

Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits von Goya

A Jesús Espino Nuño

1992 publizierte der spanische Karikaturist El Roto in der spanischen Tageszeitung »Diario 16« eine Zeichnung, die das von El Greco gemalte berühmte Porträt des Großinquisitors Fernando Niño de Guevara (mit Brille) zur Vorlage hat (Abb. 1).¹ Die Zeilen »Wir verbrennen schon 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 inquisitorischen Machtausübung.

Die Geschichte des Ketzengerichtes als Anknüpfungspunkt für eine Kritik sozialer Kontrolle und Intoleranz in der Gegenwart ist keine Idee der Karikaturisten/innen und Feuilletonautoren/innen, die etwa Hermann Kant 1991 in der »Zeit« als »Großinquisitor« titulierten.² Der Begriff einer »inquisitorischen Mentalität« als Folge einer jahrhundertelangen Pädagogik der Angst (Bartolomé Bennassar) gab die Gelegenheit, auch in den Geisteswissenschaften den engeren Rahmen der mittelalterlichen und spanischen Inquisition zu verlassen und eine Aktualisierung in Betracht zu ziehen.³ In diesem Zusammenhang wurde nicht nur nach einem Fortleben des religiösen Gegensatzes zwischen Inquisition und Ketzern in dem bis in die Franco-Zeit wirksamen Konzeptes der zwei Spanien, eines konservativen und eines liberalen, gefragt, sondern auch neuere Formen totalitärer Staatsmacht im Sinne einer weltlichen Inquisitionsherrschaft interpretiert. Diese Überlegungen zu einer vergleichenden historischen Betrachtung treffen sich mit neueren Ansätzen zur Renaissanceforschung, die Parallelen zwischen der Situation um 1500, eben dem Augenblick der Entstehung der spanischen Inquisition, und unserer eigenen Situation am »Ende der Geschichte« sehen.⁴ Gibt uns eine Kenntnis inquisitorischer Unterdrückungsmaßnahmen gegen Juden, Conversos (zum Christentum konvertierte Juden) und Morisken (zum Christentum konvertierte Moslems) die Möglichkeit, einer Politik ethnischer Säuberungen in unserer eigenen Zeit entschiedener entgegenzutreten?



1 El Roto, Karikatur, Diario 16, 1991

Auf jeden Fall können wir konstatieren, daß im Bereich der bildenden Künste derartige Übertragungen von den »Inquisitoren« selbst für Propagandazwecke zum Einsatz gebracht wurden. Sowohl der erste Großinquisitor Tomás de Torquemada wie auch der Franquismus haben in dem Kampf des hl. Dominikus gegen die Albigenser eine Legitimation für ihre eigene Unterdrückung Andersdenkender/Heterodoxer sehen wollen und eine entsprechende Bildpropaganda gewählt. In diesem Sinne schrieb Luis Alonso Getino 1939: »In der gleichen Weise wie der zeitgenössische Marxismus stiegen die Häretiker am Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts zur beherrschenden Kraft im Süden Frankreichs und im Norden Italiens auf [...]. War es jetzt nicht das gleiche in Frankreich und Spanien?«⁵ Schließlich überläßt er es dem/der Leser/in die Parallele zwischen dem Kreuzzug gegen die Albigenser und dem durch den Putsch Franco ausgelösten Spanischen Bürgerkrieg zu ziehen.

Die »Macht der Bilder« (David Freedberg), wie sie von der Inquisition frühzeitig erkannt, durch Zensur kontrolliert und für eigene Zwecke genutzt wurde, ist das Thema des folgenden Artikels. Zunächst sollen Zensurmaßnahmen der Inquisition im Bereich der bildenden Kunst sowie die Mithilfe einzelner Künstler an ihrer Umsetzung behandelt werden, ein Thema, das auch im Hinblick auf die aktuelle Stasi-Diskussion von Interesse sein dürfte. Danach wird ein Madrider Bildprogramm aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts analysiert, mit dem die Inquisition ihre antisemitische und fremdenfeindliche Politik gegen reformerische Strömungen zu verteidigen suchte und disziplinierend wirkte.⁶ Beide Punkte dürften einen neuen Hintergrund gerade auch für Goyas Schwierigkeiten mit der Inquisition liefern – der einzige Künstler, der in diesem Zusammenhang immer wieder genannt wird –, doch statt ihn erneut zu thematisieren, soll abschließend im Sinne der angesprochenen Aktualisierung nach dem möglichen Fortleben inquisitorischen Denkens, auch nach endgültiger Auflösung des Tribunals 1834, gefragt werden. Einen Anknüpfungspunkt bildet Juan Goytisolos Wiederbegegnung mit der spanischen Geschichte, wie er sie in seinem Notizbuch aus Sarajevo beschreibt.

Tridentinisches »Bilderdekret« und inquisitorische Kunstkontrolle

Eine schriftliche Grundlage erhielt die während der Gegenreformation in der katholischen Kirche geführte Diskussion um den Gebrauch von Werken bildender Kunst mit dem in der letzten Sitzungsperiode des Tridentinums, am 3. und 4. Dezember 1563, verabschiedeten Dekret zur Bilderverehrung.⁷ In Abgrenzung von den deutschen Reformatoren bestätigte man ausdrücklich die Tradition, Gemälde und Plastiken in Kirchenräumen aufzustellen, verbot aber ihren Mißbrauch.⁸ Erstens sollten die Gläubigen nicht die Bilder, sondern die in ihnen repräsentierten Heiligen verehren. Zweitens wollte man die vorhandenen Bildwerke stärker auf ihre Rechtgläubigkeit prüfen und alle unzüchtigen Darstellungen ausschließen.⁹ Das Konzil vermied jedoch eine genaue Festlegung der gewünschten Themen und ihrer Darstellungsweise und überließ statt dessen die letzte Entscheidung dem Bischof, der in Zweifelsfällen zu konsultieren war.

Die Regeln des Bilderdekretes lieferten ganz offensichtlich die Grundlage für die Zensurvorfstellungen der Inquisition, die gleichwohl weit über sie hinausging, indem sie die gesamte Produktion von und den Handel mit Bildern, d. h. auch den pro-

fanen Bereich, zu kontrollieren suchte. Es war Antonio Palomino de Castro y Velasco, der die im »Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición« festgelegten Normen 1724 seinen Künstlerkollegen durch Abdruck in seinem Traktat leichter zugänglich machte.¹⁰ Danach war es Malern und Bildhauern unter Strafe der Exkommunikation, Bußgeld und Verbannung für ein Jahr verboten, laszive Darstellungen zu erstellen und Privatleuten untersagt, sie ins Land einzuführen oder sie öffentlich zu präsentieren.

