

Stehen und Gehen

ULRIKE SPRENGER, geboren 1965, ist Professorin für Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz.

Ulrike Sprenger

Stehen und Gehen

Prozessionskultur und narrative
Performanz im Sevilla des Siglo de Oro

Konstanz University Press

Gefördert mit Mitteln des im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder eingerichteten Exzellenzclusters der Universität Konstanz *Kulturelle Grundlagen von Integration*.

Umschlagabbildung:

Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Procesión de flagelantes* (1812–1819).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Konstanz University Press, Konstanz
(Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de | www.k-up.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-86253-037-3

Inhalt

PROLOG

Was Goya sah – Die Karprozession im Blick der Moderne 7

EINLEITUNG

Zur Funktionalität religiöser Praxis im nachtridentinischen Sevilla 25

I. *Este libro es del viaje que hize a Jerusalem –*

AUSZUG NACH JERUSALEM UND EINZUG IN SEVILLA 29

II. *Verdaderamente haze un espectáculo y devotissima representacion –*

ZUR ORGANISATION VON BUSSE IM FRÜHNEUZEITLICHEN SEVILLA 59

1. Bruderschaften: Vorbild und Abbild 63

1.1 *Muchos cismáticos a los cuales se debe confundir –* Zur Dialektik von Geheimnis und Gegengeheimnis in Sevilla 64

1.2 *Son tan mudables estos cofrades –* Zur Problematik von Identität und Wandel in den Sevillaner Bußbruderschaften 71

EXKURS: *Die cofradía de los negritos* 79

2. Prozessionen: Stehen und Gehen 81

2.1 *Por haber sido informados que es grande el desorden –* Chaos und Kontrolle in der frühneuzeitlichen Prozession 84

2.2 *Aún podremos ver la procesión aquí, que es muy bien lugar –* Die Prozession als Kodierungsmaschine 98

2.3 *Bien en vano trabajan los pies –* Sinn und Unsinn der Bewegung 108

3. Ikonografien: Körper und Kleider 124

3.1 *Ver Sevilla toda regada de sangre –* Der blutige Körper als Symbol und Performanz 124

3.2 *Jesu Christo açotado con açotes infames –* Gesetz und Körperschaft im Zeichen des blutigen Körpers 136

3.3 *Para que se reconozcan por lo que representan –* Zu Realpräsenz und Repräsentation von Monstranz, Reliquiar und *imagen de vestir* 144

ZUSAMMENFASSUNG KAPITEL I UND II 169

- III. *De cuius sanctissimas Imágenes se tiene noticia en esta ciudad* –
ZUR VERSCHRIFTUNG DES WUNDERS IM FRÜHNEUZEITLICHEN SEVILLA 173
1. Legende: Texte und Kontexte 179
 2. Bildnislegenden: *Imagen* und Imaginäres 189
 - 2.1 *Procurando explicar aquella hermosura* – Kontrolle und Chaos in der frühneuzeitlichen Legende 189
 - 2.2 *Se refieren diversos sentimientos* – Die Legende als Ort historiografischer Repräsentation 190
 - 2.3 *Con los afectos vehementísimos* – Die Legende als Ort hagiografischer Präsentation 193
 - 2.4 *Dudoso discurso* – Diskursive Bindung und konterdiskursiver Überschuss in der frühneuzeitlichen Legende 198
 3. Wiederauffindungslegenden: Rekodierung und Realisierung 221
 - 3.1 *Se conocera clara la continuación de la Religión en Sevilla* – Zur Beschwörung kontrafaktischer Kontinuität in der Stadtgeschichte Sevillas 226
 - 3.2 *Soy de Sevilla* – Zur Wiederherstellung lokaler Körper durch die Legende 235
 - 3.3 *Todo sale, y corre* – Die Stadt als Zeichen und Körper 248
- IV. *¡Qué dicha! ¡Qué gran ventura!* –
ZUR INSZENIERUNG DES WUNDERS IM FRÜHNEUZEITLICHEN SPANIEN 253
1. *Comedia I: Spiel und Pragmatik* (Vergara: *La Virgen de los Reyes*) 255
 - 1.1 *Tocando chirimías aparece la Virgen* – Das Theater als Propagandamaschine 255
 - 1.2 *Me quedé con mi contraria opinión* – Das Theater als Ort pragmatischer Aneignung 272
 2. *Comedia II: Pragmatik und Spiel*
(Calderón: *La Virgen del Sagrario*) 278
 - 2.1 *Una perpetua fiesta se instituye* – Reconquista und Restitution 282
 - 2.2 *No de argumentos pero de estacas* – Das Theater als Ort theatralischer Aneignung 297
- AUSLEITUNG
Zur Dysfunktionalität religiöser Praxis im nachtridentinischen Sevilla 319
- Dank 321
Abbildungsnachweise 323
Bibliographie 325

PROLOG

Was Goya sah – Die Karprozession im Blick der Moderne

Gleich mehrfach hat Goya sich mit den Bußprozessionen der Karwoche beschäftigt, am eindrücklichsten wohl in seinem Gemälde *Procesión de flagelantes*¹, das auch heute noch emblematisch für das Spanien der *leyenda negra* einsteht, für ein romantisch-schauriges, aber ebenso rückständiges wie reaktionäres Spanien.² Das Bild entstand zwischen 1812 und 1819, parallel zu Inquisitions-, Fest- und Stierkampfdarstellungen, also im Kontext von Goyas Auseinandersetzung mit Institutionen und Bräuchen des alten Spanien. Wir sehen ein offensichtlich städtisches Massenspektakel, wie man es ähnlich noch heute zum Beispiel in Sevilla erleben kann: Auf engstem Raum drängen sich getragene Bildnisplattformen (*pasos*) und eine Gruppe Geißler durch die mit der Prozession verschmelzende Menge der Andächtigen und Zuschauer. Die vorangehenden geistlichen Würdenträger verlieren sich mit Kreuz und Standarten bereits am Horizont, während die Bildnisse die Kirche gerade erst verlassen zu haben scheinen. Einsam über der bewegten Menge thront das eigentümlich schemenhafte Bildnis der *Virgen de la Soledad*, der trauernden Muttergottes. Goya präsentiert uns in der »Flagellantenprozession« ein düsteres, zugleich ungeheuer formenreiches Fest, dessen Figurengruppen er durch Bewegungen, Gesten und Farben in deutlich kontrastierte Beziehungen zueinander setzt. Um zu verstehen, wie Raum, Prozession und Figuren sich in der auf den ersten Blick chaotisch überfüllten Darstellung zueinander verhalten, lohnt es sich, zunächst drei Zeichnungen und Gravuren Goyas zu betrachten. Mit dem pointierten, emblematisch verdichteten Blick dieses Genres widmet sich Goya einzelnen Figurengruppen, die sich auch im Getümmel des Prozessionsgemäldes wiederfinden – vom Motiv der österlichen Geißler bis zur Bildnisanbetung – und unterwirft sie einer Sittenkritik. Ein kritischer Blick auf die öffentlichen Selbstgeißelungen ist nicht neu. Schon zur Entstehungszeit und Blüte der städtischen Kaprozessionen in der Frühen Neuzeit reiht die moralistische und satirische Literatur die Geißler ein in das Pandämonium der Scheinheiligen: Bei Quevedo zum Beispiel begegnen sie uns als grotesk entstellte und verkleidete Eiferer, deren Blut mehr im Dienste eitler Selbstdarstellung fließt als zur Buße. Goya geht hier noch sehr viel weiter – insbesondere in einer nach 1824 entstandenen Kreidezeichnung mit dem Titel *Semana*

¹ Auch: *Procesión de disciplinantes*.

² Zur *leyenda negra* vgl. einführend Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar 2006, S. 69–102.



Abb. 1: Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Procesión de flagelantes* (1812–1819).



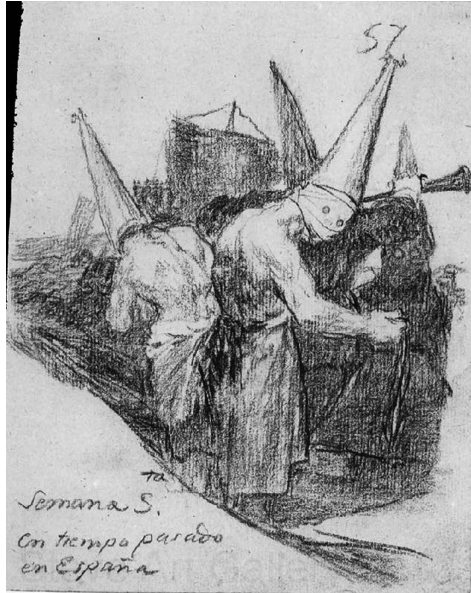
S.¹⁴ *en tiempo pasado en España* schöpft er die Polysemie des geißelten Körpers gründlich aus: Vor dem dunklen Hintergrund einer in unbestimmter Richtung vorbeifließenden Prozession heben sich zwei Flagellanten in Rückenansicht ab, deren blutige Oberkörper auseinander zu streben scheinen, deren Blut und Lendenschurze jedoch ineinanderfließen, so dass der Eindruck einer eigentümlichen, zugleich in sich gespaltenen und gedoppelten »Überfigur« entsteht, die in ihrer eigenen gegenläufigen Bewegung gefangen wirkt.³ Victor Stoichita hat auf die latente Obszönität und Gewalt in jenen Körpern Goyas hingewiesen, die sich in widernatürlicher Verrenkung der eigenen Kehrseite zuwenden.⁴ Das Motiv eines sich in selbstverliebter Torsion deformierenden und profanierenden Körpers zeigt sich bei dem einen Geißler in der zur Seite verrutschten Augenbinde, aus der leere Augenlöcher sich zugleich nach hinten und auf den Betrachter richten; zum zweiten bringt das ineinanderfließende Blut beider Geißler zwischen den Lendenschurzen eine große Wunde zur Erscheinung, welche die beiden männlichen Körper in geschlechtlicher Ambiguität zu einem weiblichen zusammenschließt und Hinten wieder zu Vorne macht: Wie in anderen *Caprichos* setzt Goya hier ein Zwitterwesen aus mehreren bewegten Körpern zusammen.

Die eigentliche Pointe ergibt sich nun, wenn man diesen gedoppelten und gespaltenen, verwundenen und verwundeten, sich selbst degradierenden Zwitterkörper der Flagellanten gegenliest mit dem eigentlichen Sinn der Flagellantenprozession als fromme Performanz, als körperliche Buße und *imitatio* der Passion Christi: Goya zeigt, wie die Selbstgeißelung das Fleisch verdoppelt und profaniert statt es abzutöten. Die Gestalt des Gekreuzigten, die von den Geißlern ebenfalls nachgebildet wird, stellt sich in ihnen nicht dar als ein auf höhere Wandlung gerichtetes Opfer, sondern als eine richtungslos auf engstem Raum kreisende Verwandlung der Leiber ineinander, als eine Selbstaffektion ohne Ausweg und Erlösung. Der chimärenhafte Doppelkörper wird so zur Allegorie einer pervertierten, die eigene Fleischlichkeit perpetuierenden Frömmigkeitsübung. Nimmt man die *subscriptio* hinzu, gewinnt die allegorische Lesart eine historische Dimension, und es ergibt sich ein ironischer Doppelsinn: Der Untertitel der Zeichnung suggeriert, eine solche, gewaltsam verrenkte Körper gebärende Form des religiösen Ritus gehöre längst vergangenen Zeiten an (»España en tiempo pasado«). Die Oberkörper der gegenstrebigem Geißler aber bilden einen gespiegelten ›Januskörper‹, dessen leere Augen auf

³ Ich vertiefe an dieser Stelle eine von Werner Hofmann skizzierte Lektüre: *Goya. Traum, Wahnsinn, Vernunft*, München 1981, S. 198.

⁴ Zur zeitlichen Zyklik bei Goya vgl. Victor Stoichita und Anna Maria Coderch: *Goya. Der letzte Karneval*, München 2006, S. 99 ff. Die Argumentation sieht das Urbild dieser selbstbezüglichen, latent obszönen und gewaltsamen Verrenkung in der *Aphrodite Kallipygos*. Die Autoren zeigen darüber hinaus, dass Goya den männlichen Torso insbesondere in den *Desastres* vom »klassischen Formenideal« in einen »ausgestellten Leichnam« verwandelt.

Abb. 2: Goya, *Semana S.^{ta} en tiempo pasado en España* (1824).



Anfang und Ende zugleich, auf Vergangenheit und Zukunft gerichtet sind.⁵ *Tiempos pasados* sind – im Spanien der Restauration – auch *tiempos futuros*, dem in-sich-Kreisen einer pervertierten Buße entspricht ein auswegloses in-sich-Kreisen der Zeit.⁶

Und wie immer bei Goya macht die Zeichnung in einer selbstreflexiven Wendung auch den Anteil des Künstlers an der fragwürdigen Inszenierung des Fleisches sichtbar: Die hell modellierten Körper der Geißler wachsen aus den Tüchern und Schatten des Prozessionszuges hervor, dessen dunkle, amorphe Masse den schöpferischen Akt der Gestaltbildung kontrastiert, zugleich aber auf dessen Ursprung in der Melancholie eines ebenfalls auf sich selbst gewendeten Subjekts verweist. Die schwarze Galle des modernen »spleen« gebiert den Körper als Phantasma einer zukünftigen Vergangenheit, einer so immerwährenden wie heillosen Buße.⁷ Auf diese Weise lässt sich die körperliche Anstrengung der Geißler rückkoppeln an die gestaltende des Künstlers: Selbstgeißelung wie zeichnerische Modellierung scheinen die

⁵ Spätestens seit dem Barock dominiert die temporale Bedeutung des antiken Janusmotivs im Sinne der Zyklik des Lebens.

⁶ Stoichita: *Goya*, S. 81.

⁷ Zum metaphorischen Zusammenhang von Sittenkritik, Melancholie und Radierungs- bzw. Ätztechniken bei Goya vgl. Stoichita, *Goya*, S. 166 ff. und Jesusa Vega: »The Modernity of *Los Desastres de la Guerra* in the Mid Nineteenth-Century Context«, in: Jutta Held (Hg.): *Goya. Neue Forschungen*, Berlin 1994, S. 113–122.



Abb. 3: Goya,
Lo que puede un sastre!
(*Caprichos* 52, 1797–98).

gemarterten, verrenkten Körper und das, was sich zwischen ihnen abspielt, nur mühsam und flüchtig hervortreten zu lassen, jederzeit können sie wieder von den Schatten der Prozession ›geschluckt‹ werden.

Zwei weitere Radierungen, welche unmittelbar als Lektürehilfe für das Prozessionsgemälde dienen können, betreffen Anbetung und Bewegung religiöser Bildnisse.⁸ Das bekannte *Capricho* 52 (1797–98) zeigt »Was ein Schneider vermag« (*Lo que puede un Sastre!*): Eine ehrfürchtig kniende Menge mit einem jungen Mädchen im Vordergrund betet ein Baumgerippe an, das durch ein übergeworfenes Gewand in eine halb drohende, halb gnädige Heiligengestalt verwandelt scheint. Hinter der Baumgestalt schweben, in eigentümlichen Hockstellungen, dämonisch grimassierende nackte Wesen über den Andächtigen, eines von ihnen wird von einer Eule getragen. Mindestens ein Blick aus der Menge scheint auch auf diese Gestalten gerichtet. Offensichtlich ist hier zunächst die scharfe, aufklärerisch lesbare Kirchenkritik:⁹ Das gläubige, in Unwissenheit und Verblendung gehaltene Volk ist bereit, in jeder Vogelscheuche eine Heiligenerscheinung zu sehen. Einige Stimmen

⁸ Der Konstanzer Kunsthistoriker Steffen Bogen hat mich in entscheidender Weise auf komplementäre Bezüge zwischen Gemälden und Radierungen Goyas aufmerksam gemacht. Für das sehr erhellende Gespräch über Goyas Prozessionen möchte ich ihm an dieser Stelle herzlich danken.

⁹ Vgl. zu dieser Lesart Hofmann: *Goya*, S. 74 f.

der Goya-Forschung nehmen an, dass die fliegenden Dämonen oder »Hexen« später hinzugefügt wurden, um der Darstellung ihre antiklerikale Spitze zu nehmen und sie im Sinne einer allgemeineren Kritik des Aberglaubens umzuformulieren.¹⁰ Eine solche Umdeutung scheint eher durch die zeitgenössischen Kommentare und Titel geleistet, die Dämonen lassen sich – ob nachträglich oder nicht – durchaus mit gezielter Kirchenkritik vereinbaren: Die *incubus*-Haltungen und die Eule weisen sie als lüstern-bedrohliche Nacht- und Todesgespenster aus;¹¹ die vom Volk begrüßte Heiligenerscheinung wäre damit ein Phantasma, dem man sich zuwendet, um andere zu vertreiben. Darüber hinaus stärken die Dämonen, die Goyas Fledermäusen und anderen Ausgeburten des »spleen« verwandt sind, eine selbstreflexive Deutungsebene, wie die Anbetung des bekleideten Baumstumpfes sie bereits anlegt: Auch *Capricho* 52 formuliert, dass der Künstler Anteil hat an der phantasmatischen Belebung und Belehnung des toten Holzes, an dessen Investitur zum Heiligen: Der Schneider aus der *subscriptio* steht zugleich für jenen Künstler, der Goya selbst einst war, als er gegenreformatorische Heiligenvisionen malte.¹² Für den Kontext der Prozession scheint mir diese Vervielfältigung von Betrachterinstanzen und Figurationsprozessen besonders bedeutsam: Die fatale performative Rückkopplung, in welcher der Mensch das schafft, was ihn unterjocht, wird sichtbar in der Spiegelbildlichkeit bzw. Verschmelzung von Mädchen und Baumgestalt, ebenso aber in den Dämonen, welche ihrerseits die gesamte Szenerie betrachten und sowohl die Blicke der Menge als auch die des Bildbetrachters auf sich ziehen.

An der Oberfläche denunziert die Radierung die Bildnisanbetung als Idolatrie – der Mantel am Baumstumpf figuriert eine Belehnung, also die Ausstattung eines bloßen Gegenstandes mit Eigenschaften, welche aus dem Wahrnehmenden bzw. dem Akt der Wahrnehmung stammen, aber dem Gegenstand selbst zugeschrieben werden. Zugleich betont die Szene der Radierung, dass alle Gestaltwerdung sich imaginären Belehnungen verdankt und ein an phantasmatischen Visionen unbeteiligter Betrachterstandpunkt kaum eingenommen werden kann. Wie die Dämonen zeigen, erfolgt die Austreibung der alten stets um den Preis einer Einsetzung neuer Phantasmen. Die Bildnisverehrung und die *Caprichos* sind Teil einer Welt, in der institutionelle und subjektive, alte und neue Imaginarien einander in Schach halten.

Die Unterjochung durch herbeigerufene Geister ist zentrales Thema auch bei einer dritten für die Prozessionsdarstellungen Goyas aufschlussreichen Szene: Radierung 67 aus den *Desastres de la guerra* (1815–1820) zeigt durch ihre Kleidung als Würdenträger des *Ancien Régime* ausgewiesene alte Herren, wie sie mit einiger

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. *Capricho* 43. Gegen eine spätere Einfügung spricht meines Erachtens, dass auf einem enthaltenen Entwurf zur Radierung sowohl die Dämonen als auch der nach oben blickende Mann fehlen.

¹² Vgl. Hofmann: *Goya*, S. 74. Hier kann man z.B. schön sehen, dass Goyas Erscheinung des Heiligen Isidor bis in die Mantelfalten dem verkleideten Baumstumpf gleicht.

