, die die Inquisition unter Einbeziehung der Rezeptionsgeschichte als europäisches Phänomen bewertet.⁴¹ Das einstige Forschungszentrum an der Universidad Autónoma hat sich weitgehend aufgelöst und lediglich Jaime Contreras, der inzwischen an die Universität von Alcalá de Henares gewechselt ist, führt den Diskurs von spanischer Seite weiter, nun mit einem deutlichen Akzent bei der sozialen Funktion des Ketzergerichtes, dessen Aktionsgrenzen er in der Unantastbarkeit der bestehenden Adelshierarchien sieht.⁴²

Juan Antonio Llorente, der als Sekretär der Inquisition von den französischen Besatzern den Auftrag zu einer Chronik erhielt, gilt allgemein als Begründer der Forschung.⁴³ Im 20. Jahrhundert ging dann der wesentliche Anstoß von Henry Charles Lea aus, der schon im ersten Jahrzehnt in drei umfangreichen Veröffentlichungen die alte Inquisition, die spanische Inquisition und die Vertreibung der

37 Pérez Villanueva, 1984, S. 35–36.

38 Emil van der Vekene: *Bibliotheca Bibliographica Historiae Sanctae Inquisitionis*. Bibliographisches Verzeichnis des gedruckten Schrifttums zur Geschichte und Literatur der Inquisition, 3 Bde., Vaduz-Liechtenstein 1982–92 [Abkürzung: BBHSI].

39 Henry Kamen: *La Inquisición española*, Barcelona 1988 (1967).

40 Die Vorträge des letzten Kongresses in New York 1983 finden sich in: Alcalá, 1984.

41 Als Beispiel für eine der neueren spanischen Untersuchungen vgl.: Consuelo Maqueda Abreu: *El Auto de Fe*, Madrid 1992. – Zur europäischen Perspektive s. weiter unten.

42 Vgl. hierzu das Buch von Jaime Contreras: *Sotos contra Riquelmes. Regidores, inquisidores y criptojudíos*, Madrid 1992, für das er fast den spanischen Historikerpreis bekommen hätte.

43 Juan Antonio Llorente: *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*, Paris 1817–18; spanische Illustrationen des 19. Jahrhunderts enthält die Ausgabe: *Historia crítica de la Inquisición en España*, 4 Bde., Madrid 1980. – Über Llorente vgl.: Gérard Dufour: *Juan Antonio Llorente en France 1813–1822*, Genève, Droz 1982.