Künstler als Vertraute der Inquisition

Ein zentrales Thema der Forschungen zur spanischen Kunstgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts ist der Aufstieg der Künstler aus dem Bereich des Handwerkes in den der Artes Liberales, ihr Kampf für soziale Anerkennung und gegen die »alcabala« (Handwerkssteuer) sowie der Erfolg von Diego Velázquez am Hof Philipps IV.¹¹ Doch während dessen Position eine Ausnahme blieb, hat merkwürdigerweise das wesentlich erfolgreichere Bemühen der Künstler über eine Funktion bei der Inquisition Ansehen zu gewinnen, bisher kaum Interesse gefunden oder wurde sogar bewußt marginalisiert. Das bekannteste Beispiel liefert Francisco Pacheco, der seinen außerordentlichen Einfluß auf die Sevillaner Kultur kaum allein seiner schon von Zeitgenossen kritisierten Kunst verdankt haben dürfte. Er berichtet in seinem Kunsttraktat »Arte de la pintura«, daß ihm 1618 von der Inquisition die Überwachung von Bildwerken übertragen worden sei.¹² Allem Anschein nach hat Pacheco seine Kollegen nicht bespitzelt, aber er hat sich nachweislich zur Inquisition bekannt und deren Wohlwollen genutzt, um sich Respekt und vielleicht auch Aufträge zu verschaffen. Sein Bruder Juan Pérez Pacheco war »familiar del Santo Oficio« und Pacheco wäre es gern geworden. Mit Francisco de Rioja, »inquisidor del Tribunal del Santo Oficio«, hat er zunächst einen Briefwechsel über die ikonographische Korrektheit der von ihm propagierten Christusdarstellung am Kreuz mit vier Nägeln geführt und diesen dann als Argumentationshilfe in seinem Traktat veröffentlicht.¹³ Später vermachte er de Rioja testamentarisch eine Venusdarstellung aus seiner Kunstsammlung, die ihn in Verruf hätte bringen können.¹⁴ Zu denken geben sollte uns, daß Pacheco den Hinweis auf seine »comisión«-Tätigkeit quasi als Einleitung seiner ikonographischen Anleitungen abdruckt. Kommt hier nicht ganz im Sinne des Tribunals eine Pädagogik der Angst zum Einsatz? Was hatte ein Künstler zu erwarten, der sich nicht an die Regeln des Pacheco hielt? Mußte er nicht damit rechnen, daß dieser seine Kontakte zur Inquisition im Sinne einer Disziplinierung nutzen würde?

1693 nennt sich auch der Maler und Autor José Garcia Hidalgo »corrector, y calificador« der Malerei im Auftrag des Tribunals.¹⁵ Bezeichnend für die im 17. Jahrhundert sich verschärfende religiöse Intoleranz in Spanien, die ihre Grundlage durch ein enges Zusammenspiel von Krone und Inquisition erhält, gibt es zudem am Ende des Jahrhunderts mit Palomino de Castro y Velasco den Fall, daß ein vom Großinquisitor zum »censor, y vedor de las pinturas« gemachter Künstler zugleich auch Hofmaler ist.

Angesehener als die Überwachungsaufgaben der genannten Künstler war die Position der Familiares, der Gehilfen der Inquisition.¹⁶ Obwohl dieser Titel seinem

Träger keine unmittelbaren pekuniären Einkünfte brachte, war er doch mit Vorteilen verbunden. So durften die Familiaren Waffen tragen, erhielten bei öffentlichen Veranstaltungen (z.B. Auto de Fe) bevorzugte Plätze und genossen gegenüber der weltlichen Gerichtsbarkeit eine gewisse Immunität. In der damaligen Ständegesellschaft bot dieses Amt eine der wenigen Aufstiegsmöglichkeiten, da die einzige formale Voraussetzung in der »limpieza del sangre«, der Reinheit des Blutes bestand. Der Titel wurde häufig an die Söhne weitervererbt.

In einem Fall läßt sich genau rekonstruieren, wie sich ein Künstler nachdrücklich um den Rang eines Familiar des Santo Oficio bemüht hat. Ein entsprechendes Gesuch von 1624 blieb von dem 1580 in Murcia geborenen Maler Pedro Orrente erhalten.¹⁷ Da das örtliche Tribunal in Murcia wegen der Herkunft des Vaters, einem Franzosen, der als Fruchthändler gearbeitet hatte, ablehnend reagierte, nutzte Orrente seine guten Beziehungen nach Toledo, um dort direkt vom Großinquisitor eine Sondergenehmigung zu erlangen. Schon 1617 hatte Kardinal Sandoval y Rojas, seit 1599 Erzbischof von Toledo und seit 1608 Großinquisitor, gegen den Widerstand des Kathedalkapitels Orrentes »Wunder der hl. Leocadia« für die Hauptkirche der alten Königsstadt angekauft. Ähnlich wie 1660 Diego Velázquez verdankte Pedro Orrente den sozialen Aufstieg so letztlich seinen Fähigkeiten als Maler, wie sie auch in dem Gutachten des Tribunals hervorgehoben werden.

Prozesse gegen Künstler und Kunstsammler

Wenn wir nun die bisher bekannt gewordenen Fälle betrachten, in denen die Inquisition gegen Künstler intervenierte, so finden wir keine großen Schauprozesse und häufig ging es nicht um künstlerische Fragen: einer wird verurteilt, weil er mit gezogenem Schwert gegen Bedienstete der Inquisition vorging, die seine Frau züchtigen wollten, ein anderer, weil er Unregelmäßigkeiten bei der Religionsausübung zeigte und seine Frau in derselben behinderte. Doch das gewünschte Klima für eine Selbstdisziplinierung der Künstler wurde eben auch dann erreicht, wenn sie in anderen Bereichen als ihrem Beruf negative Erfahrungen mit dem Tribunal machten.