Mühe religiöse Prozessionsbildnisse in eine Kirche transportieren. Der rätselhafte Kommentar *Esta no lo es menos* [diese ebenso] entschlüsselt sich im Zusammenhang mit der vorhergehenden Radierung, welche über der Inschrift *Extraña devoción!* [merkwürdige Verehrung] einen Esel darstellt, der eine Heiligenreliquie im gläsernen Sarg durch eine ehrfürchtig niedergesunkene Menge trägt: Reliquien- und Bildnisverehrung erscheinen in aufeinander verweisenden Radierungen als gleichermaßen bizarre Spielarten kirchlicher Frömmigkeit. Jesusa Vega hat nachgewiesen, dass Goya hier konkrete Ereignisse aus Madrid im Jahr 1809 abbildet: Eine Prozession zu Ehren des unverweslichen Leichnams der Seligen María de Jesús sowie die Überführungen der Bildnisse der *Virgen de la Soledad* und der *Virgen de Atocha*, welche im Unabhängigkeitskrieg mehrfach vor den Franzosen in Sicherheit gebracht werden mussten.¹³ Hofmann bietet eine allgemeinere Kontextualisierung, wenn er zeigt, wie Goya in *Desastres* 66 den bereits antik belegten satirischen *topos* jenes Esels aufgreift, der die Reliquienverehrung auf sich selbst bezieht und in *Desastres* 67 die Bildnisverehrung in Analogie zu dieser dummen, animalischen Religiosität setzt: »Goya verspottet mit dem Kult auch dessen Symbole. [...] Für Goya sind offenbar Aberglauben und Bilderkult analoge Verhaltensweisen, mit denen der Mensch sich selbst betrügt.«¹⁴ Im politischen Kontext ist darüber hinaus die Rettung der Bildnisse lesbar als eine Allegorie auf die nach dem Krieg einsetzende Restauration: Die Macht des Klerus wird wiederhergestellt, dieser zeigt sich in der Karikatur einer Prozession als altersschwache, gebeugte Kraft, welche die eigenen Machtinsignien kaum tragen kann und deren Leere selbst entblößt. Im Krieg verkommt die Prozession zum bloßen Transport, die im Bildnis verkörperten Schmerzen der trauernden Muttergottes, ihre *Soledad* und ihre *Dolores* werden verhöhnt, ihr Kippen in die Horizontale verneint zugleich jeden tröstenden Gedanken an Auferstehung. So besteht die Komplementarität von *Desastres* 66 und 67 nicht nur in einer denunziatorischen Bloßstellung von Reliquien- und Bildnisverehrung, sondern auch in einer konzeptistisch herausgearbeiteten Mehrdeutigkeit von Prozession und Bildnis: Gilt die *extraña devoción* bei der Reliquienüberführung dem Tod selbst, verweigert der Bildnistransport dem Tod die Ehre – nicht zuletzt, weil diese Karikatur einer Prozession Bildnisse statt Menschen rettet, profaniert sie die Bedeutung der mitgeführten Figur. Erst der Transport macht die Figur zum bloßen Gegenstand und verkennt damit ihren zeichenhaften Charakter, ihre Bildhaftigkeit, mit der Gewandfalten und Kette den Gesetzen der Schwerkraft zu trotzen

¹³ Vega: »The Modernity of los *Desastres*«, S. 116 f.

¹⁴ Hofmann: *Goya*, S. 92 f. Ähnlich auch bei Stoichita: »Goya macht aber weniger auf die Gefahr der Bilderzerstörung aufmerksam als auf die von deren Rehabilitierung (wir befinden uns in den Jahren 1814–29). Die Statue wird nämlich von Vertretern des Adels und des Klerus getragen, womit uns der Künstler zu verstehen gibt, dass deren Bemühungen, der alten Bilderwelt wieder zu Ehren zu verhelfen, sich als Illusion erweisen: was sie anbeten, ist nichts als eine leere Hülle.« (*Goya*, S. 99)



Abb. 4: Goya, *Extraña devoción!* (*Desastres de la guerra* 66, 1815–1820).

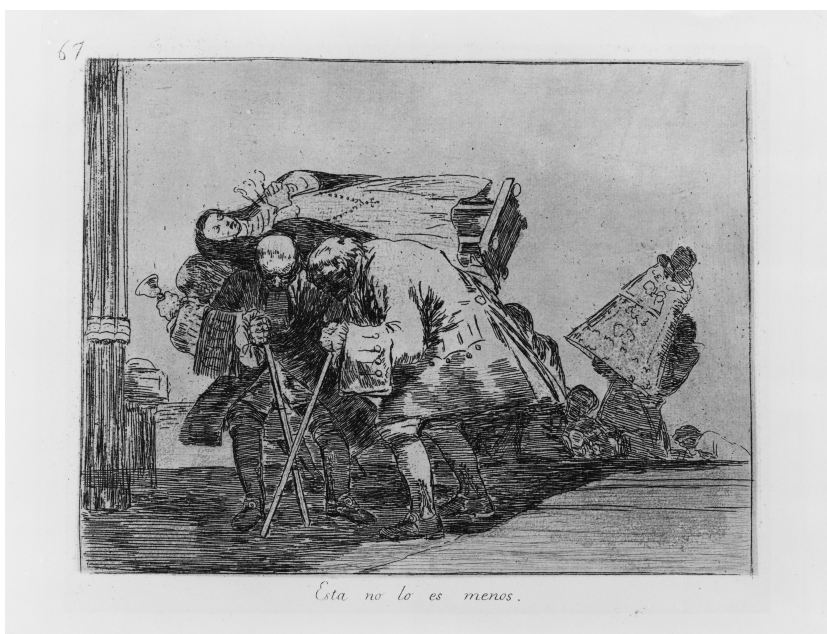


Abb. 5: Goya, *Esta no lo es menos* (*Desastres de la guerra* 67).

scheinen.¹⁵ Die gekippte *Virgen de la Soledad* mit ihrem obszön entblößten Fahrge-
stell wäre damit nicht nur als »Fetisch« oder »Popanz« der Kirche erkennbar
gemacht;¹⁶ sie verweist ebenso auf die gewalttätige Schändung der Frauen und
Mütter durch den Krieg, wie Goya sie in zahlreichen anderen Radierungen der *De-
sastres* abbildet. Die Mehrdeutigkeit des Bildnistransports in einer in jedem Sinne
pervertierten Prozession insistiert abermals darauf, dass die Prozession ihre möglichen
Bedeutungen in einer Zirkelbewegung selbst herstellt – auch in der Betrachtung
dieser Radierung werden wir Zeugen einer so ambigen wie ephemeren Gestaltwerdung
aus der Performanz: Die alten Bilder sind gestürzt und können nur unter Bloßstellung
des Apparats und Preisgabe der orthodoxen Bedeutung noch hochgehalten werden.

Wie bei der Anbetung des Baumstumpfes verschmelzen auch hier die tragenden
Agenten des Glaubens mit den von ihnen erzeugten Bildnissen, das aus Stäben
errichtete Gestell der Madonna findet sich gespiegelt in den Stäben, auf die sich ihre
gebeugten Träger stützen. Wie bei den Geißlern zeigt sich die Prozession als eine
rein horizontale Bewegung, beschnitten um jeden vertikalen Verweis auf eine erlö-
sende Transzendenz, wie dort schiebt die fragwürdige Prozession aus dunkler Masse
eine chimärenhafte Figur auf den Betrachter zu. Dieser Betrachter der morbiden
Szene scheint sich wiederum genau im Eingang jener Kirche zu befinden, deren
Treppe der Zug gerade mühselig schwankend überwindet, um in seinem Gesichtsfeld
zu erscheinen – auch in dieser Darstellung gibt es keinen unabhängigen Standpunkt,
kein Entkommen vor den schwankenden Gestalten.

Alle drei Zeichnungen bzw. Radierungen sind damit zum einen lesbar als pointierte
aufklärerische Sitten- und Kirchenkritik in moralistischer Tradition, welche im
politischen Zusammenhang vor allem die reaktionäre Reinstitution alter Bilderwelten
und Riten beklagt. Zum zweiten aber – und dies ist für den hier verhandelten Kontext
der Prozession entscheidend – stellen alle drei performative Figurationsprozesse aus,
welche die künstlerische Produktion und Rezeption in die Klage einbeziehen: In
Spiegelungen, Verdoppelungen und Betrachterinstanzen verbindet sich die moralistische
Diagnostik mit einer selbstreflexiven Geste, welche phantasmatische Beleh-
nung und künstlerische Gestaltgebung analogisiert. So heillos die autoritär propa-
gierten, bizarren *devociones* in sich selbst kreisen, so wenig können sich auch
Künstler und Betrachter den phantasmatischen Gestaltwerdungen entziehen.

Weisen schon die Zeichnungen und Radierungen auf diese Weise über die bloße
Sittenkritik hinaus, so setzt das Gemälde der Bußprozession die einzelnen Figuren-
gruppen in einen größeren bewegten Raum und gewinnt auf diese Weise den in den
Radierungen durchgespielten Belehnnungszirkeln noch weitere Bedeutungen ab.

¹⁵ Ebenso steht der groteske Transport in implizitem Widerspruch zur Heiligen Schrift: Mühselig wird nun der Plunder zurück in den bereits gereinigten Tempel getragen.

¹⁶ Hofmann: *Goya*, S. 99.



Abb. 6: Pieter van der Aa (1659–1733), *Procession des Disciplinans*
(*Beschryving van Spanjen en Portugal*, Leyden 1707).

Zunächst fällt der ungeordnete Tumult auf, vor dem die ausgearbeiteten Figuren des Vordergrundes sich nur mühsam abgrenzen, und in dem sich eine übergeordnete Bewegungsrichtung der Prozession kaum ausmachen lässt. Ein solches Gewimmel steht in scharfem Kontrast zu den Prozessionsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, auf denen sich der Zug in raumfüllenden, aber geordneten Windungen auf eine Kirche im perspektivischen Hintergrund zubewegt: Deutlich in Gruppen voneinander geschieden sind hier stets Prozession, Allerheiligstes bzw. Prozessionsbildnis, Prozessionsteilnehmer, Tänzer bzw. Flagellanten und Publikum erkennbar.¹⁷ Goya greift alle topischen Elemente solcher Darstellungen auf, zerstört jedoch die prozessionale Syntax: Er rückt Kirche, Bildnis, Flagellanten, Prozessionsteilneh-

¹⁷ Der hier beispielhaft wiedergegebene Kupferstich einer Flagellantenprozession aus dem Jahr 1707 von Pieter van der Aa zeigt eine solche Perspektive. Das Modell der sich in die Tiefe des Raumes windenden Schlange mit deutlicher Abgrenzung von Vorder- und Hintergrund ist schon spätmittelalterlich bekannt, auch frühneuzeitliche und zu Goya zeitgenössische Prozessionsdarstellungen bleiben ihm verpflichtet. Vgl. zum Beispiel auch das bekannte Gemälde Bellinis einer Prozession auf dem Markusplatz in Venedig von 1496. Sowohl frühneuzeitlich als auch im 19. Jahrhundert gibt es daneben einen Darstellungstypus, der die Performanz vollständig ausschaltet, indem er die

mer und umstehende Menge so nahe aneinander, dass die einzelnen bewegten Gruppen zwar erkennbar bleiben, jedoch fließend ineinander übergehen. Weder Kirche noch Horizont bilden ein räumlich übergeordnetes Ziel der Bewegungen, die einzelnen Gruppen scheinen vielmehr in paralleler oder gegenläufiger Dynamik nur aneinander ausgerichtet, wobei sich alle wiederum in Beziehung setzen zum über der Menge getragenen Bildnis der *Soledad*. Dem Betrachter nimmt Goya seinen erhöhten, zentralen Standpunkt, aus dessen Perspektive Raum und Prozession einander gliedern, und versetzt ihn in eine leicht exzentrische Position zwischen Madonna und Flagellanten, auf Augenhöhe mit den blutigen Körpern. Schon in älteren Prozessionsdarstellungen neigen die pittoresken Gruppen von Tänzern, Monstern oder Flagellanten zur Verselbständigung und bürgen stellvertretend für die Dynamik der gesamten Prozession.¹⁸ Bei Goya finden wir die Gruppe der Flagellanten nun dominierend im Bild – ein grell beleuchteter Totentanz aus weiß eingehüllten, blutigen Leibern mit hohlhäufigen Masken oder spitzen Schandhauben (*capirotes*) an der Stelle von Köpfen und Gesichtern. Wenngleich diese Gruppe vage dem im Hintergrund angedeuteten Zug mit dem am Horizont entschwindenden Kreuz zu folgen scheint, vollführt sie doch eine eigene, unabhängige Kreisbewegung. Im innersten Kreis dieses Rundtanzes sehen wir eine nochmals verdichtete »Überfigur«, wie in der Kreidezeichnung zusammengefügt aus nun drei einander gegenstrebigen und doch verschmolzenen Geißlern, von denen einer, zwischen den beiden Rücken der anderen hindurch, den Betrachter augenlos anzustarren scheint. Zentral im Bild finden wir also die Figur eines verrenkten, vervielfachten, in sich kreisenden und auf sich selbst gewendeten Körpers wieder, der hier jedoch als »dreifaltiger« erscheint – die Gegenstrebigkeit aus der Zeichnung verdichtet sich im Gemälde zu einem geschlossenen, kämpferisch anmutenden Tanz. Die dreiköpfige Chimäre und die sie umgebenden Flagellanten erscheinen gebeugt, ebenso unterjocht von der allein vertikalen Madonna wie deren Träger. Die Bewegung des kahlköpfigen ersten Trägers setzt sich unmittelbar in die des ersten, gebeugten Flagellanten fort, diese scheinen die Mühsal des Tragens symbolisch aufzunehmen.¹⁹ Das Heraustreten der Flagellantenkörper aus der amorphen Menge des Zuges, ihre dramatisch beleuchtete Gestaltwerdung verdankt sich hier deutlich der Unterwerfung unter die ihrerseits eigentümlich körperlose Gestalt der Madonna, unter die Schatten der Kirche.

Die Madonna selbst ist weder direkt als leere Hülle noch als gestürzter Fetisch dargestellt, dennoch verweist auch hier das Bildnis deutlich auf die Gestaltwerdung durch performative Belehnung. Nur schemenhaft tritt die schwarz gewandete *Soledad* hervor aus der dunklen amorphen Masse der Kirche hinter ihr, zwar aufrecht,

Teilnehmer im Sinne einer Aufzählung in Einzelbildern zeigt und sich auf die repräsentativen Würdenträger beschränkt.

¹⁸ Vgl. van der Aa.

¹⁹ Eine absichtsvolle Tilgung bzw. Brechung der Vertikalen zeigt sich auch in den Spuren der *capirotes*, die Goya wohl von den Köpfen zweier zentraler Geißler wieder entfernt hat.

aber gesichtslos, nur wenig deutlicher und klarer konturiert als das hinter ihr getragene, kaum erkennbare *Ecce Homo*, scheint sie gefangen in einem Limbus zwischen Gestaltlosigkeit und Gestalthaftigkeit, während die versammelten Prozessionsteilnehmer sie in den beleuchteten Vordergrund ziehen wollen. Darum bemüht sind neben den Flagellanten zwei ebenfalls schwarze, nur als kniende Gewänder sichtbare Nonnen, deren Mäntel den der Madonna spiegeln. In Haltung und Spiegelung sind sie deutlich dem betenden Mädchen vor dem Baumgespenst aus *Capricho 52* verwandt: Auch um die Gruppe aus Nonnen und Madonna schließt sich ein performativer Zirkel, der die Anbetung als imaginäre Selbstaffektion erkennbar macht, als Fremd- und Selbstgestaltung gleichermaßen. Devote Anbetung und Selbstgeißelung sind Varianten der frommen Angleichung an die Bildnisse, die Geißler spiegeln das *Ecce Homo*, die Nonnen werden zu Mänteln Mariens. Mehr noch als der Mantel der Madonna scheinen die Mäntel der Nonnen durch die schiere Kraft des Spektakels gefüllt und emporgehalten – in Schau und Gebet gewinnen Betende und Angebetetes erst ihre Gestalt. In Übersteigerung der Ähnlichkeit machen Nonnen und Geißler jedoch wiederum die ›Leere‹ der Bildnisse sichtbar: Die Geißler bleiben in sich selbst kreisendes, unerlöstes Fleisch, die Nonnen hohle Form; die Trennung von Licht und Schatten lässt Körper und Mäntel trotz aller Anstrengung nicht zusammenfinden.

Der auffällige Perückerträger schließlich, der dem glatzköpfigen *costalero* direkt gegenübersteht und ebenfalls eine Betrachterposition einnimmt, der Zeremonienmeister oder *capataz*, der die Träger koordiniert und den Bildniswagen leitet, zeigt eine weitere reziproke Investitur: Er wird von Goya so in Szene gesetzt, als müsse er der Erscheinung, die er dirigiert, zugleich Einhalt gebieten: Auch zwischen ihm und dem Bildnis fließen Energien, auch er spiegelt ihren Mantel, der an ihm der institutionellen Autorität Gestalt verleiht. Umgekehrt beherrscht der *capataz* seinerseits das Bildnis mit Macht: Erst seine kontrollierende, steuernde Haltung suggeriert Leben, Bewegung und Gewalt des statischen Bildnisses. Und nicht zuletzt ist der *capataz* als Perücken- und Mantelträger auch noch Vertreter jener reaktionären Gestalten, in deren Interesse das ganze blutige Spektakel sich in Bewegung setzt. Er ist den gebückten Trägern aus *Desastres 67* verwandt, auf dem Gemälde zeigt er sich jedoch als Choreograph einer bereits erfolgreichen Wiederbelebung von Bildnis und *tiempo pasado*. Seine Verkleidung deutet darüber hinaus den dramaturgischen Aspekt dieser Autorität an – als zugleich männlich-autoritäre und durch Gewand wie Perücke geschlechtlich ambige Gestalt vermittelt und trennt er zwischen Madonna, Nonnen und Geißlern, weist er die Rollen zu im männlich-weiblichen, sadistisch-masochistischen Tumult von Dominanz und Unterwerfung.

Insgesamt vermittelt die Madonnenfigur trotz ihrer Vertikalität also nicht zwischen der irdischen Prozession und dem Himmelreich, sie verweist nicht auf eine die Prozession überschreitende Transzendenz, sondern sie findet sich im Zentrum einander überlagernder performativer Zirkel, im Zentrum reziproker Investituren. Die zentrale Position im Spiel performativer Beglaubigungen wird auch durch die

Farbgebung der Figur deutlich markiert, in der sich die schwarz-weiß-roten Kontraste der Prozession vereinen.

Was wir mit Goyas Blick auf die Karprozession sehen, wäre demnach ein so lebendiges wie ausgehöhltes Spektakel, eine vielfach in sich kreisende Prozession, die ihr in Gestalt des Kreuzes am Horizont schwankend entwindendes, transzendentes Ziel aus den Augen verloren hat, um sich in heilloser Buße selbst zu bespiegeln. Ebenso blick- und gesichtslos wie die Geißler schaut die *Soledad* auf das Gewimmel: Sie ist zum einen nur ein Phantasma, erkennbar gebildet und erhoben durch die zusammenfließenden Energien der Prozessionsteilnehmer. Zum zweiten wird sie als mühselig aufgerichtetes Gespenst zum Emblem der sich sinnlos vergehenden Kräfte, zum dritten aber scheint sie als aus der Menschen-Masse aufgestiegene *Soledad* auch das zu betrauern, wovon sie hervorgebracht wurde: Einen wiederbelebten Ritus, der jede Hoffnung auf Auferstehung negiert, und der aus der Darstellung der Passion nichts anderes zu gewinnen vermag als gedemütigte, entstellte, gedoppelte, gespiegelte oder leere Körper. Goyas Prozession erschöpft sich in der wechselseitigen Beglaubigung lebender Mäntel und toter Körper, in der Mortifikation des Lebenden und der Belebung des Toten.

Mithin unterzöge Goya in seiner Darstellung den Ritus der Karprozession einer »radikalen Verkarnealisierung« im Sinne Stoichitas.²⁰ Dieser weist insbesondere für die Fest- und Spieldarstellungen nach, wie Goya die zeitlich begrenzte, komische Gewalt des Karnevals zum Anlass nimmt, eine dauerhafte Verkehrung sichtbar zu machen; wie er die eigentlich an den karnevalesken Übergangsritus gebundenen Transgressionen als Dauerzustand zeigt und umdeutet zu einer Darstellung der *conditio humana*. So präsentiert Goyas »Beerdigung der Sardine« (*El entierro de la sardina*, ca. 1816) in paradoxer Ikonografie den Übergang zur Fastenzeit als nicht endenwollenden Karneval. Übertragen auf die Karprozession bedeutet dies, dass das blutige Ritual der Buße hier nicht Station ist auf dem Weg zur Erlösung, nicht Abtötung des Fleisches zur Erlangung des Seelenheils, sondern Perpetuierung der Sünde durch Gewalt. Im unerlösten Kreisen der Prozession zeigt sich auch hier ein Übergangsritus als Dauerzustand, eine derart karnevalisierte Bußprozession bekräftigt nicht die Erneuerung durch das Opfer, sondern das Andauern des Opfers und die ausweglose Gefangenschaft im Ritus.

In historischer Lesart stünde die *Soledad* für eine blinde Kirche, die das Gemetzel des Bürgerkriegs nicht nur duldet, sondern deren Bilder ihre Macht und Kraft aus der Zirkulation gemarterter Körper ziehen. Die tröstlich körperlosen, unbefleckten *imágenes* [Bildnisse] sind nur um den Preis einer gewaltsamen Defiguration und Schändung der Körper zu haben. In Zusammenschau mit der zeitgleich entstandenen »Beerdigung der Sardine« könnte man auch sagen, dass wir deren festliches Getümmel in der »Flagellantenprozession« gleichsam von hinten sehen: Während man sich auf der Vorderseite der am Horizont entwindenden Standar-

²⁰ Stoichita: *Goya*, S. 102.

te das grinsende Karnevalsgesicht aus der »Beerdigung« vorstellen kann, zeigt sie dem Betrachter der »Flagellantenprozession« ihre schwarze Kehrseite, begleitet sie eine Feier nicht im Dienste des ewigen Karnevals, sondern im Zeichen sich selbst legitimierender und perpetuierender Gewalt.

Gleichwohl wirkt im Vergleich mit den Zeichnungen und Radierungen der denunziatorische, karikaturale Aspekt im Gemälde zurückgenommen, vor allem zugunsten des dargestellten Zirkulierens von Energien, zugunsten einer auch male- risch zur Schau gestellten Faszination an den durch die Prozession geleisteten, ephemeren Figurationen: Aus dem amorphen Hintergrund von Kirche, Himmel und Menschenmenge lösen sich die Gestalten in unterschiedlicher Klarheit, Beweglichkeit und Plastizität, vom verstümmelten *Ecce Homo* über die gespenstische Madonna bis zu den grell beleuchteten, dynamischen Flagellanten, um sich in einer großen Kreisbewegung wieder in die konturlose Menge zu verlieren. Die einzelnen Figurengruppen finden sich in bewegliche, mehrdeutige Beziehungen zu einander gesetzt – entfesselte und bremsende, zyklische und lineare Bewegungen halten im Zirkus der Belehungen einander die Waage, imaginäre Selbstaffektion und autoritäre Kontrolle sind unmittelbar nebeneinander gesetzt; jede Bewegung hat ihr Widerlager, jedes Bild sein Gegenbild. Die Verkarnevalisierung geht auch hier einher mit einer Übertreibung der im Ritus angelegten Widersprüche, mit einer Übertreibung der Unordnung und der Kontraste, die sich unmittelbar in den Gestus einer ebenfalls »verkarnevalisierten« Malerei übersetzen:²¹ Diese artikuliert sich – wie in der »Beerdigung der Sardine« oder den Inquisitionsbildern – auch in der »Flagellantenprozession« als »Schmiererei« (*borrón*), die ihre Energien hier aus dem inszenierten Kontrast von Leben und Tod gewinnt. Das Blut der Flagellanten als einzige Farbe auf den schwarz-weiß gehaltenen Figuren wird auf diese Weise zugleich zur Signatur eines so unordentlichen wie lebendigen Pinselstrichs, der das Geschehen nicht bloß denunziert, sondern auch als Gestaltwerdung und Gestaltverlust der Malerei ausschöpft.

Goyas Blick zeigt uns die Karprozession als einen Karneval der Gewalt: Entgegen der kirchlich intendierten Bedeutung erscheint die tätige Buße nicht als Station auf dem Weg zur Erlösung, nicht als Bekräftigung eines Opfers in Aussicht auf Erneuerung und Erlösung, sondern als Bebilderung einer ausweglosen *conditio humana*. In barocker Tradition verwandelt sich die Prozession in die Allegorie des irdischen Jammertals, das Leben in einen ewigen Totentanz, in dem kreisende Gestalten auf- und abtreten. Die zwischen Prozessionsteilnehmern und Madonnenbildnis zirkulierenden imaginären Belehungen zeigen zugleich, auf welche Weise Kirche wie Gläubige das ausweglose Kreisen performativ erst hervorbringen, in einem Spektakel, dem sich auch der Betrachter nicht entziehen kann: Der Mensch schafft erst jene Bilder, die ihn unterjochen. So wird die Karprozession auch zur Allegorie eines

²¹ Ebd., S. 40 f.

zwischen Krieg und Restauration gefangenen Spanien, in der die Geißler die *Desastres de la guerra* abbilden. Die Figuration eines mächtigen und autoritären Heiligen gelingt nur um den Preis einer Defiguration und Verstümmelung unzähliger Körper, deren Opfer sich in der Wiederherstellung alter Zustände vergeudet. Dennoch spiegelt ebendieses Heilige wiederum auch die Trauer um die selbstgeschaffene *conditio*, zeigt das performativ bewegte Bildnis eine Macht und Mehrdeutigkeit, welche die Kontrolle des kirchlich eingesetzten Choreographen zu überrollen drohen.

Nicht zuletzt Goyas Pinselstrich belegt, dass es diese in der Prozession freigesetzten, zwischen Bildnis und Körpern zirkulierenden Energien, Investituren und fließenden Metamorphosen von Gestalten und Bedeutungen sind, denen seine eigentliche Faszination gilt: Zwischen zeichenhafter Repräsentation und performativer Selbstbezüglichkeit sieht er die Prozession als Bildergenerator wie als Bilderzerstörer – das Heiligenbildnis wird in der gleichen Bewegung von der Prozession mit Sinn erfüllt, in der sie diesen Sinn entstellt. Die kreisende, autoaffektive Bewegung der Prozession übersetzt sich in eine Beweglichkeit zirkulierender Formen und Bedeutungen. Erst diese Beweglichkeit auf allen Ebenen erlaubt es Goya, den Ritus der Prozession konsequent gegen dessen eigene Laufrichtung zu lesen.

Goya öffnet damit den Blick der Moderne auf eine nur scheinbar obsoletere Vergangenheit (*tiempo pasado*), auf die sich wandelnden Bedeutungen der in einem notorisch »fremden« Spanien besonders zählbaren alten Riten.²² So könnte man sich im Blick nach vorn zum einen fragen, welche Bilder eine heute zur touristischen Ware verkommene Karprozession entfaltet, zwischen Nostalgie, regionaler Selbstaffirmation und globalisiertem Konsum. Will man dagegen Goyas kritisch-fasziniertem Blick an den Ursprung der städtischen Prozessionspektakel in der Frühen Neuzeit folgen, wird es schwieriger: Goya präsentiert uns eine chaotische, horizontale, zirkuläre, um ihre transzendente Dimension gekappte, in den eigenen Phantasmen gefangene Karprozession, die – aus den Schatten der Kirche austretend – die Buße so weit radikalisiert, dass sie als säkulares Theater der Gewalt lesbar wird, in dessen selbstbezüglichen Figurationsprozessen sich zudem eine neue, ebenso säkulare Kunst ankündigt. Im Goldenen Zeitalter hingegen, in dem sich das ikonografische und rituelle Repertoire der Karprozession ausbildet, soll die Prozession die Menge der Gläubigen für die Gegenreformation mobilisieren und den städtischen Raum in eine Bühne des wahren Glaubens verwandeln. Ähnlich wie im allegorischen Theater der Zeit soll auch in der Prozession jede Figur, jede Bewegung verweisen auf die noch ausstehende Erfüllung des Irdischen im Jenseits, soll die irdische Ordnung die himmlische spiegeln. In einem solchen Raum – mag man vermuten – findet sich jede Mehrdeutigkeit bereits durch den klerikal-institutionellen Rahmen aufgefangen, schreibt die Syntax der Prozession auch die Bedeutung ihrer

²² Vgl. hierzu immer noch grundlegend Hugo Friedrich: *Der fremde Calderón*, Freiburg im Breisgau 1955.



Abb. 7: Die *Macarena (Virgen de la Esperanza)* am frühen Morgen des Karfreitag in Sevilla 2010.



Abb. 8: *Nuestra Señora de la Salud (Virgen Dolorosa)* bei der Bußprozession ihrer Bruderschaft am Ostermontag in Sevilla 2010.

Teile fest. Ist jedoch der Blick durch Goyas radikale Interpretation der Karprozession erst einmal geschärft für das energetische Spiel, für jene Figurationsprozesse, welche die Prozession zwischen kirchlicher Ikonographie und körperlicher Performanz in Gang setzt, so erscheinen auch die frühneuzeitlichen Karprozessionen in neuem Licht: Die zeitgenössischen Verordnungen, Beschreibungen, historiographischen und hagiographischen Texte, die im Umfeld der Prozessionen entstehen, belegen nämlich sehr wohl, dass offensichtlich auch frühneuzeitlich schon einer Eigendynamik der Prozession immer wieder Einhalt geboten werden musste, dass auch damals die Bewegung der Prozession stets drohte, sich in eine Beweglichkeit der Bedeutungen zu übersetzen. Das Interesse der folgenden Studie gilt dieser, schon der gegenreformatorischen Prozession eigenen, performativen Dynamik, welche einerseits die orthodoxe Ikonographie vervielfältigt und mit Leben füllt, dabei aber andererseits stets Gefahr läuft, deren Bedeutungsrahmen zu sprengen.

EINLEITUNG

Zur Funktionalität religiöser Praxis im nachtridentinischen Sevilla

Im Zeitraum zwischen 1580 und 1600, am Zenit des *siglo de oro*, bildet sich in Sevilla eine einzigartige städtische Prozessionskultur aus, die noch aus heutiger Perspektive für das fremde Spanien entsteht. Schon im zeitgenössischen Kontext belegen die Karprozessionen mit ihren bekleideten Madonnen (den *imágenes de vestir*) und ihren blutigen Flagellanten eine moderne »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«: Während im übrigen Europa die großen Geißlerzüge nicht mehr zu finden sind und die Flagellationspraxis sich nachtridentinisch nur vereinzelt hält, bildet sich in Südspanien, insbesondere in Sevilla, um die Karprozessionen eine reiche, das gesamte soziale Gefüge der Stadt erfassende, urbane Kultur aus.

In der knappen Forschung zum Thema wurde diese stets funktional übergeordneten Befunden zugeschlagen: Aus sozialhistorischer Sicht erscheinen die Bruderschaften und ihre Prozessionen als Stabilisatoren oder Verhandlungsorte städtischer Hierarchien. Aus anthropologischer Perspektive versöhnen sie volkstümliche Religiosität mit orthodoxer Theologie: Bruderschaften und Bildnisse ermöglichen die potenziell häretische Anbetung individueller Schutzheiliger und perpetuieren eine protestantisch wie tridentinisch denunzierte »schamanistische« Bildnisverehrung unter dem Deckmantel des universellen Marienkultes. Soweit vorhanden, verrechnen kulturwissenschaftliche Beschreibungen schließlich die Karprozessionen mit einer spezifisch spanischen »Passionskultur«, die wiederum entweder theologisch-diskursiv hergeleitet wird aus der konsequenten »Eucharistierung« des katholisch erneuerten Spaniens, oder eine diffusere Erklärung findet im allmählichen wirtschaftlich-politischen Niedergang, der Selbstkasteiung und Buße analog zu den großen Pestprozessionen des Mittelalters populär macht. Eine vereinzelt »widerständige« Lektüre in psychoanalytischer Tradition sieht die aktuellen Sevillaner Karprozessionen als Inszenierung »liminaler Zustände« und verweist auf die semantische Vieldeutigkeit und damit eine potenzielle Dysfunktionalität der prozessionalen Ikonographie. Keinem der genannten, im Kern funktionalen Beschreibungs- und Erklärungsmodelle gelingt es jedoch, eine historische Spezifität des Phänomens zu erfassen – die Prozessionen können nur entweder als unzeitgemäße Relikte des Vergangenen oder ikonografische Erfüllung eines zeitgenössischen theologischen Programms gelesen werden.

Einzig die Kunstgeschichte hat sich bisher auf die ikonografischen Eigentümlichkeiten der Sevillaner Karprozessionen eingelassen und deren performativen und rituellen Charakter herausgearbeitet – um diesen allerdings wiederum in der

geläufigen Begrifflichkeit einer barocken, »realistischen« Ästhetik aufgehen zu lassen.

Die vorliegende Arbeit will dagegen versuchen, die urbanen Karprozessionen jenseits volkstümlicher Kontinuität oder diskursiver *renovatio* als spezifisch frühneuzeitliche, performative Repräsentationsform beschreibbar zu machen, mit der die epistemischen Umbrüche einer Schwellenzeit verhandelt und bewältigt werden können. Dies kann nur gelingen, wenn die Prozessionen im Spiegel der sie begleitenden Gebrauchstexte und Legenden gelesen werden, in denen eine historische Spezifität aufscheint: Erst auf diese Weise lassen sich Prozessionen und Texte im Spannungsfeld von vortridentinischer Pluralisierung und nachtridentinischer Universalisierung einordnen.

Dieses Buch will zeigen, dass Prozessionen wie Texte die Möglichkeiten partikularer Identitätsgewinnung unter den Bedingungen universaler, normativer Bedeutungszuschreibung erproben. Die Suche nach dem absenten Körper Christi wird zur Ermöglichungsstruktur, mit deren Hilfe andere absente Körper bezeichnet und imaginär restituiert werden können – vom Körper des Herrschers bis zum territorialen Körper eines den Ungläubigen abgetrotzten, unter Verlusten rückeroberten Landes. Da hierbei nach dem eucharistischen Modell auch die historische »Wahrheit« notwendig als verborgener, entschwundener Körper erscheint, wird dieses Modell auf historiografischer Ebene zum Ausgangspunkt eines Schreibens, das Vieldeutigkeit einerseits zu bannen sucht, sie jedoch im Bewusstsein der Absenz einer universell verbindlichen Wahrheit explizit zulässt, ausspielt und als kulturelles Eigentum zu valorisieren vermag.

Um die skizzierte Dynamik von Universalisierung und Latenzgebot im Zeichen der Eucharistie und sich daraus wiederum speisender, erneuter Pluralisierung fassbar zu machen, hat sich das Begriffspaar von Strategie und Taktik als nützlich erwiesen, wie Michel de Certeau es in Anlehnung an Clausewitz verwendet. Es erlaubt, die durchaus erfolgreiche Durchsetzung einer tridentinischen *renovatio* nicht im Sinne eines diskursiven Überbaus vorauszusetzen, sondern für Spanien zu beschreiben als ein sich stets neu austarierendes Gleichgewicht von Bedeutungsmonopol und Bedeutungsaneignung, von Bedeutungsfixierung und Bedeutungsverschiebung. Dabei steht nicht normative Strategie gegen subversive Taktik, die sich gleichsam »von unten« einen begrenzten Freiraum erkämpft, sondern es wird sichtbar, dass die Strategie ihre taktische Erfüllung vor Ort voraussetzt, ja sich selbst erst dort strategisch erklärt, wo sie taktisch provoziert wird.

Lokale Gebrauchstexte wie die von mir untersuchte Abhandlung des Sevillaner Abtes Alonso Sánchez Gordillo über die Sevillaner Prozessionen erweisen sich erst aus dieser Perspektive als brisante Schauplätze frühneuzeitlicher spanischer Identitätssuche: Man wird dort keine Subversion oder offene Rebellion finden, aber das Bemühen des Abtes, sich unter Berücksichtigung tridentinischer Strategien ein neues Zentrum an der Peripherie taktisch zu erschreiben, fehlende Reliquien und kirchliche Autorität durch den Reichtum lokaler Tradition zu ersetzen, gibt ein so

unspektakuläres wie überraschendes Zeugnis davon, auf welche Weise sich aus einer Aneignung der eucharistischen Figur der Absenz ein gesellschaftlich Imaginäres entbindet.

Die von Gordillo beschriebenen Prozessionen, *imagenes* und Legenden werden zum Sinnbild eines restituierten spanischen Kirchen-Körpers, dem sich gerade in und durch strategisch-renovatorische Praxis die Unmöglichkeit einschreibt, die Pluralität eines volkstümlichen Imaginären diskursiv zu kontrollieren.

Kapitel I zeigt, wie ein Sevillaner Renaissance-Subjekt sich den städtischen Raum als symbolischen aneignet und mit dieser *translatio* die Voraussetzung schafft für eine nachtridentinische Emblematisierung der Stadt.

Kapitel II beschreibt diese Emblematisierung als eine hypertrophe Überschreibung der Stadt zum heiligen Körper, innerhalb derer die Prozessionen als performative Kodierungsmaschinen eingesetzt werden. Zugleich setzen die Bruderschaften in einander überbietender *aemulatio* jene überschüssigen, weltlichen Bedeutungen von Bewegung und Ikonografie frei, welche die Inszenierung des einen Körpers erneut zerfallen lassen.

Kapitel III liest die zeitgenössisch entstehende städtische Historiografie und ihre Legendenkompilationen analog zu den Prozessionen als fruchtbar scheiternden Versuch, einen einheitlichen (Text-)Körper für die Stadt zu gewinnen: Stattdessen zeigt sich die Lokalgeschichte als Produkt mehrfacher Translationen und Substitutionen, deren gemeinsamer Ursprung genauso im Verborgenen liegt wie der Körper der Prozessionsfiguren.

Kapitel IV schließlich skizziert an einer heute unbekanntem *comedia* des jungen Calderón, wie hier das in Prozession und Legende artikulierte Latenzgebot des Ursprungs zur Feier eines gesellschaftlich Imaginären umformuliert wird, das nur mit Hilfe einer *imagen* Gestalt annehmen kann.

I. *Este libro es del viaje que hize a Jerusalem* – Auszug nach Jerusalem und Einzug in Sevilla

Sevilla 1539: In seiner Sevillaner Stadtresidenz stirbt Don Fadrique Enríquez de Ribera im Alter von 63 Jahren einen wohlvorbereiteten Tod. Per Testament aus dem gleichen Jahr hinterlässt er als Marqués von Tarifa und Adelantado Mayor de Andalucía seiner Familie zahlreiche königliche und päpstliche Privilegien, reiche Ländereien, das Seifenmonopol für Andalusien und eine prächtige, mit Kunstschätzen gefüllte Villa. Eingehüllt in das Rittergewand des Heiligen Jakob vom Schwert wird er zusammen mit jener Erde bestattet, die er von seiner Pilgerfahrt in das Heilige Land knapp 20 Jahre zuvor mitgebracht hatte. Die Stadt Sevilla erbt eine von ihm persönlich angelegte *Via Crucis* in sieben Stationen, ein großzügig ausgestattetes Hospital für Arme und Kranke sowie die ausführliche Beschreibung seiner Pilgerfahrt, die bis 1606 dreimal nachgedruckt wird.¹

Don Fadrique repräsentiert den Typus eines sich allmählich auch in Spanien etablierenden neuen Stadtpatriziertums und bietet ein eindrucksvolles Beispiel für »Renaissance self-fashioning« im frühneuzeitlichen Sevilla:² Seine Familie gehörte mütterlicher- wie väterlicherseits zum einflussreichen, bedingungslos königstreuen Schwertadel, der noch aktiv kämpfend an der Spätphase der *reconquista* in Andalusien beteiligt war und direkte Verwandtschaft zum Königshaus nachweisen konnte.³ Waren seine Vorfahren Meister des Ordens des Heiligen Jakob vom Schwert,

¹ Zum Leben und Sterben Don Fadrriques vgl. das schöne Buch von Pedro García Martín: *La Cruzada Pacífica. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Barcelona 1997 sowie Joaquín González Moreno: *Via Crucis a la Cruz del Campo*, Sevilla 1992; José Roda Peña et al.: *El Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad Sevillana*, Sevilla 1999. Meine Zitate aus der Reisebeschreibung folgen der letzten zeitgenössischen Ausgabe: Don Fadrique Enriquez de Rivera Marques de Tarifa: *Viaje de Jerusalem*, Sevilla 1606.

² Zu diesem Begriff vgl. Stephen Greenblatt: *Renaissance self-fashioning*, Chicago / London 1980.

³ Einen Beleg für die weit zurückgehende Bedeutung der Familie in Sevilla liefert ein Translationsbericht von Francisco de Sigüenza aus dem 16. Jahrhundert, in dem es heißt, dass gemeinsam mit König Fernando III. ein Vorfahre Don Fadrriques und Meister des Santiago-Ordens in feierlicher Prozession umgebettet wird. Derselbe Text bietet eine für die zeitgenössische Konjunktur genealogischer Ursprungslegenden typische Herleitung des Familiennamens und affirmiert damit gleichzeitig dessen königliche Herkunft: Im 14. Jahrhundert ließ König Pedro seinen mit ihm konkurrierenden Bruder Fadrique ermorden. Nachdem Pedro seinerseits von seinem zweiten Bruder, Enrique, getötet worden war, nahm dieser als König seine verwaisten Neffen auf, ließ sie bei Hof erziehen und nach seinem eigenen Namen »Enríquez« nennen. Vgl. Francisco de Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real*

und hatte sein Vater lebenslang selbst gekämpft, beschäftigt der Sohn sich bereits in erster Linie mit Pflege und Verwaltung des Selbstbildes christlichen Adels, dem er die Rollen des industriellen Geschäftsmannes und des gebildeten Humanisten hinzufügte.