Proportional scheint der Anteil der Ausländer unter den Opfern der Inquisition überdurchschnittlich gewesen zu sein. Schnell gerieten sie in den Verdacht, von häretischen Ideen in ihren eigenen Ländern infiziert zu sein und immer hatten sie mehr Schwierigkeiten sich der herrschenden Mentalität unterzuordnen. Gut dokumentiert ist der Prozeß von 1557 gegen den Bildhauer Estebán Jamete, der um 1515 in Orleans geboren wurde.¹⁸ 1558 mußte der Bildhauer Pompeo Leoni auf Anordnung des Tribunals ein Jahr ins Kloster.¹⁹ Der Flame Simón Pereyus wurde 1568 in Mexiko von einem auf seinen Erfolg neidischen spanischen Kollegen denunziert.²⁰ Sehr wahrscheinlich bewahrte Philipp II. seinen niederländischen Hofmaler Anthonis Mor vor einer Anklage, indem er ihm von einer Rückkehr nach Spanien abriet.²¹ Der Fall des Italieners Pietro Torrigiani ist der bekannteste, weil ihn Vasari überliefert und Goya gezeichnet hat.²² Der Autor der Viten berichtet, daß der Bildhauer aus Wut über eine schlechte Bezahlung für eine Marienstatue diese eigenhändig wieder zerstört habe und daraufhin von dem Auftraggeber bei der Inquisition angezeigt worden sei. Bis heute haben sich jedoch keine eindeutigen Dokumente gefunden.²³ Trotzdem erhielt die Geschichte bald die Qualität eines Topos, denn Palomino weiß

später Ähnliches aus dem Leben des Künstlers Alonso Cano zu berichten. Unter den spanischen Meistern wissen wir von einer Anklage gegen den Bildschnitzer Rodrigo Enrique, Sohn von Rodrigo Alemán²⁴, gegen den Maler Lucas de Velasco²⁵ und natürlich gegen Francisco Goya.²⁶ Pacheco berichtet zudem, und zwar in eindeutig didaktischer Absicht, von dem Fall eines Malers aus Córdoba, der von der Inquisition geächtet wurde, weil er in eine Kreuzigung ungewöhnliche Darstellungen von Maria und Johannes integriert hatte.²⁷

Mehrfach haben wir Hinweise, daß die Inquisition Darstellungen verbot, die falsche Lehren verbreiteten. In Valencia wurden 1614 Darstellungen der Visionen des Mönches Francisco Jerónimo Simón untersagt, mit denen ganz gezielt eine Heiligsprechung dieses äußerst populären Geistlichen angestrebt worden war.²⁸ Palomino spricht von einem Marienbild, das mit solcher Schönheit gemalt worden war, daß es seinem Besitzer, wahrscheinlich einem Mönch, konfisziert werden mußte.²⁹ Der Historiker Virgilio Pinto Crespo hat weitere Fälle, darunter auch solche, die Graphiken betrafen, analysiert.³⁰

Ein eigenes Kapitel stellen die Prozesse gegen Kunstsammler dar. Während die gegen Antonio Pérez und Manuel Godoy offensichtlich vor allem politisch motiviert waren, belegt die Tatsache, daß 1662 ein Bild von Hieronymus Bosch aus dem Nachlaß von Lorenzo Ramírez de Prado beschlagnahmt wurde³¹, die wachsende Intoleranz im 17. Jahrhundert, während die Probleme des Kunsthändlers Sebastián Martínez beispielhaft für die intensive Zensurtätigkeit der Inquisition im 18. Jahrhundert stehen können.³²

Vom Ruf nach inquisitorischer Kontrolle zum Bildersturm

Eine erste schriftliche Kritik an den Künsten findet sich in Spanien bereits 1544 in Diego de Cabranes »Armadura espiritual del hombre interior«.³³ Die religiöse Literatur erlebte in Spanien im 16. Jahrhundert, entgegen den rationalistischen Denkanätzen in vielen europäischen Ländern, einen enormen Aufschwung.³⁴ Dabei mußten sich die innovativen »Auslotungen des Seeleninnenraumes« eines Juan de la Cruz (Johannes vom Kreuz) oder einer Teresa von Avila nicht anders als die bildenden Künstler gegen eine mit der Waffe der Inquisition ausgerüstete orthodoxe Kirche verteidigen, ohne daß die Mystiker/innen sich besonders für die Kunst oder die Künstler besonders für die Mystik interessiert hätten. Selbst El Greco, der viele seiner Aufträge von Geistlichen in Toledo erhielt, hat zwar von der differenzierten theologischen Diskussion in der kirchlichen Hauptstadt Spaniens bei ikonographischen Neuerungen profitiert, doch hatte auch er keinen Kontakt mit den Mystikern/innen. Seine innovativen Interpretationen der »Hl. Magdalena«, mit nur leicht verdeckter Brust, heute in Budapest, zeigen, welches Maß an Laszivität im Spanien der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts noch möglich war.³⁵

Jacinto Octavio Picón nennt eine Reihe religiöser Autoren, die mit wenig Sensibilität für ästhetische Fragen in den folgenden Jahrzehnten ganz gezielt einen Mentalitätswandel vorbereiteten. Eine besonders unrühmliche Rolle fiel dem Hofprediger Philipps III., Fray Hortensio Paravincino zu, der ganz offen mit der Drohung operierte, es sei besser die Kunst verbrenne, als ihre Besitzer.³⁶ Ein Höhepunkt war 1632 erreicht, als in Madrid die Ereignisse einer Umfrage erschienen, bei der Geist-

liche, Lehrer, Professoren der Universitäten Salamanca und Alcalá de Henares sowie andere gelehrte Personen um ihre Meinung zu Aktdarstellungen gebeten worden waren.³⁷ Der Text stellte schon deshalb eine Besonderheit dar, weil man ganz bewußt den Zirkel der begrenzten Öffentlichkeit der gebildeten Oberschicht übersprungen hatte. Die zahlreichen Verweise der Befragten auf die immer selben kunstkritischen Publikationen zeigt, daß sich hier nicht mehr einzelne Stimmen zu Wort meldeten, sondern eine ganze Bewegung Gestalt gewonnen hatte. Die abgedruckten Antworten lassen erkennen, warum dieser äußerst modern anmutende Schritt in die Öffentlichkeit notwendig geworden ist. Die Kritik richtet sich vor allem gegen die zahlreichen lasziven Darstellungen in den Kunstsammlungen des Adels, der sonst kaum eine Kontrolle fürchten mußte. Gefordert wurde eine inquisitorische Kontrolle der Künste, ähnlich dem System der Buchzensur.

Rosa López Torrijos zeigt, daß sich auch in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts der Ton gegenüber zu freizügigen mythologischen Darstellungen zunehmend verschärft hat.³⁸ In diesem Zusammenhang hebt sie einige Autoren hervor, von denen mehrere ebenfalls als Maler arbeiteten: 1626 kritisierte Ivan de Butrón in seinen »Discursos apologéticos« die negative Wirkung von Aktdarstellungen und in der gleichen Weise äußerten sich 1633 Vicente Carducho in seinen »Diálogos de la pintura« und 1649 der bereits erwähnte Francisco Pacheco in seinem Traktat. Markiert die »Copia...« in gewisser Weise den Ausgangspunkt einer Zeit strengerer Zensur, so kann 1693 der Maler José García Hidalgo in seinen »Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura« bereits einige der Folgen für die Künste zusammenfassen, die er als »corrector« natürlich positiv beurteilt.³⁹ Auch im 18. Jahrhundert gab es in Spanien noch einmal einen Versuch, einen Regelkanon angemessener Darstellungsweisen zu erstellen. Fray Juan Interián de Ayalas »Pintor christianus eruditus« erschien zuerst 1730 und wurde 1782 noch einmal in spanischer Übersetzung als »El pintor cristiano y erudito« publiziert.