Als Jugendlicher war Fadrique in Begleitung des Vaters Zeuge der Kämpfe um Granada geworden und hatte noch selbst teilgenommen. Während Bruder und Neffe weiterhin als königstreue Kämpfer für die *España una y católica* eintraten – insbesondere anlässlich des Aufstands der *comunidades*, der 1520 auch Sevilla erfasste – setzte Fadrique seine militärische Karriere nach dem Tod des Vaters nur noch auf symbolischem Wege fort.⁴ Allen Wappen und Portraits ließ er, mitunter nachträglich, das Kreuz des Santiago-Ordens einfügen.⁵ Mit seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem gelang es Fadrique schließlich, in »friedlicher Kreuzritterschaft« jene Andalusien so lange prägende *frontera* zu überschreiten, für deren Schutz seine Vorfahren gekämpft hatten und an der sie reich geworden waren.⁶

Ländereien und königliches Seifenmonopol für Andalusien hatte der Marqués von seiner Familie geerbt, er modernisiert jedoch die Produktionsverfahren nach neuestem Stand der Technik und überwacht die Herstellung persönlich von der Ölpresse bis zum Export ins benachbarte Europa – eine präkapitalistische Unternehmensführung, die sich bereits von der noch weitverbreiteten extensiven und auf Lehen gegründeten Agrarwirtschaft des Adels unterscheidet.⁷

Auch in Fadrriques Bildungsweg zeigt sich ein für seine Generation charakteristisches Selbstbewusstsein, das sich immer weniger über Taten und immer mehr über Schriftvermittlung und symbolische Handlungen konstituiert: Im Briefwechsel mit höfischen Gelehrten und an einer neu eröffneten königlichen Schule erwirbt er aus-

Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza, Sevilla 1579, Faksimile Sevilla 1996, hg. von Federico García de la Concha Delgado, S. 13 v° f.

⁴ Die besonders Kastilien betreffenden Aufstände des alteingesessenen städtischen Adels (z.B. Toledo) wurden in Sevilla von Don Juan de Figueroa aus der Familie Ponce de Leon getragen, aber schnell und erfolgreich von königstreuen Truppen niedergeschlagen. Typischerweise erwies sich hierbei der aufstrebende, in Verwaltung und Wirtschaft erfolgreiche, relativ neu angesiedelte Adel als hilfreich, zu dem auch die Familie der Enríquez de Ribera gehörte. Keiner der Sevillaner Chronisten vergisst in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Fadrique eine Pilgerfahrt ins Heilige Land gemacht hatte. Vgl. z.B. Alonso Morgado: *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos*, Sevilla 1587 und Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla 1677.

⁵ Etwaige Dokumente, die eine Mitgliedschaft Fadrriques im Orden belegen könnten, sind verloren; man kann jedoch mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass er wie seine Vorfahren Kreuzritter war, zumal es für seine Nachfahren belegt ist. Vgl. García Martín: *La Cruzada Pacifica*, S. 143 f.

⁶ Zur sinnstiftenden Funktion dieser *frontera* im Sinne der »frontier«-Forschung vgl. Gottfried Liedl: *Al-Farantira: Die Schule des Feindes. Zur spanisch-islamischen Kultur der Grenze*, 2 Bde., Wien 1997–1999.

⁷ Vgl. García Martín: *La Cruzada Pacifica*, S. 141.

gezeichnete Kenntnisse in Mythologie, Geographie, Geschichte, Religion und Naturkunde. Er begeistert sich für die neue Technik des Buchdrucks und trägt eine umfangreiche Bibliothek zusammen.⁸ Auf seiner Pilgerfahrt trifft er zufällig mit Juan del Encina zusammen, dem berühmten Vater des frühneuzeitlichen spanischen Dramas, der ebenfalls nach Jerusalem pilgert, um dort die Priesterweihe zu empfangen und so seine Existenz als Dichter materiell abzusichern.⁹ Der Sevillaner Humanist und der bereits von Rom abhängige Dichter befreunden sich eng – Juan del Encina wird Fadrique später die »Trivagia« widmen, seine eigene Reisebeschreibung in Versen.¹⁰

Durch geschickte Verwaltung und den Einsatz seiner ausgezeichneten Beziehungen zu Königshaus und Kirche sorgte Don Fadrique für ständigen Zuwachs seiner materiellen und spirituellen Güter: Das Erbe seiner Mutter und seines Stiefbruders sowie städtische Verwaltungsaufgaben im Namen des Königs sichern sein Einkommen. Gegen entsprechende Spenden gewährt Papst Julius II. ihm Sündenerlass für die uneheliche Verbindung mit einer *morisca*,¹¹ aus der zwei Töchter hervorgehen, entbindet ihn von verschiedenen Rittergelübden und annulliert eine Ehe. Als Krönung seiner weltlichen Karriere wird Don Fadrique 1511 von der ihm sehr gewogenen Königin Juana zum Adelantado Mayor von Andalusien ernannt. Im Alter von 42 Jahren schließlich beginnt er nach mehrmonatiger Vorbereitung am 24. November 1518, »nach dem Mittagessen«, seine Pilgerfahrt nach Jerusalem – im gleichen Jahr, in dem Karl V. gekrönt wird, Luther mit Rom bricht und Hernán Cortés die Zerstörung von Montezumas Reich vorbereitet. Bei Fadrriques Rückkehr nach knapp zwei Jahren, am 20. Oktober 1520, ist er von einem erfolgreichen zu einem regional bedeutenden Mann geworden und findet eine Stadt vor, die ebenfalls stetig nach Höherem strebt: Die Feier zu seiner Rückkehr fällt zusammen mit den Hochzeitsvorbereitungen für Karl V. und Isabella von Portugal, die Sevilla zum Ort ihrer Trauung gewählt haben. Mit Gewährung des Handelsmonopols für die »Indias« erreicht die Stadt 1524 vorläufig den Höhepunkt ihrer Macht.

⁸ Vgl. Maria Carmen Álvarez Márquez: »La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532)«, in: *Historia. Instituciones. Documentos* 13 (1986), S. 1–39.

⁹ Zur Lebensgeschichte Juan del Encinas und seine Bedeutung für die Ausdifferenzierung des frühneuzeitlichen spanischen Theaters als eigenständige Kommunikationsform vgl. v.a. Hans Ulrich Gumbrecht: *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1990, Bd. 1, S. 106 ff. und ders.: »L'auteur comme masque. Contribution à l'archéologie de l'imprimé«, in: Marie-Louise Ollier (Hg.): *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal u.a. 1988, S. 185–192.

¹⁰ Die von mir zitierte Ausgabe der »Viaje de Jerusalén« aus dem Jahre 1606 vereint die Werke Fadrriques und Juan del Encinas – ein weiterer Beleg für die enge Beziehung.

¹¹ Als *moriscos* bezeichnete man konvertierte Mauren, die trotz ihrer Bekehrung zunehmend unter Verfolgungen litten. Bis zum Jahre 1610 waren sie fast vollständig vertrieben. Vgl. hierzu auch das folgende Kapitel.



Abb. 1: Pier Maria Baldi, *Hospital de las Cinco Llagas* (1688). Das von Don Fadrique Enríquez de Ribera testamentarisch gestiftete und ab 1546 errichtete erste große Renaissancegebäude Sevillas ist heute Sitz des andalusischen Parlaments.

Auch nach seiner Pilgerfahrt bleiben Fadrique sowohl die weltliche als auch die kirchliche Macht gewogen: Mit Karl V. steht er in persönlichem Kontakt, dieser macht ihn zum Mitglied des *Consejo Real* und verleiht ihm 1539 das Amt des *Notaría Mayor de Andalucía*. Papst Clemens gewährt großzügigen Ablass und schenkt Fadrique mehrere Reliquien als Gegenleistung für die während der Pilgerfahrt in Rom erbrachten Spenden für den Bau des Petersdoms. Die Jahre nach seiner Rückkehr verbringt Don Fadrique vornehmlich mit dem Ausbau seines Stadtpalastes. Für die bereits von seiner Mutter ins Leben gerufene wohltätige Stiftung zur Versorgung von Armen und Kranken lässt er am Stadtrand von Sevilla das prächtige *Hospital de las Cinco Llagas* bauen. In der Gewissheit, sich im diesseitigen Leben genügend Verdienste für das jenseitige erworben zu haben, kann er 1539 seine letzte Reise antreten.

Kreuzritter in Nachfolge berühmter Familien des Schwertadels, junger Kämpfer an der Seite des Vaters, Wohltäter für die Gemeinschaft im Namen der Mutter, erfolgreicher Geschäftsmann, frommer Pilger und Ablasskäufer, humanistisch gebildeter Büchersammler und Kultur-Reisender – seine bewegte und aus moderner Sicht spannungreiche Biografie weist Fadrique aus als Vorreiter der Renaissance in Sevilla, als das Kind einer »Schwellenzeit«, die es zu Beginn des *siglo de oro* gerade dem spanischen Adeligen ermöglichte, ja von ihm verlangte, alte und neue, säkulare und religiöse, gemeinschaftliche und individuelle Formen der Weltdeutung und Lebensführung engzuführen. Diese frühneuzeitliche Notwendigkeit, sich in die Koordinaten mehrerer Welten einzuschreiben, soll als Folie dienen für die folgende Lektüre und Deutung seiner Hinterlassenschaften, als da sind: die Beschreibung seiner Pilgerfahrt, sein Haus und der von ihm angelegte Kreuzweg durch die Stadt. Ich möchte dabei zeigen, wie sich diese Einschreibung immer zugleich als Erfüllung und Neuaneignung tradierter Formen präsentiert und wie aus dieser Perspektive sich in Fadriques Hinterlassenschaften eine schon mittelalterlich prekäre Pilgerschaft frühneuzeitlich zu einer neuen Frömmigkeitspraxis verdichtet.

Unter der Maßgabe der Heilserlangung durch die *imitatio Christi* unternimmt Fadrique seine Pilgerfahrt zunächst ganz im Zeichen einer Tilgung von räumlicher und zeitlicher Alterität, wie sie dem hochmittelalterlichen, analog geprägten Denken selbstverständlich war: »Die Temporalisierung des *status peregrationis* der menschlichen Seele auf ihrem Lebensweg wird projiziert in die Spatialisierung ausgewählter Topografien, die kosmologisch privilegiert, durch Tradition autorisiert und mit kultischer Ausstattung symbolisch verdichtet sind – Sakralgeografien, durch die die Körper rituell hindurchbewegt werden, bis zum Ziel des Heilsweges.«¹² Während der mittelalterliche Pilger sich nach diesem Modell offenbar noch mühe-los in die raumzeitliche *deixis* Christi versetzen und Marken wie Zeichen auf seinem Weg substanzialistisch erfahren kann, zeugt Fadriques Text bereits von zahlreichen Interferenzen und Verschiebungen, die seiner Reise unauslöschliche raumzeitliche Differenzen einschreiben und sie von vornherein ausweisen als die Fahrt eines Pilgers, dessen Bewusstsein von Geschichtlichkeit ihn keine raumzeitliche Kontinuität mehr erfahren lässt. Die »garantierte Wirklichkeit« des Mittelalters ist der Notwendigkeit gewichen, die Wirklichkeit individuell zu »realisieren«.¹³

Für Fadrique ist die Pilgerfahrt zwar noch Höhepunkt seiner spirituellen Laufbahn, zugleich ist sie jedoch bereits deutlich als Ausnahmezustand markiert, der sich nicht mehr ohne weiteres als allegorische Verdichtung seines gesamten Lebens lesen lässt. Auffälligstes Indiz für ein Auseinandertreten von Mensch- bzw. Körper-Sein einerseits und Pilger-Sein andererseits, für die nicht mehr vollständige Überführbarkeit des einen in das andere, ist der Text selbst – die Produktion von Schrift als das Ergebnis der Pilgerfahrt: In der Beschreibung verschiebt Fadrique die Reise in die Nachträglichkeit – sie steht nicht mehr metonymisch für den ganzen Lebensweg, der von dort jederzeit extrapolierbar wäre, sondern die Fahrt ist Etappe einer (noch) unvollendeten individuellen Biografie und muss als solche festgehalten werden. Die Schrift öffnet einen vom körperlichen Vollzug abgelösten Wahrnehmungsraum, in dem Fadrique sich zwar als Pilger konstituiert, sich aber zugleich in einen nachträglichen, größeren Kontext einschreibt, der in raumzeitlicher und semantischer Differenz zur Pilgerfahrt steht.

¹² Vgl. Friederike Hassauer: *Santiago: Schrift, Körper, Raum, Reise; eine medienhistorische Rekonstruktion*, München 1993, S. 60 f. Anschließend an Hans Ulrich Gumbrechts Überlegungen zu körperlicher Performanz sieht Hassauer die Pilgerfahrt als einen Versuch, körperlich-unmittelbaren Zugang zur Heilsgeschichte zu erlangen, indem der Körper sich selbst sowie den ihn umgebenden Raum durch die rituelle Bewegung zugleich sakralisiert und zum Zeichen macht. Das Auftreten von Schrift in diesem Zusammenhang (z.B. in Gestalt von Pilgerlegenden) wertet sie folgerichtig als Bewältigung jener Irritationsmomente, die den unmittelbaren körperlichen Vollzug bedrohen. Zum analogen Denken des Mittelalters und dessen Konsequenzen für das Zeichenverständnis vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966.

¹³ Zu der hier wiedergegebenen Unterscheidung der Wirklichkeitsbegriffe in Mittelalter und Neuzeit vgl. Hans Blumenberg: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauss (Hg.): *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik 1), München 1964, S. 9–27.

Wohl projiziert die schriftliche Wiedergabe Fadriques immer noch einen in der Pilgerfahrt erst entstehenden »mentalenen Raum«, eine »Sakralgeografie« auf die Landschaft, durch die der Pilger sich bewegt:¹⁴ Der Beginn der Reise mit dem Mittagessen in einem Kloster am Stadtrand und die folgenden Beschreibungen der Sevilla unmittelbar benachbarten Wallfahrtsorte mit bekannteren und weniger bekannten Reliquien lässt die Reise nach Jerusalem vom ersten Augenblick an erscheinen als Fahrt entlang einer lückenlosen Kette heiliger Orte und damit auch als Nachvollzug territorialer Gründungsmythen – Fadrique begibt sich in ein erst durch die Spuren reisender Heiliger entstandenes Spanien. Auf einer weiteren Ebene jedoch gleicht sein Text die erfahrene heilige Topografie mit dem gesamten zeitgenössischen Wissen ab, das Fadrique zur Verfügung steht:

So zeigt sich das auf den Spuren der Heiligen, Kirchenväter und Apostel durchreiste Land zum einen als eine Abfolge von Miniaturen im Stil des im Mittelalter beliebten *laus urbis*.¹⁵ Neben Kirchen, Heiligtümern und Reliquien finden Kunstschätze, geografische Lage und natürliche Annehmlichkeiten in den Beschreibungen Platz. Es ist offensichtlich, dass dieses Inventar sich größtenteils der Lektüre von antiken und mittelalterlichen Texten und Hörensagen verdankt; die jeweils genau angegebenen Wochentage, die Distanzen in spanischen Meilen und vor allem die damit implizierte persönliche Leistung (»Aqui subi por lo llano a las ermitas y decendi por la escalera.« [»Hier stieg ich über das freie Feld zu den Pilgerstätten hinauf und über die Treppe wieder hinab.]) schreiben jedoch ebenfalls den Pilger Fadrique als individuellen Körper und Garanten der spirituellen Erfahrung in den Text ein. Darüber hinaus macht dieser Text den Raum bereits im Sinne frühneuzeitlicher Raumerfassung als kartografierbaren sichtbar und zeugt von der zeitgemäßen Faszination seines Verfassers für Maße, Gewichte und Ingenieurskunst. Die genauen Angaben von Wochentagen und Distanzen sowie das zitierte Wissen lassen einen vom körperlichen Vollzug unabhängigen, abstrakten Raum entstehen, eine Vorlage oder Karte, anhand derer die individuelle Pilgerfahrt im Geiste wiederholt werden kann, die sie aber zugleich einbettet in eine objektivierbare, von persönlicher Präsenz und deren Überlieferung losgelöste Welterfassung. Die genauen Maße von beeindruckenden Bauwerken (Klöster, Kirchen, aber auch Brücken und Türme) machen diese zu räumlich-proportionalen, vom körperlichen oder spirituellen »Weg« losgelösten Fixpunkten in einem gänzlich irdischen, mess- und abbildbaren

¹⁴ Zu den zitierten Begriffen vgl. Hassauer: *Santiago*.

¹⁵ Zur *laus urbis*-Tradition vgl. vor allem Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München ³1961 und Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998. Zu deren Spielarten in der Frühen Neuzeit u.a. Klaus Arnold: »Städtelob und Stadtbeschreibung im späteren Mittelalter und in der Frühen Neuzeit«, in: Peter Johanek (Hg.), *Städtische Geschichtsschreibung im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2000, S. 247–268.

Raum.¹⁶ So gönnt der Marqués seinem Leser zum Beispiel eine detaillierte Beschreibung des Hafens von Marseille, mit den genauen Maßen in Fuß und seinen beeindruckendsten Funktionen.¹⁷

Nicht nur der erfahrene Raum der Pilgerfahrt wird überblendet mit zeitgenössischen, objektivierbaren Vermessungstechniken, auch die Temporalisierung dieses Raums bzw. der körperliche Ablauf der Passion, den er spatialisieren soll, wird eingespeist in frühneuzeitliche Verwaltungstechnik: Selbst für den reichen Pilger Don

¹⁶ Vgl. Jörg Dünne: *Die kartographische Imagination – Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München 2011.

¹⁷ »En la iglesia mayor de Marsella está la cabeça de san Lazaro: que el cuerpo fue lleuado a Borgoña (como adelante se dira) e otras reliquias. Ay hartos Monasterios y buenos: es puerto de mar, y el mas seguro que puede ser: porque adonde estan los nauios: es vn braço de mar que entra, y de la otra parte esta el lugar, que la ampara, y de la otra vn cerro, que nunca alli en tiempo ninguno la mar está mas que vna alberca: es poco hondable: la entrada del tiene vna torre junto con el, para defenderse, y tres pilares en el agua gruessos: y otro ala otra parte de la tierra. Por el primer pilar que está entre la torre y el pueden entrar dos nauios juntos, de cada trezientos toneles descargados. Esta vna cadena desde este pilar a la torre, que cada noche se cierra: y porque no se hunda está metida en vn madero horadado, y por las otras tres concauidades, que ay de pilar a pilar, por cada vna podria entrar vn nauio de ciento y sesenta toneles, si ouisse hondura: saluo que no la ay. Estas tres lumbres siempre estan cerradas con sus cadenas, vna por lo alto, y otra por lo baxo, metidas en sus palos: por que no se hundan. Tiene todo este Puerto en largo mill y quinientos passos.« [»In der Hauptkirche von Marseille liegt der Kopf von Sankt Lazarus: der Körper wurde nach Burgund gebracht (wie weiter unten berichtet wird) wie auch weitere Reliquien. Es gibt einige wenige und gute Klöster: es ist ein Meereshafen und dazu der sicherste, den es geben kann: denn dort, wo die Schiffe liegen, ist er ein Meeresarm, der hineinragt, und auf der anderen Seite ist der Ort, der sie beherbergt, und auf der wieder anderen ein Hügel, und zu keiner Zeit ist das Meer dort etwas anderes als ein Wasserbecken: es ist kaum zum Anker geeignet: an seinem Eingang steht ein Turm, zur Verteidigung, und drei dicke Pfeiler im Wasser: und ein weiterer auf der anderen Seite des Festlandes. Beim ersten Pfeiler, der sich zwischen dem Turm und ihm befindet, können zwei Schiffe auf einmal einfahren, jedes unbeladen dreihundert Tonnen schwer. Es geht von diesem Pfeiler aus eine Kette bis zum Turm, die jede Nacht geschlossen wird. Und damit sie nicht untergeht, ist sie an einem durchbohrten Holz befestigt, und durch die anderen drei Zwischenräume, die es von Säule zu Säule gibt, könnte je ein Schiff von fünfhundertundsiebzig Tonnen einfahren, wenn genügend Tiefe da wäre, nur, dass diese nicht da ist. Diese drei Durchgänge sind immer mit ihren Ketten verschlossen, eine oben und eine unten, an ihren Stöcken befestigt, damit sie nicht untergehen. Der ganze Hafen ist insgesamt tausendfünfhundert Schritte breit.«], Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 7 v^o–8 r^o. Fadriques Text zeigt allenthalben ein charakteristisch frühneuzeitliches Nebeneinander von bestaunenswertem Wunder und wissenschaftlicher Rationalisierung dieses Wunders. Parodien einer solchen hybriden, katholisch-humanistischen Pilgerperspektive in erasmischem Kontext finden sich zeitgleich zum Beispiel im Werk von Rabelais. Zur frühneuzeitlichen Destabilisierung des mittelalterlichen Pilgerberichts und dessen Bezug zur Literatur vgl. ausführlich Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010.

Alle in dieser Studie folgenden Originalzitate aus Manuskripten und frühen Drucken sind in ihrer Orthographie, insbesondere der Akzentsetzung, nicht angeglichen. Soweit nicht anders angemerkt, handelt es sich bei allen folgenden Übersetzungen um meine eigenen, welche den häufig unbeholfenen Stil der Originale nicht korrigieren.