Offensichtlich unter dem Druck der öffentlichen Meinung, wie sie sich in der genannten Umfrage von 1632 niederschlägt, gingen während des 17. Jahrhunderts einzelne Sammler dazu über, anstößige Darstellungen in einem gesonderten Raum aufzubewahren, ein Brauch, der sich für die Madrider Gemäldegalerie noch bis 1900 bewahrt hat.⁴⁰ Andere zerstörten selbst ihre lasziven Werke⁴¹ oder ließen sie freiwillig von Zensoren prüfen. Schließlich scheinen neue Aufträge für ungewöhnliche Themen nur noch unter dem gegenseitigen Versprechen der Geheimhaltung vergeben worden zu sein. In dieser veränderten Situation wirkte sich auch der geringe soziale Status der Künstler in Spanien und ihre mangelhafte Selbstorganisation nachteilig aus. Immerhin hatte in Rom die Akademie verhindern können, daß Michelangelo Fresken in der Sixtina von Clemens VIII. zerstört wurden.⁴² Schuld am Niedergang der Künste war aber letztlich die Inquisition, die zu einem eigenen, unkontrollierten Machtfaktor geworden war.

Hatte Pius IV. 1566 durch die Überführung der antiken Statuen vom Belvedere zum Kapitol sie lediglich dem öffentlichen Blick entziehen wollen, so verschwanden in Spanien ab dem 17. Jahrhundert nach und nach Bilder mythologischen und profanen Inhalts aus den spanischen Privatsammlungen und blieben schließlich, nachdem einige zwischenzeitlich Unterschlupf in gesonderten Kabinetten gefunden hatten, fast nur noch im Besitz der Königsfamilie erhalten. Hier war es paradoxerweise der als großer Förderer der Aufklärung bekannte Karl III., der 1762 seinem Hofmaler

Anton Raphael Mengs den Befehl gab, alle Werke der königlichen Sammlung mit »demasiada desnudez« zu verbrennen.⁴³ Mengs gelang es jedoch, den Premierminister Marqués de Esquilache von der Nützlichkeit der Werke für das Aktstudium zu überzeugen, und so erhielt er die Erlaubnis, sie in seinem eigenen Haus aufzubewahren. Doch damit war die Gefahr noch nicht gebannt. Denn nachdem die Werke wieder in die Paläste, den Real Palacio del Buen Retiro und den Palacio Real, zurückgekehrt waren, forderte 1792 Karl IV. erneut ihre Zerstörung. Diesmal entschloß man sich, sie in der Academia vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen.

Inquisitorische Mentalität und Aktmalerei in Spanien

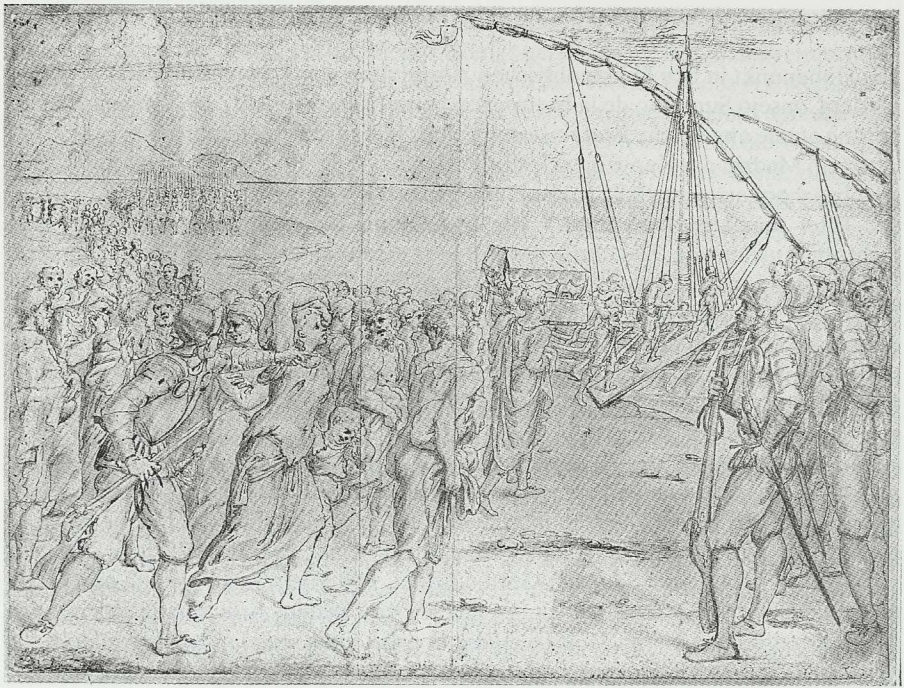
Auch nach 1834, als María Cristina (1833-40) die Inquisition endgültig abgeschafft hatte, lebten doch einige ihrer Prinzipien in der spanischen Gesellschaft weiter. Noch bis zum Tode Francos (1975) galten besondere kirchliche Normen für die Kunst, über die staatliche Institutionen wachten. Antoni Tàpies berichtet, wie er aus einer seiner ersten Ausstellungen ein antiklerikales Werk entfernen mußte, weil sie sonst geschlossen worden wäre⁴⁴ und Luis Buñuel durfte seinen in Spanien gedrehten Film »Viridiana« dort nicht zeigen, weil er vor allem in der Abendmahlsszene mit den Bettlern, Sakrales und Profanes, entgegen den tridentinischen Regeln hinsichtlich des »docoro«, verbunden hatte.⁴⁵ Einige Künstler reagierten mit integrativen Strategien und wählten eine besondere Symbolsprache, um der Zensur zu entgehen, andere suchten ganz bewußt den Konflikt und gründeten darauf nicht selten ihren internationalen Erfolg. Wie sollen wir uns erklären, daß in ganz Europa wahrscheinlich die spanischen Künstler bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die wenigsten Akte gemalt haben und doch zwei von ihnen, Goyas »Maja« und Velasquez' »Venus«, zu den allerbekanntesten gehören?⁴⁶ Der Widerstand im eigenen Land hat ihre Rezeption verstärkt und als andere Künstler dieses begriffen hatten, begann ein Aufschwung der Aktmalerei in Spanien, der noch bis zu Salvador Dalí anhalten sollte. Dieser wiederum hat mit seiner Geliebten Gala als Modell für Madonnendarstellungen Werke geschaffen, die außerhalb Spaniens als blasphemisch galten, im Land selbst aber als private Andachtsbilder in den Haushalten hingen. Hier haben wir einen späten Beleg für die Tatsache, daß die jahrhundertelange Präsenz religiöser Ideen und eben auch der Inquisition dazu geführt haben, daß in Spanien die Grenze zwischen privilegierter Hochkunst und Volkskultur fließend ist und es geradezu unmöglich erscheint, ein künstlerisches Werk nur ästhetisch zu interpretieren, da immer auch religiöse oder magische Mächte die Beziehung zwischen Bild und Betrachter/in determinieren. Ironischerweise können Frauenakte und überhaupt sexualisierte Bilder, einst von der Inquisition als schlimmste Sünde verfolgt, heute fast als ein besonderes Charakteristikum in Werken spanischer Avantgardenkünstler gelten, wie die Œuvres von Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso und sogar noch Antoni Tàpies zeigen.