Fadrique ist die Reise noch mit jener körperlichen Anstrengung und Gefahr verbunden, die sie ja nicht zuletzt zur *imitatio* der Passion macht und erlaubt, das am Körper erfahrene Leid auf den durchmessenen Raum zu projizieren. Neben den bereits erwähnten körperlichen Frömmigkeitsübungen, in deren Rahmen Fadrique Berge und Treppen erklimmt, fastet und betet, tragen auch die Bedingungen der Reise dazu bei, sie zu einem Leidensweg zu machen – man schläft auf Strohsäcken, das Essen lässt oft zu wünschen übrig, die medizinische Versorgung ebenso (der Chirurg ist in Wahrheit ein Barbier) und spätestens ab Venedig, der letzten Station auf rein christlichem Gebiet, kommt die ständige Furcht vor Übergriffen auf die Pilger hinzu. Von Interesse ist hierbei weniger die für Pilger aller Zeiten geltende Gefahr als vielmehr die Art und Weise, wie Fadriques Text diese prinzipielle »Unbehaustheit« und Rechtlosigkeit des Pilgers zu bannen sucht, der er sich durch sein religiös instituiertes Vagantentum aussetzt.¹⁸ Im Gegensatz zum mittelalterlichen ist der frühneuzeitliche Pilger jedoch auf der ausgetretenen und professionell abgesicherten Route nach Jerusalem durch einklagbare Verträge abgesichert, die Wiedergabe im Reisebericht dient hier auch als Muster und Warnung für andere Pilger. Fadrique führt in allen Einzelheiten den Vertrag mit dem Kapitän des Bootes auf, das ihn von Venedig nach Jaffa bringt, um sodann ausführlich zu schildern, dass besagter Kapitän jedem einzelnen Punkt zuwiderhandelt: Nicht nur führt er zu wenig Proviant und Waffen zur Verteidigung mit, er hält sich auch nicht an die vereinbarten Etappen und legt zum Beispiel in Zypern so lange an, dass wegen der schlechten Bedingungen dort mehr Pilger sterben als auf der gesamten übrigen Reise.¹⁹ Abgesichert durch dieses weltliche Vertragswesen erscheint der Zeitraum der Pilgerfahrt als Verwaltungssache, ihr Gelingen misst sich nicht mehr in einer programmatischen Unplanbarkeit der *peregrinatio*, bei der der Weg schon zum Ziel gehört, als vielmehr in Vertragseinhaltung und Vertragsbruch.²⁰ Der körperliche und spirituelle Weg wird einem geld- und schriftgetragenen juristischen System eingespeist, das die Exterritorialität, die Gefahr in der Fremde und durch die Fremden zu minimieren sucht.²¹ Fadrique folgt damit nicht mehr nur dem Exempel

¹⁸ Vgl. hierzu Hassauer: *Santiago*, S. 100 ff. In diesem Zusammenhang wäre schon der Jakobsweg als ein Supplement des verlorenen bzw. unzugänglichen Heiligen Landes zu sehen. Auch Valentin Groebner weist nach, dass die für Fadrique beschriebene Tendenz zur Entterritorialisierung, Pluralisierung und Temporalisierung des Wegs schon für den mittelalterlichen Pilger galt: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004. Mir kommt es darauf an, dass Entzug und Sinnentleerung des Territoriums frühneuzeitlich zum Anlass selbstbewusster Übertragungen werden – wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Vgl. auch Ehrlicher, *Zwischen Karneval und Konversion*.

¹⁹ Vgl. Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 37 r° ff.

²⁰ Zu der für eine Pilgerfahrt wesenhafte Absenz von Planung, Vorausschau und gerichtetem Weg vgl. Hassauer: *Santiago*, S. 108.

²¹ So schmerzt es den Pilger Fadrique auch am meisten, einen Großteil seines Geldes aus Sicherheitsgründen in Venedig zurücklassen zu müssen. Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 41 r°.

Christi, um seinerseits ein Exempel der *imitatio* zu werden, er setzt darüber hinaus ein den historischen Bedingungen angepasstes Exempel der gelungenen Reise und zeigt, wie man einer vom mittelalterlichen Pilger durchaus einkalkulierten sozialen wie körperlichen Selbstausschöpfung ausweichen kann.

Nicht zuletzt aufgrund des vertraglich abgesicherten Waren- und Geldverkehrs findet sich aus der Perspektive des frühneuzeitlichen Pilgers auch die Grenze zwischen Gläubigen und Ungläubigen in ein ideologisch Imaginäres verschoben bzw. weicht sie einer nahezu touristischen Toleranz:²² Fadrique muss immer wieder feststellen, dass sowohl die Christen als auch die Mauren an den Pilgern verdienen und der Schutz, den die »lugares Sanctos« genießen, im Gegenzug auch vertraglich abgesicherten Respekt vor maurischen Institutionen und Gebräuchen verlangt. Als Spanier und Bewohner eines Landes, dessen Auseinandersetzung mit den Mauren noch »frisch« in aller Bewusstheit ist, muss er sich gesondert zur Zurückhaltung verpflichten.²³ Eine solche vertragliche und ökonomische Befriedung verschiebt die Eroberung des Heiligen Landes, die der Pilger ja ebenfalls allegorisch nachvollzieht, aus dem Bereich der Heilsgeschichte endgültig in die weltliche Historie, in die Auseinandersetzung zwischen entstehenden »Nationen« um deren territoriale Grenzen und Enklaven.

Angesichts der eben skizzierten Überlagerung der raumzeitlichen *deixis* der Pilgerfahrt durch neu entstehende Wissens- und Verwaltungsformen, die die Welt unabhängig von körperlicher Performanz in der Schrift erfassen, ist es nicht verwunderlich, dass auch die heiligen Stationen seiner Fahrt von Fadrique nicht ungebrochen erlebt werden: Nicht nur die am Pilgerweg ausgebreitete Fülle von Reliquien und Legenden lässt ihn mitunter seine Zweifel an deren Authentizität explizit artikulieren, wie im Fall der weichgebliebenen Hand an der Statue des Heiligen Simeon oder des Originalbrunnens in Jerusalem, an dem Maria die Wäsche der Heiligen Familie wusch.²⁴ Immer wieder bekommt der Marqués angekündigte Reliquien nicht zu sehen, bleibt über den wahren Ort ihres Aufenthalts im Unklaren

²² Zu den mittelalterlichen Bedingungen einer solchen Perspektive vgl. María Rosa Menocal: *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston / New York / London 2002; deutsch: *Die Palme im Westen – Muslime, Juden und Christen im Alten Andalusien*, Berlin 2003.

²³ Ein Beispiel für die zahlreichen beobachteten Abkommen: »Passamos a vista de Castil Roxo, que es en Turquia: y sostienelo el Reyno de Napoles; aunque los Turcos lo podrian tomar; dexanlo, porque aí contratan con los Christianos: está cien millas de Rodas.« [»Wir fuhren in Sichtweite an Castil Roxo vorbei, das in der Türkei liegt: und es wird vom Königreich von Neapel besetzt; obwohl die Türken es einnehmen könnten, unterlassen sie es, denn dort verhandeln sie mit den Christen: es ist hundert Meilen von Rhodos entfernt.«], Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 44 v°. Fadrriques Misstrauen gegenüber solchen Verträgen wechselt sich ab mit seiner spürbaren Bewunderung für den reibungslosen Ablauf der Pilgerfahrt zwischen drei Religionen (46 r°) und zum ökonomisch geregelten Miteinander der Religionen in Jerusalem (47 v° ff.).

²⁴ »a san Simeon le tente la mano, porque me decían que la tenia blanda, y es burla« [»dem Heiligen Simeon gab ich die Hand, weil sie mir sagten, sie sei weich, und es ist ein Scherz«], ebd., fol. 56 v°

oder hält die im 16. Jahrhundert proliferierenden Streitigkeiten über die wahren Ruhestätten resignierend fest.²⁵ Im Fall des Körpers des Heiligen Augustinus gehört die Geheimhaltung gar zur Strategie der Mönche von Pavia: Aus Furcht vor Diebstahl präsentieren sie zwei gleichermaßen prächtig ausgestattete Grabstellen.²⁶ Anzahl und unüberschaubare Vielfalt der Klöster mit ihren je verschiedenen Ordensgelübden überfordern den Pilger sichtlich, sodass sich Fadriques Text bald nur noch bei ethnischen und rituellen Besonderheiten aufhält, wie z.B. den deutschen Mönchen in Verona oder dem ambrosianischen Ritus in Mailand.²⁷ Die unüberschaubare Anzahl der Reliquien, deren Teilbarkeit und gegenseitige Beglaubigungsfunktion man zunehmend zur Herstellung beliebiger Mengen von sekundären oder »Berührungsreliquien« nutzte, lässt den Pilger hinsichtlich einer territorialen Zuordnung ratlos zurück: In dem Maße, in dem die Reliquien die Ubiquität des Christentums affirmieren sollen, lässt sich der Weg eines Heiligen kaum mehr entlang seiner Reste nachvollziehen. Die lineare, narrative Reisebeschreibung zeigt sich durch eine solche Pluralisierung in ihrer Substanz bedroht. Auf diese Weise wird die Fahrt einerseits geprägt vom unbedingten Willen, die Vielfalt der heiligen Stätten und Rituale so genau wie möglich zu dokumentieren – insbesondere die Splitter des Heiligen Kreuzes haben es Fadrique angetan, deren vollständige Inventarisierung er anstrebt.²⁸ Andererseits erzählt sein Text von einer Reise im Zeichen der Absenz, »une marche qui va, comme tout pèlerinage, vers un site marqué par une disparition.«²⁹ Die eigene körperliche Anwesenheit und Anschauung kann nicht mehr problemlos für die Wahrheit der Überlieferung eintreten. Die Fülle des Präsentierten zum einen sowie die Unsichtbarkeit des Verheißenen zum anderen scheinen so in gleichem Maße zu einer Entdifferenzierung der Heiligen Topografie zu führen: Das Eigentliche bleibt uneinholbar verborgen in der wuchernden Darbietung einer nicht nur von Luther als irritierend empfundenen Kommerzialisierung der Pilgerfahrt.

und zu den in Jerusalem präsentierten Spuren aus dem Alltag Christi: »la verdad de esto solo Dios lo sabe« [»die Wahrheit darüber kennt nur Gott«], ebd., fol. 50 r°.

²⁵ So hält er diverse Streitigkeiten zwischen Klöstern fest, die in einem Fall darin gipfeln, dass – wie die Bewohner behaupten (»dizen«) – ein Heiliger dem anderen (nicht kanonisierten und daher schwächeren) das Wundervollbringen verbietet (»lo cierto no se sabe«), ebd., fol. 24 v° f. An zahllosen Stellen vermerkt er, dass man an bestimmten Orten sage (»dizen«), man besitze Heilige Körper, der Pilger diese aber nicht sehen und daher auch nicht nachweisen könne.

²⁶ Ebd., fol. 15 r°.

²⁷ Ebd., fol. 18 r° und fol. 20 r°.

²⁸ Dieses Bestreben begründet sich zum einen in der Funktion des Textes, Reiseführer und Karte für nachfolgende Pilger sein zu wollen, zum anderen aber auch deutlich in dem (scheiternden) Bestreben, Wahres von Falschem, Orthodoxes von Heterodoxem zu scheiden.

²⁹ Vgl. Michel de Certeau: *La fable mystique I, XVIe–XVIIe siècle*, Paris 1982, S. 108; deutsch: *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*, Berlin 2010. Das ursprüngliche Ziel einer solchen Pilgerfahrt an den Ort eines Verschwindens wäre nach de Certeau der »corps mystique«, der versucht, den »corps manquant« i.e. den aus dem Grab verschwundenen Körper Christi zu restituieren.

Der Höhepunkt dieses Verschwindens des Heiligen im Reichtum seiner eigenen Spuren wird dann auch am Ziel der Reise erreicht. Weit entfernt von den Wünschen seiner hochmittelalterlichen Pilgerkollegen, denen der Tod auf der Pilgerfahrt und insbesondere im Heiligen Land willkommen war, da er ihnen garantierte, direkt in den Himmel aufzufahren, sehnt Fadrique öfter den Tag der Rückfahrt herbei.³⁰ Zwar nimmt er fromm an allen vorgesehenen Feierlichkeiten und Ausflügen teil und zeigt sich immer wieder beeindruckt, leidet aber unter den Strapazen und einem Pilgeransturm, der an Ostern schon im 16. Jahrhundert so gewaltig war, dass die Pilger aus Platz- und Bewegungsmangel im Heiligen Grab ihre Notdurft verrichteten.³¹ Die Heiligen Stätten selbst sind nur noch in Teilen erhalten und zeigen deutlich die Spuren der Geschichte – nicht einmal die biblischen Landschaften wie der Jordan oder der Berg Sion mit dem Tempel entsprechen den Vorstellungen, die der Pilger sich gemacht hatte.³²

Auf welche Weise dieser frühneuzeitliche Pilger, der nach der Überwindung aller Grenzen noch am Ziel seiner Reise immer wieder auf Fremdes, Verborgenes und Vershobenes stößt, dennoch auf seine Kosten kommt, das zeigt die Ansprache des »Wächters des Berges Sion«, eines (franziskanischen) Mittlers zwischen weltlichen und geistlichen Mächten in Jerusalem, der die Pilger im Heiligen Land willkommen heißt, sie schriftlich erfasst und sie in Latein auf ihren Aufenthalt vorbereitet. Fadrique gibt die Ansprache auf Spanisch wie folgt wieder:

Que, pues veniamos con tanto trabajo, y gasto, que aparejasemos las conciencias bien, para ganar las indulgencias. Lo otro, que considerassemos, quanta merced Dios nos auia hecho, en permitir, que viessemos, y anduuiessemos, lo que nuestros passados tanto auian desseado. Lo otro que nos guardassemos, de hollar enterramiento de Moros: porque eran graueamente punidos los Christianos, que los hollauan. Lo otro, que no mirassemos, de la manera que los Mysterios Sanctos estauan, sino solamente contemplassemos, que auian sido alli, y ansi lo creyessemos; porque los Moros no dauan lugar, que estuiessem de otra manera. Y si algun edificio querian hazer de nuevo, no solamente no lo consentian hazer: mas aun lo que se caía, no dexauan reparar. Y que todos los que veniamos sin licencia de el Papa, eramos descomulgados: y que el Guardian en Ierusalem los absolueria.

³⁰ So bleibt er in Jaffa z.B. noch einen Tag länger an Bord des Schiffes, das immer noch bessere Schlafgelegenheit bietet als die improvisierten Unterkünfte an Land, obwohl das Betreten des Heiligen Bodens sofortige »indulgencia plena« verspricht. Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 46 v°.

³¹ Ebd., fol. 115 r°.

³² Fadrique z.B. zum Jordan: »el cauce es angosto y sucio y aún dicen que, no va por donde solía, porque los moros lo echaron por otra parte.« [»Der Fluss ist schmal und schmutzig, und obwohl sie es behaupten, fließt er nicht dort, wo er es früher tat, weil die Mauren ihn umgeleitet haben.«], ebd., fol. 67 r°.

[Da wir unter so großen Mühen und unter so großem Aufwand gekommen seien, sei unser Gewissen rein genug erschienen, um die Absolution zu erhalten. Zum anderen sollten wir uns bewusst machen, wie viel Gnade uns Gott habe zuteil werden lassen, indem er zuließ, dass wir sehen und begehen konnten, wonach sich unsere Vorfahren so sehr gesehnt hatten. Das andere, dessen wir uns enthalten sollten, war das Betreten von maurischem Grabesboden. Denn es würden die Christen, die ihn betreten, schwer bestraft. Ein weiteres, das wir nicht ansehen sollten, war der Zustand der Heiligen Stätten, sondern wir sollten nur betrachten, dass sie dort gewesen seien und sollten es so glauben; denn die Mauren hätten nicht zugelassen, dass sie anders beschaffen wären. Und wenn man ein Gebäude neu errichten wollte, dann ließen sie dies nicht nur nicht zu: darüber hinaus ließen sie das, was zerfiel, nicht wieder aufbauen. Und dass wir, weil wir alle ohne die Genehmigung des Papstes gekommen seien, exkommuniziert worden seien: aber dass der Wächter in Jerusalem uns die Absolution erteilen würde.]³³

Als vorbildlicher Reiseleiter gibt der »Guardian de Monte Sion« dem bevorstehenden Betreten des Heiligen Landes Eventcharakter und nimmt zugleich Enttäuschungen vorweg. Er macht den Pilgern klar, dass sie hier nicht nur selbst, sondern stellvertretend für Generationen von Christen an ein spirituelles und körperliches Ziel gelangen (»viessesmos, y anduuiessesmos« [»sehen und begehen«]), in der umkämpften Heimat der Christenheit angekommen sind – besonders auf *Fadrique* als Kind der *frontera*, die noch sein Vater verteidigte, dürfte dieser routinierte Hinweis seine Wirkung nicht verfehlt haben.³⁴ Dieses Pilger-Erlebnis, das mit dem Berühren heiligen Bodens zusammenfällt, wird jedoch sogleich relativiert durch die Aufforderung, Rücksicht zu nehmen auf die konkurrierenden heiligen Stätten der Mauren und vor allem durch den Hinweis auf den historischen Verfall der »Mysterios Sanctos«, deren Wiederaufbau nicht gestattet ist. Damit reale und spirituelle Landschaft, körperliche Präsenz des Pilgers und »corps manquant« der Heiligen Stätten dennoch zum ereignishaften »Mysterio« überblendet werden können, bedarf es der inneren Anschauung und des Glaubens, die in Zusammenwirkung mit dem Heiligen Ort das Verlorene zu restituieren vermögen. Nicht umsonst sind die Schlüsselworte hier »contemplasemos« [»betrachten«] und »creyessesmos« [»glauben«]: In der *contemplatio* wird im Gegensatz zur figurativen *meditatio* das Gegenständliche zum bloßen Anlass einer inneren »Beschauung«, die schließlich in der *oratio* als Manifestation des Glaubens gipfelt.³⁵ Der Pilger kann daher die Ruine zum Ausgangspunkt

³³ Ebd., fol. 45 v^o f.

³⁴ Zu Jerusalem als *patria* in Hochmittelalter und Früher Neuzeit vgl. z.B. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs*, München 2¹⁹⁹⁴, S. 241 ff.

³⁵ Nach der kartäusischen Lehre von der *lectio divina* folgt auf das laute (Vor-)Lesen des biblischen Textes die figurative *meditatio* (»Betrachtung«), dann die loslassende *contemplatio* (»Beschauung«), den krönenden Abschluss bildet die zusammenfassende *oratio* (»Gebet«). Vgl. hierzu Pierre Adnès: *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, Paris 1937. Die zeitgleich von Loyola formulierte

einer kontemplierenden Restitution machen – die *con-templatio* wird hier im Wort-sinn zu einer gemeinschaftlichen, performativen (Wieder-)Herstellung des Tempels – zu einer inneren Sammlung, die weder auf die Präsenz eines Textes noch auf die eines Bildes angewiesen ist, sondern nur eines Körpers an einem ausgewiesenen Ort bedarf.³⁶

Dass diese vom Pilger verlangte Anstrengung, kraft der Anwesenheit des eigenen Körpers in *contemplatio* den »corps manquant« der Heiligen Stätten zu supplementieren, die Enttäuschung über Verschiebung und Verlust nicht ganz aufheben kann, zeigt Fadriques Text allerorten. Umgekehrt aber bietet die Erfahrung einer Abwesenheit des Heiligen an seinem ureigenen Ort auch eine Chance: Wenn schon im Heiligen Land selbst nur noch Spuren einer ehemaligen Präsenz, also Zeichen vorhanden sind, können diese Zeichen umso leichter und legitimer auf einen anderen Ort übertragen werden. Die Erfahrung der Desillusion wird zur Ermöglichung, die Illusion andernorts zu rekonstruieren, zeichenhaft auf einen heiligen Raum zu verweisen. Letztlich ist es diese Erfahrung der Zeichenhaftigkeit der Heiligen Stätten, die Fadrique ermächtigt, sich nach der Rückkehr an den Aufbau seines eigenen Jerusalem in Sevilla zu machen. Dabei bedarf es nicht einmal mehr der institutionellen Absicherung durch die Kirche: Der selbstbewusste Renaissance-Fürst und »virtuelle« Ordensritter Fadrique kann in frühneuzeitlicher »Aneignung« sein Haus zum Zentrum einer selbst entworfenen sakralen und weltlichen Topografie machen und einen Kreuzweg in seiner Heimatstadt anlegen.³⁷ Den Begriff der Aneignung

compositio loci als Lehre von der sinnlich erregten Vergegenwärtigung eines Heiligen *topos* kann in diesem Sinne ebenfalls als Reaktion auf einen zunehmend empfundenen Entzug des Heiligen Landes gelesen werden. Die Exerzitionen erscheinen 1533 auf Spanisch. Vgl. Christian Wehr: *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*, München 2009 und Niklaus Largier: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*, München 2007.