Ein Höhepunkt in den kunstpolitischen Aktivitäten des Tribunals ist 1632 erreicht, als der Consejo Supremo de la Inquisición beim König erreicht, daß dieser zur Erinnerung an die angebliche Profanisierung eines Kruzifixes durch portugiesische Conversos in Madrid das Kapuzinerkloster Paciencia de Cristo (1651 fertiggestellt; 1837 abgebrochen) errichten läßt, in dem fünf Bilder das Verbrechen und die Hinrichtung der Täter thematisieren sollen.⁴⁷ Die Darstellung der Bestrafung kam allerdings nicht zur Ausführung. Die übrigen vier Bilder erstellten drei verschiedene Künstler. Die Darstellungen zeigen verschiedene Angriffe auf das Kruzifix und die dabei auftretenden Wunder – das Sprechen und das Bluten des Gekreuzigten sowie die Schwierigkeiten ihn unzerlegt zu verbrennen. Die Werke verzichten auf eine Charakterisierung der Handelnden als Juden, wie sie seit der Mitte des 14. Jahrhunderts für die Ketzerdarstellung üblich geworden war. Sie zeigen Männer und Frauen in einer gemeinsamen Gewaltaktion.

Die zentrale Rolle des Kruzifixes haben die Künstler sehr unterschiedlich zum Ausdruck gebracht. Am altertümlichsten wirkt die Bildfassung von Francisco Fernández (Abb. 2).⁴⁸ Der Künstler hat für die Gestaltung des Fußbodens eine Zentralperspektive gewählt und zeigt sonst einen nicht weiter charakterisierten Saal, der sich nach rechts in einer Tür zum Garten öffnet. Die Figuren gruppieren sich in unterschiedlichen Stellungen, jedoch fast alle mit erhobenem Arm, um das erstaunlich große Kruzifix, aus dessen Mund eine der überlieferten wundersamen Äußerungen aufsteigt. Während einer an einem Seil das Kreuz hinter sich herschleift, wird die Christusfigur von den Männern mit Geißeln und den Frauen mit Rosenzweigen ge-

2 Francisco Fernández, Profanisierung eines Kruzifixes, um 1651, Öl auf Leinwand, 1,71 m x 2,96 m, ursprünglich im Kapuzinerkloster Paciencia de Cristo, Madrid, heute: Museo del Prado (Magazin).





3 Vicente Carducho, Vertreibung der Morisken, Museo del Prado, 1627, Federzeichnung, 38 x 50,4 cm, Madrid, Inv. Nr. F.A. 716

peinigt, wobei letztere durch den heftigen Gebrauch ihre Blätter verlieren. Bei Francisco Camilo werden im Vordergrund die Geißeln vorbereitet, während im Hintergrund das Kruzifix an einem Seil aus dem Kamin geholt wird.⁴⁹ Der Künstler zeigt die Szene als ginge es um eine Arbeitsdarstellung, bei der alle Beteiligten sich gewissenhaft ihrer besonderen Aufgabe widmen. Andrés de Vargas schließlich scheint mir die differenzierteste Sicht zu offerieren, weil er sehr unterschiedliche Gefühlsregungen zeigt, obwohl er mit der Simultandarstellung eine altertümliche Form wählt.⁵⁰ Zumindest in seiner Hauptszene, wo das Kruzifix sich der Verbrennung widersetzt und deshalb zunächst in Einzelteile zerlegt werden muß, zeigt er die drei Figuren in nächster Nähe nicht stehend, sondern sitzend und damit fast in einer Andachtshaltung. Andererseits wirkt sein zweiter Bildteil, als handle es sich um eine Folterkammer der Inquisition. Überhaupt haben die Darstellungen viel von der Art, wie das 19. Jahrhundert dann die Schreckensgeschichten über das Tribunal illustrieren wird.⁵¹

Nur kurze Zeit vorher (1627) hatte es am Hof Philipps IV. einen Künstlerwettbewerb gegeben, dessen Thema nicht weniger bedenklich gewesen war: die Vertreibung der Morisken.⁵² Leider haben sich weder das Werk des Gewinners Velázquez, noch die seiner Kontrahenten erhalten. Lediglich eine Vorzeichnung von Vicente Carducho vermittelt uns einen Eindruck davon, wie die Künstler am spanischen Hof diese ethnische Säuberung des 17. Jahrhunderts gesehen haben (Abb. 3).⁵³ Vergleich-

chen wir das Werk mit anderen Historienbildern, z.B. mit Velázquez »Übergabe von Breda«, die häufig als beispielhafte Verbildlichung einer Toleranzgeste gesehen wird, so fällt auf, daß das Bild keinen Befehlsgeber aufweist, nur bewaffnete Soldaten, die schutzlose Menschen auf ein Schiff dirigieren. Die hervorgehobenen Darstellungen von Frauen auf Kindern, das wenige mitgeführte Gepäck und die exemplarischen Gesten der Trauer werfen die Frage auf, wie dieses Bild dort möglich war, wo wenig zuvor der Befehl zur Ausweisung ergangen war. Hinsichtlich der Bildtradition können wir, solange keine Untersuchung zur Ikonographie ethnischer Vertreibungen vorliegt, lediglich auf die Darstellung von Triumphzügen verweisen, doch wäre hier, anders als in unserem Falle, eine militärische Auseinandersetzung vorausgegangen.⁵⁴ Der Künstler wollte mit Sicherheit keine Kritik an der Maßnahme Philipps III. formulieren und doch läßt er durch den Verzicht auf dessen Darstellung eine Schmerzgrenze erkennen, die vielleicht auch hinter dem erwähnten Verzicht auf die Repräsentation des Auto de Fe steht.⁵⁵

In der Realität wurde gnadenlos verfahren, wie wiederum der Fall der portugiesischen Conversos zeigt, an deren angebliche Verbrechen im Kloster Paciencia de Cristo erinnert werden sollte. Die minderjährige Ana Méndez z.B., deren Eltern 1632 zum Tode verurteilt wurden, kam selbst mit einer Haftstrafe davon, wurde 1660 jedoch bei einem anderen Auto de Fe in Sevilla hingerichtet; Matheo Anguiano, der 1709 eine Beschreibung des Klosters lieferte, interpretiert uns dies als Beweis für ihr verdorbenes Blut.