³⁶ Man kann bei den frühneuzeitlichen Pilgern wie Fadrique davon ausgehen, dass im Rahmen der immer noch äußerst beliebten, nach dem Analogieprinzip strukturierten »Etymologien« – wie z.B. der Isidors von Sevilla – die *contemplatio* durchaus auch in einem solchen wörtlichen Sinne verstanden wurde – sei es in Bezug auf den Tempel (*templum*) oder in Bezug auf den inneren, gesammelten Gemütszustand (*temperatio*). Dass der Begriff sich historisch tatsächlich von einem religiösen, territorialen Abbildungsakt herleitet, war ihm sicher nicht bewusst, scheint mir im geschilderten Zusammenhang jedoch von Interesse: In der etruskisch-römischen Tradition ging die *contemplatio* des Auguren dem eigentlichen Städtegründungsritus voraus. Durch Himmelschau (oder Lesen in Innereien etc...) fand er heraus, ob himmlische, ideale Konstellation und irdische Topografie für eine Gründung kompatibel waren. Der *templum* war zunächst das Diagramm auf dem Boden, das die himmlische Konstellation in Analogie wiedergab und zugleich den Beobachtungsraum (der Sterne, des Vogelflugs etc...) eingrenzte. Das Wort selbst wird von *tueri* – Schauen / Bewahren abgeleitet. Vgl. hierzu Joseph Rykwert: *The idea of a town. The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*, Cambridge 1999.

³⁷ Die im Gefolge der Pflege des Heiligen Grabes durch die Franziskaner und der von diesen propagierten Kreuzesanbetung aufkommenden Kreuzwege waren bis dahin ausschließlich von Priestern oder Ordensleuten und eher außerhalb der Städte instituiert worden. Eine berühmte Ausnahme

möchte ich dabei im Sinne der »appropriation« verstehen, wie sie Michel de Certeau in *L'invention du quotidien* entwirft: Als ein individualpragmatisches Er-Finden alltäglicher, in diesem Fall religiöser Praxis, das sich vorgegebene Strukturen aneignet und verschiebt, dabei aber nicht notwendig subvertiert. De Certeau beschreibt mit Hilfe des Begriffspaares von »Strategie« und »Taktik«, die er den Ausführungen von Clausewitz entnimmt, eine dynamische Interaktion zwischen der institutionellen Macht, die sich einen »lieu« konstruiert, und dem »espace« einer lokalen Taktik, die sich der diskursiven Zwischenräume bemächtigt. Entscheidend für meine folgenden Überlegungen zu den Aneignungen des Don Fadrique scheint mir das bei Certeau stets performativ gedachte Verhältnis von Strategie und Taktik zu sein: So ist die Taktik nicht funktional zu verstehen als eine Bewegung »von unten«, welche sich der institutionellen, normgebenden Strategie des Machtapparates durch »ruse« entzieht oder sich seiner Elemente durch »braconnage« bemächtigt – vielmehr können und müssen Strategie und Taktik im steten Wechselspiel aufeinander antworten und sich einander anverwandeln. Für die hier skizzierte, humanistisch geprägte Aneignung religiöser Praxis zum Zwecke einer ursprünglich nicht vorgesehenen Einschreibung des Individuums in die Profangeschichte, einer institutionell nicht absegneten Selbstinszenierung, kann so gezeigt werden, wie die kirchliche Strategie nachtridentinisch derart »angeeignete«, individuell überschriebene Praxis aufgreift und wiederum in eine übergreifende Autoritätsinszenierung integriert.³⁸ Dieses charakteristisch gegenreformatorische Widerspiel von Strategie und Taktik wäre demnach nicht im Sinne von sozialer Funktionalität gedacht, sondern es ließe sich erfassen mit dem Begriff eines »gesellschaftlich Imaginären« nach Cornelius Castoriadis: Die durch die Gegenreformation initiierte lokale Aneignung entbindet als eigenmächtige, autoritativ nicht kontrollierbare Setzung zwangsläufig eine dysfunktionale symbolische Überschüssigkeit und impliziert damit immer auch das ›Andere‹ der erfolgten Institutionalisierung.³⁹

stellt der Nürnberger Kaufmann Martin Ketzler dar, ein Zeitgenosse Fadriques und diesem in vielerlei Hinsicht ähnlich: In ebenso entschiedener Autorität stellt er seiner Stadt nach einer Pilgerfahrt ins Heilige Land 1490 einen Kreuzweg zur Verfügung und führt damit den Gebrauch der *via crucis* in Deutschland ein. Er hinterlässt ebenfalls einen ausführlichen Reisebericht. Vgl. hierzu Klaus Arnold (Hg.): *Wallfahrten in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposions vom 29.–30. September 2000 im Caritas Pirckheimer-Haus in Nürnberg*, Wiesbaden 2002 und Dietrich Huschenbett: »Die Literatur der deutschen Pilgerreisen nach Jerusalem im späten Mittelalter«, in: *DVJS* 59 (1985), S. 29–46. Zur Geschichte des Kreuzwegs in Spanien und Sevilla vgl. v.a.: José Sánchez Herrero: »Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII«, in: Rafael Sanchez Mantero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla³1999, S. 27–97.

³⁸ Vgl. hierzu Michel de Certeau: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris²1990; deutsch: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

³⁹ Die Vermittelbarkeit eines dynamisch gedachten, sich stets aufs Neue verselbständigenden Widerspiels von Strategie und Taktik mit Castoriadis' Begriff des gesellschaftlich Imaginären (»imaginaire social«) zeigt sich in dessen ebenfalls dynamischem Charakter eines steten Anderswerdens. Nach

Text, Haus und Kreuzweg dienen Fadrique der nachträglichen Authentifizierung und Überprüfbarkeit der Pilgerfahrt und garantieren deren Wiederholbarkeit für Andere. Sie bleiben zum einen abbildbar auf das ursprüngliche Modell der Passion, in dessen Nachahmung der einzelne Pilger eigentlich aufgehen soll in der Gemeinschaft der Gläubigen. Zum anderen aber tragen sie bereits die frühneuzeitliche Signatur einer individuellen Aneignung des vorgegebenen Modells und damit einer zeittypischen Bewältigung der Pluralisierung im Zeichen des Subjekts. Schon im Untertitel seiner Reisebeschreibung schreibt Fadrique sich selbst als zentralen Protagonisten einer Erfahrung ein, wieviel sein Text auch den kursierenden Vorlagen verdanken mag: »Este libro es de el viaje que yo don Fadrique enríques de Ribera marques de tarifa hize a Jerusalem de todo y y quantas cosas en el me pasaron desde que salí de mi casa de bornos miercoles veyntiquatro de noviembre de quinientos y diez y ocho. hasta veynte de octubre de quinientos y veynte que entré en Sevilla.« [»Dieses Buch handelt von der Reise, die ich, Don Fadrique Enríquez de Ribera, Marquardt von Tarifa, nach Jerusalem machte und von all den Dingen, die mir auf ihr widerfuhren, von da an, da ich mein Haus Bornos verließ, am 24. November 1518 bis zum 20. Oktober 1520, als ich in Sevilla eintrat.«] Der Text spiegelt gleichermaßen die Erfüllung des Vorgegebenen und eine individuelle Autoritätsaneignung – und auch die zwei weiteren Hinterlassenschaften des Marqués, sein Haus und der Kreuzweg, gehorchen dieser Doppelbewegung, mit der er sich als frommer Christ und zugleich als lokale Persönlichkeit affirmiert. Das Zusammentreffen mit Juan del Encina auf dem Schiff, das beide nach Jerusalem bringen soll, mag Zufall gewesen sein, signifikant ist es in diesem Zusammenhang allemal: Fadrique macht hier die Bekanntschaft eines der ersten spanischen Dichter, die von ihrer Kunst leben und sie als eigenständige Werke unter ihrem Namen erscheinen lassen. Gumbrecht hat nachgezeichnet, inwiefern die Erfindung einer von der realen, persönlichen Existenz abgekoppelten Autoren-Rolle bei Juan del Encina symptomatisch ist für die Ausdifferenzierung der Literatur als eigenständige Kommunikationsform in der Frühen Neuzeit: Der gedruckte Text als Produkt einer (absenten) Person setzt eine potenziell unkontrollierbare Sinnproliferation im Zeichen der Subjektivität frei, die wiederum durch die Maske oder Rolle des Autors als einer allen zeitlichen Kontingenzen enthobenen Instanz, einer abstrakten »Intentionalität«

Castoriadis instituiert sich das gesellschaftlich Imaginäre über das Symbolische, geht jedoch nicht im Symbolischen auf, da es der Funktionalität jedes institutionellen Systems eine besondere Ausrichtung gibt, indem es die Wahl und Verknüpfung der symbolischen Netze überdeterminiert. Das gesellschaftlich Imaginäre kann nur mittelbar erfasst werden in der Differenz zwischen einer gedachten funktional-rationalen Organisation einer Gesellschaft und deren tatsächlicher Organisation. Es ist: »der unsichtbare Zement, der den ungeheueren Plunder des Realen, Rationalen und Symbolischen zusammenhält, aus dem sich jede Gesellschaft zusammensetzt – und als das Prinzip, das dazu die passenden Stücke und Brocken auswählt und angibt.« Vgl. Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt am Main 1984, S. 246.



Abb. 2: Frontispiz der Druckfassung von Don Fadriques Pilgerbericht (Sevilla 1606).

aufgefangen wird.⁴⁰ Analog könnte man auch bei dem von Fadrique explizit und nicht ohne Stolz verantworteten Gebrauchstext der »Viaje de Jerusalén« eine Bewegung erkennen, die in der persönlichen Aneignung und Verschriftlichung des Pilgermodells ein überzeitliches Denkmal für die Person des Pilgers setzt und zugleich die auf der Reise vorgefundene religiöse Beliebigkeit in der Rolle des Stifters und Mäzens auffängt, der sich die Passion Christi aneignet, um sie sogleich wieder seiner Stadt zu übereignen.

Die Jahre nach seiner Pilgerfahrt bis zum Ende seines Lebens im Jahr 1539 widmete Don Fadrique in erster Linie dem Ausbau seines Wohnhauses, das er von seinen Eltern, Don Pedro Enríquez und Doña Catalina de Ribera, geerbt hatte.⁴¹ Diese hatten das wegen seines Aquäduktanschlusses kostbare Grundstück in einem ursprünglich rein arabischen Wohnviertel gekauft, sodass Fadrique ein Gebäude mit unregelmäßigem Grundriss im *mudéjar*-Stil als Bausubstanz zur Verfügung

⁴⁰ »La subjectivité posait donc le problème de l'instabilité du sens, résolu par le masque de l'intentionnalité.« Gumbrecht: »L'auteur comme masque«, S. 191.

⁴¹ Zu Geschichte und Architektur des Stadtpalasts vgl. Joaquín González Moreno: *Desde Sevilla a Jerusalem*, Sevilla 1974 und Vicente Lleó Cañal: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979. Der Palast ist heute noch nahezu im Originalzustand einschließlich der Sammlungen Fadriques und seiner Nachfahren zu besichtigen.

stand.⁴² Die Inspirationsquelle für seine Umbauten erschließt sich auch dem modernen Besucher noch auf den ersten Blick: Bereits auf der Rückreise seiner Pilgerfahrt, die ihn durch die Zentren der italienischen Renaissance wie Mailand, Venedig, Siena, Florenz, Rom und Neapel führte, bestellte Fadrique für seine Eltern zwei monumentale Grabsteine im italienisch-antikisierenden Stil bei einem Genueser Steinmetz. Derselbe fertigte in den folgenden Jahren die von Fadrique für den Umbau seines Wohnpalastes benötigten Marmorelemente⁴³: Ein Marmorportal in Form eines römischen Triumphbogens wurde auf die äußere Ziegelmauer aufgesetzt, die noch aus arabischer Zeit stammte; 32 Säulen mit Kapitellen und zwei Springbrunnen mit achteckigen Becken schmückten Haupthof, *patio* und Garten; Höfe und repräsentative Räume nahmen die große Sammlung römischer Skulpturen und Reliefs auf, von denen Fadrique einen Teil mitbrachte und die von seinem Neffen, Per Afán Enríquez de Ribera, der das Haus erbt, noch erheblich vergrößert wurde.

Dass Fadrique mit der baulichen Umgestaltung seines hispano-islamischen Palastes eine persönliche, großangelegte *translatio imperii et studii* zu vollenden gedachte, zeigt vor allem der Triumphbogen als Portal: In den nach römischem Vorbild gestalteten Bildkapitellen weisen Adler und Fruchtkorb auf Macht und Prosperität des Geschlechts hin; zwei Medaillons mit Reliefs der Kaiser Trajan und Hadrian stellen die Bedeutung der Familie in die Nachfolge römischer Herrschaft. Die von den Familienwappen flankierte Attika enthält eine Tafel mit der Bitte um göttlichen Schutz, die Namen der ursprünglichen Besitzer Don Pedro und Doña Catalina sowie die Verewigung des Bauherrn Don Fadrique. Über der Attika schließlich findet sich alternierend mit gotischen Maßwerkfeldern jeweils über einem Jerusalem-Kreuz mehrfach die Inschrift eingemeißelt: »4 DIAS DE AGOSTO DE 1519 ENTRO EN IHERVSALEN« [»Am 4. August 1519 zog ich / zog er in Jerusalem ein«]. Wie schon bei den Grabsteinen für seine Eltern setzt Fadrique hier zugleich sich selbst und seinem Geschlecht ein Denkmal, schreibt sich ein in die irdische Genealogie und in die christliche Heilsgeschichte: Sein eklektisches Haus wird römischer Kaiserpalast und himmlisches Jerusalem in einem.

Die Form der äußeren, in die Öffentlichkeit gewendeten Inschrift, die Fadrique aus dem Renaissance-Italien mitbringt, bedeutet dabei sehr viel mehr als ein bloßes Denkmal, wie Armando Petrucci nachgewiesen hat: Die in der Antike weitverbreitete bildhauerische Tradition der Schrift im öffentlichen Raum war im Mittelalter in Vergessenheit geraten, um in der Frühen Neuzeit zu erneuter Blüte zu

⁴² *Mudejares* wurden jene Mauren, vornehmlich Handwerker, genannt, die in den von den Christen zurückeroberten Gebieten bleiben und weiter ihre Kunst ausüben durften. Der in einer Mischung aus arabischen Elementen und den Vorgaben der zunächst noch jüdischen und christlichen Bauherren entstehende *mudéjar*-Stil prägte die Architektur Andalusiens nach der *reconquista* bis weit in das 16. Jahrhundert.

⁴³ Für die Jahre 1534–1539 sind zahlreiche Bauverträge mit Steinmetzen, Zimmerleuten, Malern und Glasern erhalten. Vgl. García Martín: *Viaje de Jerusalem*, S. 145 ff.



Abb. 3: Italienisches Renaissance-Portal von Don Fadriques Stadtpalast, der heute nach der Kreuzwegstation *casa de Pilatos* genannt wird. Auf den Zinnen das Jerusalemkreuz, links in der Fassade sieht man die erste Station des von Fadrique in Sevilla angelegten Kreuzwegs.

gelangen.⁴⁴ Blieb im Mittelalter die Inschrift meist auf den Kirchenraum beschränkt und verwies dort nach scholastischem Modell als »steinernes Buch« auf den Ursprung aller Schrift, den biblischen Text, so erobert sich die Schrift in der Frühen Neuzeit den öffentlichen Raum als eigenständiges Zeichen zurück. Sie soll von einer zunehmend alphabetisierten Öffentlichkeit gelesen, in gleichem Maße aber auch als architektonisches Element, als Bild und strategisch gesetzte Markierung im dreidimensionalen Raum wahrgenommen werden und löst sich so vom Leitmedium des Buches. Die Stadt und ihre *cives* sind immer öfter Gegenstand solcher Inschriften, aber auch Bauherren und Architekten verewigen sich auf diese Weise in ihrer individuellen Autorschaft. Es entsteht eine »grafosfera«, ein öffentlicher Raum der Schrift, in deren Anzeige und Lektüre die städtische Gemeinschaft sich ihrer selbst versichert. Dabei sind wie beim Buchdruck architektonische Standardisierung und Lesbarkeit der Buchstaben Voraussetzung für einen solchen »Schrift-Raum«, in dem Individuum und Gemeinschaft sich spiegeln können, ja die Stadt sich als öffentlicher Raum erst konstituiert. Wissen und Erfahrung finden

⁴⁴ Für die folgenden Ausführungen vgl. Armando Petrucci: *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turin 1980.

nicht mehr in erster Linie im Buch zusammen, sondern werden in den sichtbaren Raum projiziert.⁴⁵

Schon auf seiner Reise hatten solche sichtbaren Projektionen immer wieder Fadriques Aufmerksamkeit erregt. Insbesondere an Venedig hebt er die öffentlichen Plätze und die zeichenhafte Präsenz staatlich verfasster Gemeinschaft in Inschriften und Skulpturen hervor. Die Stadt erscheint als Schauraum der Macht und präsentiert sich zugleich als Ort, an dem sich solche Macht rituell und visuell erst konstituiert: Der komplexen Wahl des Dogen durch die Abzählung bunter, beschrifteter Steine widmet Fadrique gleich mehrere Seiten.⁴⁶ Auch die Präsenz religiöser Institutionen im nicht-kirchlichen, öffentlichen Raum beschreibt er bewundernd und erwähnt dabei insbesondere die prächtige Fronleichnamsprozession, an der nicht nur sämtliche venezianischen Laienbruderschaften, sondern auch zu dieser Zeit in der Stadt anwesende Pilger teilnehmen. Stadt und Tor zum Orient zugleich – in Fadriques Text erscheint Venedig als Ort, an dem sich stabile, aber auch temporäre Gemeinschaften durch sichtbare Zeichen im öffentlichen Raum konstituieren.

So scheint es nur folgerichtig, wenn der Marqués das Haus seiner Familie nach solchen Vorbildern zur *architecture parlante* umgestaltet, die den sie umgebenden Raum konsequent miterfasst und das nach innen orientierte arabische Gebäude nach außen wendet:⁴⁷ Sie repräsentiert den gesellschaftlichen Erfolg und die politische Autorität der Enríquez de Ribera und befestigt mit der Inschrift den Stadtpalast als Ort einer Macht- und Wissensübertragung.

Gleichzeitig wird die Bewegung der Pilgerfahrt übersetzt in den heimatlichen Raum und dort nachvollziehbar: »ENTRO EN IHERVSALEN« – wer das Haus

⁴⁵ Petrucci verweist in diesem Zusammenhang auf die simultane Entwicklung von standardisierter, lesbarer Schrift, dreidimensionaler, perspektivischer Abbildung des Raumes und normierter Grammatik – dies ist im Rahmen der vorliegenden Fragestellung nicht im Detail auszuführen. Wie aktuell das Thema der Schrift im öffentlichen Raum zu Fadriques Zeiten war, zeigt das Erscheinen des maßgeblichen Buches von Mazzocchi im Jahr 1521: *Epigrammata antiquae Urbis*.

⁴⁶ Oft wiederkehrend findet sich zu verschiedenen Städten die Formulierung »A muchas plaças, y buenas« [»Sie hat viele und schöne Plätze«]. Für Venedig beschreibt Fadrique genauestens San Marco, den Marktplatz und die Wahl des städtischen »consejo«, wobei er hervorhebt, dass der Doge auch nur zwei Stimmen besitzt (»El Duque no tiene mas poder de dos votos.«). An den Plätzen und Straßen zeigt er sowohl die repräsentative Ausstattung des öffentlichen Raums als auch die visuelle Präsenz staatlicher Autorität: »Ay muchas plaças, y bien grandes: y assi ellas, coma [sic] todas las calles de la ciudad, y de la Iudeca son ladrilladas, de ladrillo de canto. [...] El Palacio de la Señoria es muy grande, ado está el Duque, y ado van todos los Iuezes dela ciudad a juzgar. Tiene vn corredor muy grande, que sale sobre la plaça [...].« [»Es gibt viele und recht große Plätze: und so sind diese, wie auch alle Straßen der Stadt und des Judenviertels, mit Ziegelstein gepflastert, mit gekantetem Ziegelstein. [...] Der Palast der Obrigkeit ist sehr groß, in dem sich der Doge befindet und wohin alle Richter der Stadt gehen, um Gericht zu halten. Er hat einen sehr langen Gang, der auf den Platz hinausführt.«], Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 26 v^o f.

⁴⁷ Dieser in der Kunstgeschichte gebräuchliche Begriff geht zurück auf den französischen Architekten Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806).

des Don Fadrique durch dieses Portal betritt, gelangt zugleich nach Rom und Jerusalem. Die Inschrift schließt Ausgangspunkt und Ziel der Pilgerfahrt kurz, sie macht das Haus zur letzten und wichtigsten Station auf Fadriques Lebensweg, und mit der topografischen Transposition, der Verdichtung der Pilgerfahrt auf einen Ort, wird zugleich ganz Sevilla zum potenziellen Pilgeraum. Fadriques »architecture parlante« sendet also eine mehrfache Botschaft in den sie umgebenden Raum: Sie markiert den Ort von Autorität und Macht zusammen mit dessen Referenzräumen Jerusalem, Rom und Sevilla. Dabei verweist die eingesetzte Schrift zwar auch auf die Differenz zwischen eigentlichem und über-tragenem Ort, auf Absenz und Verschiebung, in der architektonischen Visualisierung jedoch gibt sie sich zugleich als raumkonstituierende, performative Vorlage zu erkennen, als »Station« in der Stadt, über die die Aneignung des Raumes immer von neuem vollzogen werden kann. Durch die Einschreibung seiner Pilgerfahrt in den öffentlichen Raum der Stadt erstellt Fadrique hier eine ›Karte‹ von Referenzpunkten, die sich ihr Territorium erst erfindet.⁴⁸

Es erweist sich, dass der Sevillaner Volksmund der *translatio* Fadriques nachträglich ein Prinzip streng analoger Abbildlichkeit unterlegt, das von diesem selbst in zeichenhafter Raumaneignung längst verlassen wurde: Während die Bevölkerung (noch heute) der Überzeugung ist, das Haus des Marqués sei nach den Proportionen des Hauses von Pilatus gebaut und der Kreuzweg folge der genauen Schrittzahl der Jerusalemer *Via Crucis*, ist Fadriques räumliche Transposition nicht angewiesen auf eine solch exakte Mimesis.⁴⁹ Schon in Jerusalem hatte er den Raum als verschobenen erfahren und festgestellt, dass man die Länge des Kreuzweges nicht ermitteln könne, da es ständig auf- und abginge.⁵⁰ In Sevilla genügt nun die strategische Markierung eines Ortes – des Palasts –, von dem aus kraft angeeigneter Autorität realer und übertragener Raum immer wieder symbolisch und performativ aufeinander

⁴⁸ Ich beziehe mich hier implizit auf das von Wolfgang Iser im Rahmen seiner Theorie des Fiktiven und des Imaginären evozierte Bild von Karte und Territorium, die sich im Raum des Imaginären zueinander verhalten wie Sprache und Bezeichnen: »Dieses *Territorium* wird mit der *Karte* zusammenfallen, weil es außerhalb einer solchen Bezeichnung keine Existenz hat; es muss jedoch zugleich von der *Karte* unterschieden bleiben, weil es ein Produkt des gespaltenen Signifikanten und nicht dieser selbst ist.« Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1993, S. 426 ff.

⁴⁹ Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts bürgerte sich für Fadriques Palast die heute noch gebräuchliche Bezeichnung »casa de Pilatos« ein, wohl nach der ersten, am Haus angebrachten Station des Kreuzweges. Beste Quelle für die ursprüngliche Einrichtung des Kreuzweges durch Fadrique und wohl auch Ursprung des nachträglichen Mythos einer direkten Übertragung der Jerusalemer Maße ist ein anonymer Sevillaner Druck aus dem Jahr 1653: *Memorias Históricas Sevillanas*, Sevilla 1653 Biblioteca Capitular y Colombina 82–5–21, fol. 167 f.

⁵⁰ »no se pueden medir estos pasos; pues son cuesta abajo y cuesta arriba, porque Jerusalén no va ya por donde solía ir en tiempos de Jesus.« [»Diesen Weg [diese Schritte] kann man nicht messen; er führt bergauf und bergab, weil Jerusalem nicht mehr so liegt wie zu Jesu' Zeiten«], Enríquez de Ribera: *Viaje de Jerusalem*, fol. 52 r°.

abgebildet werden können. Gerade in seiner semantischen Polyvalenz und formalen Heterogenität wird der Palast abwechselnd lesbar als Sevillaner Machtzentrale, humanistisch inspirierter *locus amoenus* nach dem Vorbild italienischer Renaissance und Ausgangspunkt des Kreuzweges auf den Kalvarienberg. Die nachträgliche, barocke Deutung einer genauen Übertragung der Jerusalemer Schrittmaße scheint mir eher wieder hinter diese selbstbewusste, souverän mit Autoritätszeichen operierende Aneignung des öffentlichen Raumes zurückzufallen.⁵¹

Die Inschriften, vor allem die allgegenwärtigen Jerusalem-Kreuze, die Fadrigue sowohl am Haus als auch an den Stationen seines Kreuzweges anbringt, spiegeln in ihrem oszillierenden Zeichenstatus genau jene charakteristische Doppelung von Erfüllung oder Wiederholung des Tradierten einerseits und Aneignung andererseits: Als Symbol verweist das Kreuz in festgelegter Semantik auf die Passion Christi und deren Ort Jerusalem – biografisch gelesen auf Fadriques Kreuzritterschaft und wiederum auf die Familiengenealogie. Als Wegmarke, die den Punkt einer *statio* auf dem Weg fixiert, bezeichnet es hingegen in schierer Referentialität einen Ort, dessen semantische Bedeutung sich erst im Vollzug des Kreuzwegs performativ erfüllt. Mit der Setzung seiner Kreuze kann Fadrigue also immer zugleich abbildhaft und performativ auf die Passion verweisen, auf ihren eigentlichen Referenzraum Jerusalem und auf ihre Re-präsentation in Sevilla, ermöglicht durch seine eigene Pilgerfahrt und *translatio*.

Dabei verbirgt der Kreuzweg die Aneignung nicht, die ihn in den fremden Raum überträgt, sondern stellt sie selbstbewusst aus. Fadrigue markiert die ersten zwei Stationen am Haus mit Steintafeln, von denen eine noch heute erhalten ist. Einem Jerusalem-Kreuz mit der Inschrift »SEGVNDA ESTACION« folgt zum Beispiel der Text: »AQVI SE CONTEMPLA QVANDO XPT°. NVESTRO REDENTOR LO SACARON DE CASA DE PILATOS Y LE PVSIERON LA SAGRADA CRVZ SOBRE SVVS SAGRADOS OMBROS PARA IR AL MONTE CALVARIO. AÑO-MDXXI« [»Hier ist zu betrachten wie sie unseren Erlöser aus dem Haus des Pilatus führten und das Heilige Kreuz auf seine Schultern legten, um zum Hügel Golgatha zu gehen. Im Jahre MDXXX«].⁵² Wenngleich die Sevillaner

⁵¹ Zu den wechselnden Konjunkturen und Deutungen der öffentlichen Inschriften im städtischen Raum Sevillas vgl. auch Verf.: »NO∞DO – Zur frühneuzeitlichen Identitätsbildung Sevillas«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München 2008, S. 371–385. Zu einer genaueren Nachzeichnung von Fadriques Selbstdarstellungen vgl. Verf.: »Teatralidad urbana. El vía crucis Sevillano en el Siglo de Oro«, in: Sabine Friedrich und Kirsten Kramer (Hg.): *La teatralidad desde una perspectiva histórica de los medios*, Kassel 2013 [in Vorbereitung zum Druck].

⁵² Siehe die fotografische Abbildung der Tafel in Federico García de la Concha Delgado: »El Vía Crucis a la Cruz del Campo. Origen y Desarrollo Histórico«, in: José Roda Peña et al. (Hg.): *El Humilladero de la Cruz del Campo y la Religiosidad Sevillana*, Sevilla 1999, S. 63–83, hier S. 72.

Tradition hier den Anlass fand, das Haus Fadriques und den Palast des Pilatus ineins zu setzen, so ist das entscheidende Schlüsselwort wieder die durch die Tafel eingeforderte »contemplación« – ein Gedenken, das der *statio* nicht als Abbild, sondern als eines willkürlich vereinbarten Ortes bedarf. Ein anonymer Sevillaner Druck aus dem Jahr 1653 überliefert die Texte der verloren gegangenen Stationen, die sich ebenfalls je unter einem Jerusalemkreuz befanden. So fordert die dritte Tafel auf: »En la tercera Cruz, que está a pocos passos de la dicha puerta, se medita el sitio donde pusieron a Christo la pesada Cruz sobre sus delicados ombros.« [»Am dritten Kreuz, das wenige Schritte von besagtem Tor entfernt ist, ist über den Ort zu meditieren, an dem sie Christus das schwere Kreuz auf seine zarten Schultern legten«].⁵³ Hier wechselt der Gebrauch von »contemplar« mit dem von »meditar«. Auch in dieser Formulierung wird jedoch deutlich, dass an der *estación* weniger einer Szene als eines Ortes gedacht wird – die Tafeln lassen explizit heilige und urbane Topografie zusammenfallen und erst in dieser räumlichen Überblendung findet sich der Anlass zur inneren Betrachtung, sei es als *meditatio* oder als *contemplatio*.

Durch die Jahreszahl 1521, die gleichsam als Signatur unter die Aufforderung zur *contemplatio* gesetzt ist, wird der Heilige Referenzraum Jerusalem, dem die Sehnsucht aller christlichen Vorfahren Fadriques galt, nun endlich in die heimische Stadt überführt: Die Passion Christi kann im Sevilla des 16. Jahrhunderts präsent werden, kraft der direkten Übertragung von Raum zu Raum durch die Autorität des Pilgers. Zugleich verweist die Jahreszahl auf den Autor dieser aus einer *translatio* hervorgehenden Topografie und schreibt ihn an einem Ort mehr als großzügigen Spender in die weltliche Genealogie Sevillas ein. So affirmiert Fadrique mit dem Kreuzweg zum einen seine Frömmigkeit und spendet den Bürgern seiner Stadt die Möglichkeit von Pilgerfahrten im Kleinen; wie bei seinem Palast und den Grabsteinen für seine Eltern nutzt er jedoch zugleich Schrift und Memorialarchitektur für eine individuelle Einschreibung in den durch die Renaissance wiedereroberten öffentlichen Raum der Stadt.

Bereits zu Lebzeiten des Don Fadrique begann sich der neue Kreuzweg, der erst mit seiner letzten Station das Stadtgebiet verlässt, großer Beliebtheit zu erfreuen. Wurde er zunächst nur von der Familie selbst genutzt, folgten ihm bald die Bevölkerung Sevillas und einzelne Gemeinden übers ganze Jahr, und eine der ersten Sevillaner Laienbruderschaften, die in der Karwoche mit Geißlern durch die Stadt zog, die »cofradía de la Santa Vera Cruz«, stattete ihm schon bald nach seinem Entstehen Karprozessionen ab.⁵⁴ Wie in der Frage der Unbefleckten Empfängnis spielten Spanien und insbesondere Sevilla hier eine Vorreiterrolle in der katholischen

⁵³ Zitiert bei González Moreno: *Via Crucis*, S. 67 f.

⁵⁴ Solche Bruderschaften entstanden mit der Förderung vor allem von Franziskanern und Dominikanern ab der Mitte des 16. Jahrhunderts europaweit und widmeten sich der von diesen Orden propagierten Anbetung der Passion Christi. Auf ihre Genealogie und Entwicklung wird im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein.

Welt und übertrumpften in frommer *aemulatio* noch das zeitgenössische Rom: Der Sevillaner Kreuzweg zählte bereits neun Stationen, als in Rom noch vier bzw. später sieben Stationen kanonisch waren. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als sich die Sevillaner Bruderschaften dramatisch vervielfacht hatten und die ganze Stadt mit ihren Prozessionen durchzogen, geriet Fadriques *via crucis* allmählich in Vergessenheit und wurde auch in der Karwoche nur noch vereinzelt von den Bruderschaften genutzt.

Das Beispiel des Don Fadrique Enríquez de Ribera zeigt, dass die Entstehung des ersten Kreuzwegs Sevillas im Jahr 1521 nicht bloß eine zeitgemäße Variante mittelalterlich geprägter Volksfrömmigkeit darstellt, sondern dass sich hier eine spezifische, autorschaftliche Aneignung des städtischen Raumes vollzieht, die sich von Anfang an im Spannungsfeld frühneuzeitlicher Zeit- und Raumerfahrung bewegt:

Auf den ersten Blick fügt sich die Institution des Kreuzweges bruchlos in das Modell einer analogen *imitatio*: Die Übertragung der *via crucis* aus Jerusalem macht die allen Christen erstrebenswerte Pilgerfahrt als körperliche Nach-Folge Christi auch für jene möglich, die den Weg ins Heilige Land nicht antreten können.⁵⁵ Als großzügiger Stifter sichert der heimgekehrte Pilger, der seine Erfahrung solcherart für die Mitchristen verfügbar macht, sich Nachruhm in dieser Welt und Sündenerlass im Jenseits. Die Bereitstellung einer miniaturisierten Pilgerfahrt im heimischen Raum trägt damit zunächst einen restaurativen Charakter: Die institutionelle Markierung eines Weges zur Nachfolge Christi nimmt jene Restitution eines verbindlich Sichtbaren vorweg, jene konsequente Visualisierung, welche das Tridentinum einer allmählich unkontrollierbaren, sich in unsichtbaren Zirkeln vervielfältigenden Heterodoxie entgegensetzt.⁵⁶ Insbesondere in Sevilla, dem pulsernden Zentrum des sich etablierenden Handels mit der Neuen Welt, lässt sich die visuelle und rituelle Institutionalisierung der Passionsgeschichte sicher auch vor dem Hintergrund einer stetig zunehmenden Heterogenität von Bevölkerungsgruppen und Riten verstehen.⁵⁷ Im speziellen Fall Fadriques werden vor diesem Hintergrund Text, Haus und Kreuzweg auch als Antworten auf den Entzug der sinnstiftenden Grenze zwischen Abendland und Morgenland, Christentum und Heidentum lesbar: Die überdeutliche, sichtbare Abgrenzung heiliger, institutionell

⁵⁵ Es sind keine Dokumente erhalten, in denen Fadrique zu seinen Intentionen hinsichtlich des Kreuzwegs Stellung nimmt, der in Fußnote 37 erwähnte Martin Ketzler verweist jedoch explizit auf eine solche kompensatorische Funktion des Kreuzwegs für jene Bürger Nürnbergs, die keine teure Pilgerfahrt unternehmen können. In der oben zitierten modernen Literatur zur Entstehung der Kreuzwege an der Schwelle zur Frühen Neuzeit ist diese Kompensationsfunktion eine gängige Deutung, über die ich jedoch im Sinne einer spezifisch frühneuzeitlichen Autoritäts- und Raumaneignung durch die Stifter hinausgelangen will.

⁵⁶ Vgl. Michel de Certeau: *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975; deutsch: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt am Main / New York 1991.

⁵⁷ Als eines der ersten in Spanien wurde 1481 das Inquisitionstribunal Sevillas eingerichtet.

gesegneter Räume hält die Erfahrung einer allgegenwärtigen Entdifferenzierung und Kommerzialisierung in Bann.

Über solche geläufigeren Deutungsmuster hinaus zeigt sich jedoch an der Figur Fadriques, dass die Entstehung des ersten Sevillaner Kreuzweges nicht fraglos einer restaurativen Institutionalisierung als Vorgriff auf die Gegenreformation zuzuschlagen ist. Gerade der humanistisch gebildete, papst- und königstreue Stadtpatrizier gewinnt im 16. Jahrhundert ein Selbstbewusstsein, das ihm eine individuelle *translatio imperii et studii* erlaubt, als deren Autor und Stifter er sich unabhängig aller Institutionen affirmiert. Vor allem aber ist es paradoxerweise gerade die Erfahrung einer uneinholbaren zeitlichen Differenz, eines unvordenklichen Entzugs des Heiligen, dessen zeichenhafte Spuren allein er auf seiner Pilgerfahrt noch vorfindet, die Fadrique ermächtigt, in eigener Setzung heiligen und profanen Raum zu überblenden. Angesichts einer Überfülle von Zeichen zum einen und verschwindender Körper zum anderen wird der Pilger sich selbst zum letzten Gewährsmann: Wo schon das Original als zeichenhaft erfahren wird, gelingt auch eine zeichenhafte Herstellung heiligen Raumes an anderem Ort. Gerade an diesem Punkt löst sich der frühneuzeitliche, humanistisch aber auch mystisch gebildete Pilger von analog-mimetischem Denken. Das Verhältnis von Jerusalem und Sevilla ist in dieser *translatio* nicht mehr eines von Urbild und Abbild, sondern eines von Abbild und Abbild oder – in der Begrifflichkeit Iser – Jerusalem und Sevilla bilden zwei Territorien für eine gemeinsame imaginäre Karte: Ein markierter Ort wird zum Anlass, eines anderen Ortes zu gedenken, an dem das ursprüngliche Bild ebenfalls abwesend ist, der eigentliche *topos*, die semantische Bedeutung dieser beiden gleichermaßen zeichenhaften Orte entsteht erst performativ, durch Überblendung Jerusalems und Sevilas in der *contemplatio*. Raum und Körper sind nicht mehr als Abbild von Heiliger Schrift gedacht, sondern bewegen sich auf einer Ebene mit dieser.⁵⁸

Eine solche individuelle, von Abbildhaftigkeit und Transparenz auf den biblischen Urtext befreite, visuelle und performative »Aneignung« des städtischen Raumes öffnet ihn damit zugleich auf eine semantische Polyvalenz: Ob an markiertem Ort in Sevilla Jerusalems, Roms oder des spanischen Königshofs gedacht wird, ob der Benutzer des Sevillaner Kreuzweges Christus oder Fadrique nachfolgt – immer überlagern sich sakraler und profaner Raum und können anhand visueller Markierungen wie Monumente oder Inschriften wechselnd aktiviert werden. Gerade die von Fadrique angenommenen frühneuzeitlichen Rollen des humanistischen Literaten und des frommen Stifters fungieren hier als zweiseitige Schwerter: Schrift und Inschrift als Monumente dieser Rollen können zum einen die im Zeichen der Subjektivität drohende frühneuzeitliche »Sinnproliferation« bannen – so trägt zum Beispiel Fadriques subjektives und betont laienhaftes Erleben einer Konkurrenz und Beliebigkeit religiöser Zeichen am Vorabend der Reformation in Text und Kreuzweg durchaus auch den Charakter einer kritischen *renovatio*, die das Kreuz

⁵⁸ Vgl. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 426 ff.

zum zentralen und verbindlichen Zeichen einer Erneuerung des Glaubens erheben will. Mit der Konzentration auf die Passion Christi sollen in Gestalt des Kreuzes Signifikat und Signifikant wieder zusammengeführt werden – Ort und Bedeutung des Gedenkens zusammenfallen. Zum anderen aber wird dieses in individueller Aneignung abseits der kirchlichen Institutionen gewonnene Zeichen in der Übereignung durch den Stifter einer volkstümlichen performativen Inszenierung abseits kirchlicher Institutionen preisgegeben, in der sich am ›angekreuzten‹ Ort wiederum verschiedenste Bedeutungsräume entfalten. Fadriques Kreuzweg wäre daher als exemplarisches Symptom für die »semiotische Krise« der Renaissance zu lesen, aus der ein Wechselspiel von Autoritätsaneignung und -übereignung, von Bedeutungsproliferation und Bedeutungsfestschreibung hervorgeht.⁵⁹

Abschließend nochmals die drei zentralen Argumente für den Befund einer spezifisch frühneuzeitlichen Zeit- und Raumerfahrung, die in Fadriques Kreuzweg sichtbar wird und den Grundstein legt für die barocke Nutzung des städtischen Raums, wie er in den folgenden Kapiteln dargestellt werden soll:

Zum ersten führen die Aneignung des städtischen Raums durch den Laien und Stadtpatrizier Fadrique sowie das Setzen von öffentlichen Markierungen zu einer Überblendung säkularer und religiöser Räume innerhalb der Stadt. Diese Räume sind nicht mehr territorial voneinander abgegrenzt, sondern können an vereinbartem Ort performativ ›aktiviert‹ werden. Damit wird gerade für das selbstbewusste, hochgebildete, königs- und papsttreue Renaissance-Individuum wie Fadrique eine Lösung aus jenem institutionellen Rahmen möglich, der eigentlich für die Veräumlichung und Absicherung von Macht zuständig ist. Der Kreuzweg dient als persönliches Monument, zugleich aber wird er der Stadt und ihrer Bevölkerung zur freien Verfügung übereignet und öffnet sich einer »festlich-kultischen Reproduktion des Volkes«, einer »Kultur der Aneignung, die gerade kraft einer eigenmächtigen Mimesis dem System der Schrift und dem Geschriebenen, dem bloßen Text wie überhaupt der Kultur des reformierten Klerus und der herrschenden Klassen niemals so ganz unterworfen war.«⁶⁰ Mit der theatralischen Aneignung des Raums durch den Kreuzweg ist bereits der zweite Punkt aufgerufen:

Die Stiftung des Kreuzwegs verleiht Fadriques Pilgerfahrt zusätzlich zu ihrem ursprünglichen Kontext einer ortsgebundenen körperlichen *imitatio Christi* eine Ebene der Repräsentation, die dem Spannungsverhältnis von Absenz und Präsenz auf kompliziertere Weise Rechnung trägt: Der Nachvollzug von Christi Leiden fin-

⁵⁹ Vgl. hierzu Andreas Mahler: »Das ideologische Profil«, in: Ina Schabert (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Stuttgart 2000, S. 299–323 und Stephan Otto (Hg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. Renaissance und Frühe Neuzeit*, Stuttgart 1984, S. 87 ff.