Die Malereien im Kloster Paciencia de Cristo befanden sich, wahrscheinlich jeweils zwei auf jeder Seite, in einem länglichen Kapellenraum, in dessen Mitte ein Christus gewidmetes Retabel stand. Gleich beim Eintreten wurde der/die Besucher/ in mit einer kostbar gestalteten Schrifttafel konfrontiert, die das zugrundeliegende Ereignis kurz beschrieb und die Stifterin nannte. Sowohl dieser Text wie auch die Inschrift auf dem Bild von Francisco Fernández waren in Kastilisch, nicht in Latein abgefaßt, was zeigt, daß sich das Programm an ein einfaches Publikum richtete.

Erst Anguiano hat eine sorgfältige Nummerierung der Werke vorgenommen und das Fehlen des Auto de Fe durch Raummangel zu erklären versucht. Ganz offensichtlich hat Anguiano seinen Text in der didaktischen Absicht verfaßt, die vielen inzwischen entstandenen Legenden zu korrigieren. Dabei gibt er den Bildern eine herausragende Bedeutung, indem er ihr Dasein als Beweis für die Wahrheit der Profanisierungs-Geschichte nimmt. Indem die Bilder die Ereignisse öffentlich machen, werden letztere wahr; eine, wie ich meine, bis heute aktuelle Strategie der Wirklichkeitsmanipulation.

Schon Alfonso E. Pérez Sánchez hat darauf hingewiesen, daß das Bildprogramm des Klosters Paciencia de Cristo im Zusammenhang mit den Kontakten des Conde Duque de Olivares zu portugiesischen Kaufleuten gesehen werden muß.⁵⁶ Die portugiesische Gemeinschaft in Madrid war sehr bekannt und äußerst unbeliebt.⁵⁷ Auch der Papst, der zu diesem Zeitpunkt in politischen Geheimverhandlungen mit Frankreich und Bayern gegen die Habsburger operierte und sich heftig einer von der spanischen Krone vorgeschlagenen neuen Steuerpolitik widersetzte, die die Kleriker miteinbeziehen wollte, zeigte wenig Verständnis für das neue Interesse an portugiesischen Juden und Conversos und brachte über den Nuntius im November 1626 seinen Protest zum Ausdruck, um ein scheinbar drohendes Pardon zu verhindern. Olivares hingegen sah in der Einbeziehung neuer Geldgeber die einzige Mög-

lichkeit, die Folgen des bisherigen Monopols genuesischer Kaufleute zu brechen und erhielt für seine Politik indirekte Unterstützung durch die von den Protestanten ausgehende militärische Bedrohung Mitteleuropas, für deren Abwendung der Papst der Hilfe der Spanier bedurfte. Die Gegner einer Aussöhnungspolitik mit den Juden und hier insbesondere die Inquisition scheinen in dieser Situation ihre Oppositionsmöglichkeit vor allem in einem spektakulären Ketzerprozeß gesehen zu haben. Ging es anfangs nur um ein Auto de Fe, so bot die Einrichtung einer Gedenkstätte im Kloster Pacioncia de la Cristo darüber hinaus Gelegenheit, jeden Reformversuch dauerhaft zu diskreditieren. Die neue Stimmung nach dem Sturz des Olivares im Jahr 1643 drückt sich deshalb auch in der noch im selben Jahr erfolgten Auftragsvergabe für den Klosterbau aus.

Von den Folgen inquisitorischen Denkens

Die »Leyenda negra« (die antispanische »Schwarze Legende«) hat dazu geführt, daß die spanische Kultur gegenüber der französischen oder italienischen als rückständig und ganz von äußeren Einflüssen geprägt gesehen wird. Montesquieu meinte zu Beginn des 18. Jahrhunderts, die Größe der Spanier zeige sich lediglich in zwei Dingen: in ihren Brillen und in ihren Bärten (Abb. 1).⁵⁸ Tatsächlich war Spanien aber Ende des 15. Jahrhunderts zur führenden europäischen Macht aufgestiegen und bewahrte diese Rolle noch bis Mitte des 17. Jahrhunderts. Dem entsprach ein für den europäischen Rahmen erstaunlicher Bildungsstand, wie er sich in Lateinschulen, Universitätsgründungen, Buchproduktion, aber eben auch Architektur und bildenden Künsten ausdrückte.⁵⁹ So wie der Aufstieg eine Folge des interkulturellen Austausches mit der jüdischen und arabischen Welt Südspaniens einerseits und der über den Pilgerweg nach Santiago de Compostela dringenden mitteleuropäischen Ideenwelt andererseits gewesen war, so brachte die allem Innovativen und Fremden gegenüber feindliche Politik der Inquisition den Niedergang. Doch damit nicht genug, die weitgehende Disziplinierung der spanischen Öffentlichkeit durch das Tribunal verhinderte auch ein Bekanntwerden der kulturellen Leistungen des Landes und erlaubte es seinen Gegnern, ein feindliches Bild zu prägen. Schließlich überlebte das inquisitorische Konzept, den Oppositionellen als Ketzer zu brandmarken, die Auflösung des Tribunals und trug 1936 zum Ausbruch des Bürgerkrieges bei, dem eine fast vierzigjährige Diktatur folgte.

Spanien war keinesfalls schon als rückständiges Land aus dem Mittelalter hervorgegangen, sondern seine Geschichte ist gerade deshalb so aufschlußreich, weil der Einschnitt erst Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgte, als auch die individuelle Lektüremöglichkeit durch die Zensur langsam zum Erliegen kam und öffentlich präsentierte Bilder an ihre Stelle traten. Indem die Inquisition sich die Unterstützung durch einige Künstler sichern konnte, gelang ihr nicht nur eine effektive Kontrolle der Bildproduktion, sondern sie konnte darüberhinaus die Malerei als Propaganda- und Disziplinierungsinstrument für ihre eigenen antisemitischen und fremdenfeindlichen Ideen nutzen.

Der spanische Schriftsteller Juan Goytisolo, der kürzlich in Dortmund den Nelly-Sachs-Preis für seine Mittlerrolle zwischen der christlichen und der moslemischen

Kultur erhielt, reflektiert diese Geschichte seines Heimatlandes, wenn er aus dem Kessel von Sarajevo berichtet und sich dabei an die Vertreibung der Morisken 1609 erinnert.⁶⁰ Er sieht in dem von den westlichen Medien verbreiteten Bild eines fundamentalistischen Islam einen Grund für den schwachen Widerstand gegen die ethnischen Säuberungen in Bosnien und beschreibt, wie die von den Moslems verteidigte multiethnische Gesellschaft der Stadt unter dem äußeren Druck immer mehr an Boden verliert. Seine Begegnung mit einem sephardischen Juden (Nachkomme der 1492 von der Iberischen Halbinsel vertriebenen Juden) und dem Vorsitzenden der Imame von Bosnien ruft eindringlich ins Bewußtsein, was die Ausweisungspolitik der Inquisition für Spanien bedeutete. Seine Botschaft, formuliert in einer Rede anläßlich der Preisvergabe in Dortmund, ist Ergebnis einer authentischen Begegnung mit der eigenen Geschichte und stellt den Versuch dar, aus ihr zu lernen: »la cultura se forja y fortifica a través del contacto y mestizaje con diferentes grupos humanos«⁶¹ (die Kultur schmiedet und stärkt sich durch den Kontakt und die Verbindung unterschiedlicher Menschengruppen).

Anmerkungen

- 1 Für den Hinweis auf diese Karikatur danke ich Rafael Cómez Ramos. – Eine kunstgeschichtliche Analyse des El Greco-Bildes und seiner Rezeptionsgeschichte enthält meine Veröffentlichung: *El Greco. Der Großinquisitor: Neues Licht auf die Schwarze Legende*. Frankfurt a.M. 1991. – Der vorliegende Text referiert einige Aspekte meiner in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift: »Kunst und Inquisition. Von Wegen und Folgen der Intoleranz«.
- 2 *Die Zeit*, 11.1.1991.
- 3 Das Standardwerk zur Inquisitionsgeschichte erschien zuletzt auf Spanisch in einer Neubearbeitung: Henry Kamen: *La Inquisición española*. Barcelona 1988 (engl. Ausgabe existiert). – Aus der inzwischen kaum noch überschaubaren Sekundärliteratur zur Inquisition möchte ich wegen ihres neuen methodischen Ansatzes hervorheben: Angel Alcalá u.a. (Hrsg.): *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona 1984 und Jaime Contreras: *Sotos contra Riquelmes*. Madrid 1992.
- 4 Vgl. hierzu das Programm des neugegründeten Wissenschaftlichen Zentrums zur Erforschung der Frühen Neuzeit (Renaissance-Institut) an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität.

- 5 Luis Alonso Getino: *Santo Domingo de Guzmán. Prototipo del apóstol medieval*. Madrid 1939, S. 9-10. – Über ein von Torquemada in Auftrag gegebenes Bildprogramm vgl. meinen Aufsatz: *Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo*. In: *Norba* (1992), S. 69-83.
- 6 Über den Gebrauch des Disziplinierungsbegriffes im Rahmen einer Sozialgeschichte vgl.: Heinrich Richard Schmidt: *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert*. München 1992.
- 7 Vgl. zu Tridentinum und Bilderdekret: H. Jedin: *Geschichte des Konzils von Trient*. 4 Bde. Freiburg. Basel. Wien 1949-1975.
- 8 Über das neue Bildverständnis in den reformierten Gebieten vgl.: *Kat. der Ausst. Luther und die Folgen für die Kunst*. Hamburger Kunsthalle, 11.11.1983-8.1.1984.
- 9 Über die Rezeption der tridentinischen Reformen in Spanien gibt es noch nicht viele und zum Teil widersprechende Untersuchungen. Zuletzt erschien: *Palma Martínez-Burgos García: Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid 1990.
- 10 Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El*

- museo pictórico y escala óptica. 2 Bde. Madrid 1715/1724.
- 11 Julián Gallego: El pintor de artesano a artista. Granada 1976; Jonathan Brown: Velázquez. Painter and Courtier. New Haven und London 1986.
 - 12 Francisco Pacheco: Arte de la pintura, hrsg. v. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid 1990, S. 561.
 - 13 Ebd., S. 713.
 - 14 Vgl.: Francisco Pacheco: Arte de la pintura. 2 Bde., hrsg. v. F. J. Sanchez Cantón. Madrid 1956, Bd. 1, S. XXXV-XXXVI; hierzu auch Rosa López Torrijos: La mitología en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid 1985, S. 273 und Anm. 7.
 - 15 José García Hidalgo: Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura (1693), hrsg. v. El Instituto de España. Madrid 1965, S. 8 v.
 - 16 Zu Geschichte und Funktion der Familien vgl.: Kamen (wie Anm. 3), S. 192-196; Jaime Contreras, La infraestructura social de la Inquisición: comisarios y familiares. In: Alcalá (wie Anm. 3), S. 123-146.
 - 17 José Luis Morales y Marín: El pintor Pedro Orrente. Familiar del Santo Oficio. Madrid 1977.
 - 18 J. Domínguez Bordona: Proceso inquisitorial contra el escultor Estebán Jamete. Madrid 1933.
 - 19 Eugène Plon: Leone Leoni: Sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II. Paris 1887, S. 134-137 und 386-388; Beatrice Gilman Proske: Pompeo Leoni. New York 1956, S. 13.
 - 20 Proceso y denuncias contra Simon Pereyus en la Inquisición de Mexico, hrsg. v. Manuel Toussant. In: Anhang zu Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (Mexico) 2 (1938).
 - 21 Maria Kusche: La antigua galería de retratos. In: Archivo Español de Arte (1992), H. 257, S. 8, Anm. 23.
 - 22 Zu Goya und der Inquisition vgl. Stephanie Stepanek, Dibujos sobre la Inquisición. Album C. In: Kat. der Aust. Goya y el espíritu de la ilustración. Museo del Prado, Madrid, 6.10.-18.12.1988, S. 123-126 (engl. Ausgabe). Am Marburger Institut hat ferner Frau Anna Reuter eine Magisterarbeit zu diesem Thema vorgelegt. – Eine kritische Perspektive auf die Rolle Vasaris für unsere Kunstrezeption offeriert: Nanette Salomon: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden. In: kritische berichte 21 (1993), H. 4, S. 27-40.
 - 23 Vgl. hierzu die sehr unterschiedlichen Aussagen in: Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX), hrsg. v. Instituto italiano di cultura. Madrid 1977, S. 265 und Giorgio Vasari, Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, hrsg. v. André Chastel. Paris 1983, Bd. 5, S. 162, Anm. 18.
 - 24 María Luz Rokinski Lázaro: Proceso del tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador Rodrigo Enrique. In: Archivo Español de Arte LII (1979), H. 207, S. 358.
 - 25 Joaquín de Entrambasaguas y Pena: Proceso de un pintor desconocido. In: Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo 6 (April 1929), H. 22, S. 218-220.
 - 26 Fernando Iglesias Figueroa: Goya y la Inquisición. Madrid 1929.
 - 27 Pacheco (wie Anm. 12), S. 172-175.
 - 28 Neil MacLaren, The Spanish school. London 1970, S. 86-91; David Martin Kowal: Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia. Valencia 1985, S. 210 und 248-250 (engl. Ausgabe).
 - 29 Palomino (wie Anm. 10), S. 95.
 - 30 Virgilio Pinto Crespo: La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación. In: Hispania Sacra 31 (1978/79), S. 285-322.
 - 31 Joaquin de Entrambasaguas: Una familia de ingenios. Los Ramirez de Prado. Madrid 1943.
 - 32 José Manuel Cruz Valdovinos: Inquisidores e ilustrados: Las pinturas y estampas »indecentes« de Sebastián Martínez. In: El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de arte. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Madrid 1989, S. 311-320.
 - 33 Diego de Cabranes: Armadura espiritual del hombre interior. Mérida 1544. – Vgl. zu dem Autor: Fernando Checa Cremades: Clasicismo y mentalidad religiosa e imagen artística: las ideas estéticas de Diego de Cabranes. In: Revista de Ideas Estéticas 37 (1979), S. 51-60.
 - 34 Vgl. hierzu: Christoph Strosetzki (Hrsg.): Geschichte der spanischen Literatur. Tübingen 1991.

- 35 Eva Nyerges, *La Madeleine pénitente du Greco a Budapest*. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 76 (1992), S. 41-55.
- 36 Jacinto Octavio Picón: *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*. Madrid 1902, S. 34.
- 37 *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, (...)*. Madrid 1632.
- 38 López Torrijos (wie Anm. 14), S. 272-74.
- 39 García Hidalgo (wie Anm. 15), S. 4-5.
- 40 Isadora Joan Rose Wagner: *Manuel Godoy. Patron de los artes y coleccionista*. 2 Bde. Madrid 1938, S. 317-319.
- 41 *Copia* (wie Anm. 37), S. 3 r. und 14 v. berichtet von einer Madrider Adligen, die ihre Kunstsammlung öffentlich verbrennen ließ.
- 42 Die intensive Zensurtätigkeit der römischen Kirche hat vor allem Roberto Zapperi untersucht. Eine Zusammenfassung gibt David Freedberg: *El poder de las imágenes*. Madrid 1992 (engl. Ausgabe, 1989).
- 43 N. Sentenach, *Fondos selectos del Archivo de la Academia de San Fernando. Cuadros famosos condenados al fuego*, in: *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 2a época, Bd. XV (1921), H. 57, S. 46-55.
- 44 Antoni Tàpies, *Memoria personal*, Barcelona 1983 (dtsh. Ausgabe) (1977).
- 45 *Kat. der Ausst. Buñuel – Auge des Jahrhunderts*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 4.2.-24.4.1994.
- 46 Duncan Bull und Enriqueta Harris: *The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja*. In: *The Burlington Magazine* 128 (September 1986), H. 1002, S. 643-654; Anja Wilkens: *Goyas »Majas« und die »femme moderne« – zur Rezeptionsgeschichte von Goyas »nackter« und bekleideter »Maja« in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts*. In: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V.* 4 (1992), S. 26-27.
- 47 Die grundlegende Quelle ist P. Fr. Matheo de Anguiano: *La nueva Jerusalén*. Madrid 1709. – Julio Caro Baroja: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. 3 Bde. Madrid 1961, Bd. 2, S. 420-423.
- 48 Diego Angulo Iniguez und Alfonso E. Pérez Sánchez: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid 1983, S. 367-368, Nr. 23, Abb. 374.
- 49 *Kat. der Ausst. Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid. Palacio de Villahermosa, Januar-März 1986, S. 292, Nr. 129. – Zu. F. Camilo vgl.: *Diego Angulo Iniguez: Francisco Camilo*. In: *Archivo Español de Arte* (1959), S. 89-107.
- 50 Diego Angulo Iniguez und Alfonso E. Pérez Sánchez: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid 1969, S. 208, Nr. 8, Abb. 152.
- 51 Vgl. hierzu die Illustrationen in Juan Antonio Llorente: *Historia crítica de la Inquisición en España*. 4 Bde. Madrid 1981.
- 52 Jonathan Brown: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid 1990 (engl. Ausgabe).
- 53 Alfonso E. Pérez Sánchez: *I. Dibujos españoles: siglos XV-XVII*. Madrid 1972, S. 70, Abb. 23, Inv. Nr. F.A. 716.
- 54 Für den Hinweis auf die Triumphzüge danke ich Frau Sibylle Ebert-Schifferer.
- 55 Wolfgang Kemp hat schon bei der Analyse anderer Bilderzählungen Tabus hinter gezielten Auslassungen aufgedeckt: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*. In: *Ders.: Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 62-88.
- 56 *Kat. Carreño* (wie Anm. 49), S. 292.
- 57 J.H. Elliott: *The Count-Duke of Olivares. The statesman in an age of decline*. New Haven und London 1986, S. 304.
- 58 Vgl. hierzu meine Arbeit über *El Greco* (wie Anm. 1).
- 59 Vgl. hierzu u.a.: Richard L. Kagan: *Students and society in early modern Spain*. The Johns Hopkins University Press 1974; Sara T. Nalle, *Literacy and culture in early modern Castile*. In: *Past and Present* (1989), H. 125, S. 65-96.
- 60 Juan Goytisolo: *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid 1993 (deutsch: Frankfurt/M. 1993).
- 61 Juan Goytisolo: *El bosque de las letras*. In: *El País. Babelia*, 8.1.1994 (Rede anlässlich der Preisvergabe in Dortmund).