⁶⁰ Weimann sieht die individuelle Aneignung von Autorität und die Übertragung tradierter Modelle auf nicht-institutionelle, individuelle Erfahrungsräume als charakteristisch für den Renaissance-Menschen. Vgl. Robert Weimann: *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, Berlin 1988, S. 18.

det immer in zwei Räumen gleichzeitig statt, als tatsächlicher, körperlicher Vollzug in einem über-tragenen Raum und als Repräsentation eines vergangenen Ereignisses in einem nicht mehr zugänglichen Raum. Voraussetzung für eine solche Kopplung von Performanz und Repräsentation, wie sie in der Institution des Kreuzweges stattfindet, scheint paradoxerweise gerade die Erfahrung einer uneinholbaren räumlichen und zeitlichen Differenz durch den frühneuzeitlichen Pilger zu sein. In dem Maße, in dem Fadrique Absenz und Willkür auf den Spuren des Heiligen erfährt und sich die skeptische Distanz der schriftlichen Aufzeichnung erlaubt, wird ein individueller Akt der Restitution, wie ihn der Kreuzweg repräsentiert, überhaupt erst denkbar: Die potenzielle Bedeutungslosigkeit eines markierten Ortes ermöglicht eine eigene Markierung und Bedeutungszuschreibung. Das Kreuz an der Kreuzweg-Station bezeichnet einerseits einen festgelegten Referenzraum (Jerusalem), steht andererseits aber als Wegmarke auch für das Bezeichnen selbst, für das Erstellen einer imaginären relationalen Topografie, die sich nicht als Abbild versteht, da das Urbild endgültig verloren scheint. Die Raumeignung findet hier statt mit Hilfe der Doppelgestalt eines Signifikanten (des Kreuzes), der einen anderen Ort markiert als er bedeutet.

In einer derartigen Engführung von Performanz und Repräsentation wird der Kreuzweg drittens Akt einer Restitution und Restauration, öffnet sich aber in einer Gegenbewegung der semantischen Polyvalenz: Er ermöglicht einerseits den narrativen Nachvollzug der Passion und entreißt damit diese zentrale »Geschichte« der Beliebbarkeit und Überfülle ihrer auf der Pilgerfahrt materiell präsentierten Spuren. Da die *imitatio* sich jedoch wiederum in Form einer visuellen, textunabhängigen und körperlichen Aneignung des städtischen Raumes vollzieht, wird sie andererseits offen für konkurrierende (weltliche) Besetzungen.

Im notorisch weitentwickelten Klima frühneuzeitlicher spanischer Subjektivität emanzipiert sich der gebildete und höfisch orientierte Edelmann Don Fadrique Enríquez de Ribera von regionaler Kampfkultur.⁶¹ Seine Pilgerfahrt erlebt er aus dieser Perspektive eines in Wahrnehmungs- und Aufzeichnungstechniken geschulten Subjekts bereits als Absenz- und Differenzenerfahrung – die Epiphanieerfahrung der körperlichen Anwesenheit im Heiligen Land muss stets einer Fülle konkurrierender oder gar abwesender Signifikanten abgewonnen werden. In Schrift und Architektur bemächtigt er sich auf der Reise jedoch zugleich jener Techniken, die es ihm ermöglichen, sich Autorität beziehungsweise Autorschaft zuzusprechen und selbst zeichenhaft einzusetzen. Gerade hierdurch gelingt es ihm, abseits des liturgischen Kirchenraums, in einem von ihm bereits (am Beispiel Venedigs) als performative Machtinszenierung erkannten öffentlich-städtischen Raum einen Weg für die Inszenierung heiliger Präsenz zu instituieren. Die von Fadrique erfahrene Absenz und historische Differenz, welche von einer mittelalterlich geprägten »Strate-

⁶¹ Zur Geschichte der Subjektivität in Spanien vgl. Gumbrecht: *Geschichte*, S. 94 ff.

gie« der Pilgerfahrt nicht mehr gedeckt wird, nutzt er taktisch zur Herstellung eines öffentlichen Selbstbildes, in dem religiöse Selbstausslöschung und weltliche Bedeutsamkeit des Individuums zusammengedacht werden können. Die Entdeckung der historischen Dimension des »corps manquant« erlaubt es, die Suche nach dem verlorenen Körper in einen historisch und räumlich entfernten Raum eines als Jerusalem imaginierten Sevilla zu übertragen. Die Gewissheit, dass Christus selbst in Jerusalem nicht mehr ist, ja dass die Heilige Stadt ebenfalls nur historische Spur des Verlorenen ist, ermöglicht es, den historischen Raum Sevilla als autoritativen »lieu«, als ebenbürtigen religiösen Raum neu zu erfinden.

Am Vorabend der Reformation und noch vor dem eigentlichen Beginn des Passionskultes in Spanien scheint sich die Kreuzwegs- und Prozessionskultur also im Zeichen einer spezifisch frühneuzeitlichen Aneignung des öffentlichen Raumes zu vollziehen, im Spannungsfeld von bewusster institutioneller Machtsicherung und volkstümlichem Ritus, von Autoritätsaneignung und -übereignung, von Differenz-erfahrung und Restitution des »corps manquant«, von Repräsentation und Performanz, von biblischer Narration und theatraler Inszenierung.⁶²

In den folgenden Kapiteln soll nun untersucht werden, wie aus den eben als Fallgeschichte skizzierten bescheidenen Anfängen jene einzigartige barocke Prozessionskultur hervorgeht, die noch heute jedes Jahr zahllose Touristen zur Karwoche nach Sevilla lockt. Während ähnliche frühneuzeitliche Institutionen im übrigen Europa, wie z.B. der berühmte, ebenfalls durch einen selbstbewussten Laien angelegte Kreuzweg in Nürnberg, bald durch die Reformation dahingerafft werden, kann sich in einem ebenso papsttreuen wie administrativ straff und selbständig organisierten nachtridentinischen Spanien die volkstümliche Religiosität mit ausdrücklichem institutionellen Segen entfalten. Umso wichtiger war es mir zu zeigen, dass ebendiese volkstümliche Religiosität schon vorreformatorisch mittelalterliche Formen neu besetzt hatte und sich den urbanen Raum auch abseits der Institutionen erschloss, sodass in der Verräumlichung des religiösen Ritus hier immer zugleich soziale, machtpolitische und ästhetische Umbrüche mitverhandelt werden.

Nachtridentinisch scheint die Strategie der *renovatio* den durch Fadriques Aneignung eröffneten taktischen Spielraum zunächst wieder institutionell zu besetzen: Urbane Prozessionen werden in Dienst genommen für die visuelle Vergegenwärtigung

⁶² Miriam Lay Brander hat die hier skizzierten frühneuzeitlichen Überschreibungen des öffentlichen Raumes im frühneuzeitlichen Sevilla inzwischen an einem großen Textkorpus genau nachgezeichnet. In theoretischer Differenzierung des hier nur Angedachten zeigt sie dabei zum einen, wie eine providentielle Zeit- und Raumvorstellung umschlägt in eine lokal selbstbewusste, dezidiert topografische Historiografie und zum anderen, wie diese Loslösung aus der Text-Tradition bei fiktionalen wie nichtfiktionalen Texten eine Zeugenschaft auktorialer Instanzen notwendig macht. Die hier skizzierte Temporalisierung des Raumes weist sie damit für den Chronotopos Sevilla als einen spezifisch frühneuzeitlichen epistemischen Bruch nach: *Raum-Zeiten im Umbruch. Erzählen und Zeigen im Sevilla der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2011.



Abb. 4: Die *Cruz del Campo* vor den Toren Sevillas, letzte Station des von Fadrique erbauten Kreuzwegs in einer anonymen Darstellung aus dem 17. Jahrhundert. Neben andächtig Gehenden und Betenden sieht man sich auf unterschiedliche Weise marternde Büsser.



des eucharistischen Geheimnisses. Die Entwicklung der Sevillaner Karprozessionen jedoch, ihre festlich-barocke Übersteigerung, ihre Verselbständigung aus dem narrativen Kontinuum der Heilsgeschichte und ihre Vereinnahmung durch die körper-schaftlichen Laienorganisationen der *cofradías* machen die Inszenierung des »corps absent« erneut zum Ort eines taktischen, »überschüssigen« Bedeutungszuwachses: In den Karprozessionen steht nicht mehr die universale, totalisierende und eindeutige Potenz des eucharistischen Körpers im Mittelpunkt, sondern die Pluralität substitutiver und mehrdeutiger Körper. Die Konkurrenz der Wege, der bewegten, blutenden Flagellanten, der Standarten und der *imágenes* bezeugt – im Gegensatz zur Fronleichnamsprozession – einen jeder performativen Sinnzuschreibung inhärenten Sinnzerfall. Sie provoziert daher nicht durch offene Subversion oder häretische Abweichung, sondern durch perfekte, vervielfältigende Aneignung der eucharistischen Formel einer vergegenwärtigten Absenz – sie artikuliert das Begehren nach dem verschwundenen Körper als ein gesellschaftlich Imaginäres.⁶³

Zeitgenössische, im Zeitraum zwischen 1580 und 1630 verfasste Texte zu den Prozessionen, insbesondere die *Religiosas estaciones* des Sevillaner Abtes Alonso Sánchez Gordillo belegen nicht nur ein autoritäres, strategisches Bemühen, die taktische Aneignung zu bändigen und das ikonografische Monopol der Kirche zu affirmieren, sie spiegeln vielmehr den Versuch, die schon der tridentinischen Strategie inhärente Spannung zwischen Präsentation und Repräsentation des Heiligen auf lokaler Ebene pragmatisch auszuhandeln. Es obliegt nun dem lokalen spanischen Klerus, das, was Fadrique sich taktisch angeeignet hatte, wieder in der tridentinischen Strategie aufgehen zu lassen – den Kreuzweg und die neu entstandene urbane Prozessionskultur unter regionalen Bedingungen zu diskursivieren.

Im Mittelpunkt der Darstellung wird der Einfluss stehen, den die öffentliche Theatralisierung der Passion im urbanen Raum auf den beschriebenen, zugleich performativen und repräsentativen Vollzug der Karprozessionen des *siglo de oro* nimmt. Die sich bereits für Fadriques Kreuzweg abzeichnende Spannung zwischen programmatisch visueller Vereinfachung des religiösen Zeichens einerseits und einer dadurch erst entstehenden semantischen Polyvalenz dieses Zeichens andererseits setzt sich fort in die barocke Prozession. Dort wird diese Spannung virulent als die in der Performanz aufscheinende Gegenläufigkeit von Bedeutungsfixierung und Bedeutungsproliferation oder anders gesagt – als eine der Prozession wesenhafte Doppelung von Stehen und Gehen.

⁶³ Vgl. Castoriadis: *Gesellschaft*.

II. *Verdaderamente haze un expectaculo y devotissima representacion* – ZUR ORGANISATION VON BUSSE IM FRÜHNEUZEITLICHEN SEVILLA

Während der durch den frühneuzeitlichen Pilgerreisenden Martin Ketzel in Nürnberg installierte Kreuzweg der Reformation zum Opfer fällt, scheint Sevilla knappe 100 Jahre nach Einführung des Kreuzweges durch Don Fadrique Enríquez de Ribera nahezu ganzjährig von Prozessionen durchflossen. Die wichtigste Quelle für volkstümliche Religiosität im Sevilla des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, Abt Gordillos Manuskript der *Religiosas estaciones que frequenta la religiosidad sevillana* [*Religiöse Stationen der Sevillaner Frömmigkeit*] aus dem Jahr 1632, verzeichnet im Stil eines Processionariums sieben »Procesiones Generales« im Kirchenjahr, bei denen die ganze Stadt auf den Beinen ist sowie zahllose weitere einzelne Gemeinden.¹ Die bedeutendste und prächtigste dieser offiziellen Prozessionen im städtischen Raum ist die Fronleichnamsprozession – Gordillo widmet ihrer Schilderung gute zwanzig Seiten, einschließlich der Wiedergabe eines Pamphlets aus eigener Feder, das die Berührung der Monstranz durch Laien in der Prozession rechtfertigt.

Am augenfälligsten wird der festliche Charakter der Prozessionen unter anderem in der Beschreibung der Fronleichnamsprozession, insbesondere ihres Ausklangs, bei dem die aufgestellte Monstranz noch mehrere Tage mit Gesang, Musik und Tanz gefeiert wird:

La quinta procesión es del día del Corpus Christi, la más alegre y festiva que se conoce en el reino, pues además de lo que a la ciudad pertenece por lo secular y de regocijo público, la Santa Iglesia Matriz de Sevilla dispone en sus fieles hijos, vecinos de la ciudad, y convidados de fuera para celebridad de aquel día. A la hora acostumbrada del alba del día, llaman las cruces y al clero, de lo que se excusa ninguno, porque no es fiesta de excusados, y se ordena la más devota y alegre procesión que es posible, porque en ella van todas las cofradías de la sangre con sus estandartes y guiones, muchas luces y hachas encendidas; y algunas que llaman de luz de santos particulares

¹ Gordillos um 1630 oder früher entstandenes Originalmanuskript ist verloren, es existieren mehrere handschriftliche Kopien aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die ein zumindest lokales Interesse an dem Werk bekunden und eine moderne, im Auftrag der Bruderschaften in kleinster Auflage gedruckte Version, nach der ich im Folgenden zitiere: Abad Alonso Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones que frequenta la religiosidad Sevillana*, Sevilla (Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla) 1982. Die Auflistung der Procesiones Generales mitsamt ihren Abläufen findet sich in dieser Ausgabe ab S. 105.

y de devoción de Sevilla; [...] por el resto del día hasta las siete horas y tres cuartos de la tarde están celebrando música y cantares, bailes y fiesta en presencia y honra del Santísimo Sacramento [...].

[Die fünfte Prozession ist diejenige zu Fronleichnam, die fröhlichste und festlichste im Königreich, denn zusätzlich zu dem, was die Stadt an Weltlichem zum öffentlichen Vergnügen besitzt, bereitet die Heilige Mutterkirche von Sevilla ihren treuen Söhnen, Bewohnern der Stadt und Gästen von außerhalb an diesem Tag Feierlichkeiten. Zur gewohnten Zeit bei Anbruch des Tages werden die Kreuze und der Klerus einbestellt, wovon sich keiner entschuldigt, denn es ist kein Fest, dem man sich entziehen kann, und es wird die frömmste und fröhlichste Prozession, die es irgend geben kann, angeordnet, denn an ihr nehmen alle Blutbruderschaften mit ihren Standarten und Prozessionsfahnen, vielen brennenden Lichtern und Fackeln teil; dazu einige so genannte Lichtbruderschaften, die bestimmten Heiligen und der Frömmigkeit in Sevilla gewidmet sind; [...] für den Rest des Tages, bis um drei Viertel acht Uhr am Abend wird mit Musik und Gesängen, Tänzen und Festen in Gegenwart und zu Ehren des Hochheiligen Sakraments gefeiert. [...].]²

Angesichts solch ausführlicher und stolzer Beschreibungen der Frömmigkeit des Sevillaner Volkes nimmt es Wunder, dass die Karprozession in Gordillos Processionarium gänzlich fehlt, obwohl er an anderer Stelle bemerkt, dass es das größte Unglück sei, das Sevilla befallen könne, wenn es in der Karwoche regne:

Y la gente si por algo se aflige con sentimiento, es de ver que cuando llueve en Semana Santa, no puede acudir a la pública y grandiosa demostración de la reverencia y estimación que de las obras devotas deben tener [...].

[Und wenn es etwas gibt, worüber die Leute zutiefst betrübt sind, dann ist es zu erleben, dass sie nicht an der öffentlichen und großartigen Kundgebung der Hochachtung und Wertschätzung teilnehmen können, die den frommen Werken gebührt wenn es in der Karwoche regnet [...].]³

Andere zeitgenössische Quellen zeigen deutlich, dass die noch heute berühmten Karprozessionen in Sevilla auch zu Gordillos Zeiten der Fronleichnamsprozession längst den Rang abgelaufen hatten.⁴ Es gibt zwei Gründe für die zwiespältige Hal-

² Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 117 und 140.

³ Ebd., S. 44.

⁴ Vgl. in chronologischer Reihenfolge u.a.: Luis de Peraza: *Historia de Sevilla*, Sevilla (1535–36) 1996; Alonso Morgado: *Historia de Sevilla*; Gonzalo Argote de Molina: *Elogios, armas, insignias i devisas de las reinas, infantes, condes ricos hombres, cavalleros i escuderos fijodalgo contenidos en el repartimiento de la mui Noble y mui Leal ciudad de Sevilla. Año de 1588*, Real Biblioteca de Madrid, Manuscrito II/880; Pablo Espinosa de los Monteros: *Historia, antigüedades y grandezas de la ciudad*

tung des Abtes, der einerseits den Karprozessionen in seiner Auflistung der Sevillaner Bruderschaften immer wieder breiten Raum gewährt, sie aber andererseits nicht in sein Processionarium aufnimmt und ihrer hypertrophen Festlichkeit oft kritisch gegenübersteht. Zum ersten feiert die Fronleichnamsprozession explizit ein Sakrament (i.e. die Eucharistie) und zeigt sich daher offen an die Liturgie gebunden, während die Karprozession latent in Konkurrenz tritt sowohl zum in der Kirche vollzogenen Sakrament der Buße als auch zur Liturgie der Karwoche. Gleich dieser inszeniert sie darüber hinaus auf andere Weise und an anderem Ort Entzug und Restitution der göttlichen Präsenz und gewinnt – wie im Folgenden auszuführen sein wird – in der Zurschaustellung des Blutes einen parasakramentalen Charakter.⁵ In seiner Untersuchung zu mittelalterlichen Passions- und Osterspielen hat Rainer Warning einen analogen Konflikt nachgezeichnet und belegt, dass die mitunter karnevalsk entgleisende »Anschaubarkeit« des Spiels sich zwangsläufig im Widerspruch zur geforderten »Unanschaubarkeit« des liturgischen Ritus entwickeln musste, und nicht – wie für das antike Drama angenommen – einen »zum Spiel befreiten Ritus« darstellt.⁶ Trotz ihrer im Vergleich zum Bilderreichtum des Passionsspiels »asketischen« Inszenierung scheint sich auch die nachtridentinische Prozession noch in diesem Konfliktfeld zu bewegen und ähnliche Sanktionen auf sich zu ziehen: Wird eine ausgelassene Prozession im Kontext der Auferstehung noch geduldet, wird ihre in die »Anschaubarkeit« kippende Festlichkeit im Kontext der Karwoche offenbar als prekär empfunden.

Zweitens speist sich Gordillos immer wieder spürbare Mischung aus Stolz und Unbehagen angesichts der Karprozessionen aus dem Status ihrer Träger, der Bruderschaften oder *cofradías*. Diese zunächst zünftisch organisierten, in der Folge aber sozial äußerst unterschiedlich zusammengesetzten karitativen Laienorganisationen werden – wie in oben zitiertem Text ersichtlich – bei der Fronleichnamsprozession in eine übergeordnete, kirchlicherseits streng geregelte Bewegung eingebunden, in der Karwoche hingegen dominieren die Bruderschaften die Inszenierung mit jeweils eigenen Prozessionen und *estaciones* in verschiedenen Kirchen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Gordillo die Karprozession nicht in sein Processionarium aufnimmt, sie aber bei seinen Beschreibungen der Bruderschaften als deren wichtigste *estación* des Jahres aufführt und ihre Bedeutung für die Sevilla-

de Sevilla, Sevilla 1627; Rodrigo Caro: *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla, y Corografía de su Convento Jurídico o Antigua Chancillería*, Sevilla 1634 und Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos*. Alle diese Texte heben auf unterschiedliche Weise die Karprozessionen als das berühmteste und prächtigste Fest Sevillas hervor und werden im Folgenden auszugsweise zitiert.

⁵ Vgl. Sarah Beckwith: *Signifying God – Social Relation and Symbolic Act in the York Corpus Christi Plays*, Chicago 2003.

⁶ Rainer Warning: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974, S. 19 ff. und ders.: »Auf der Suche nach dem Körper. Das Imaginäre des geistlichen Spiels«, in: Hans-Jochen Ziegeler (Hg.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters*, Tübingen 2004, S. 343–359.

ner Bevölkerung unterstreicht. Die Karprozession zeigt sich so schon bei flüchtigem Hinsehen eingelassen in ein spezifisch frühneuzeitliches Spannungsfeld von nachtridentinischer Darstellungsfreude einerseits und orthodox-liturgischer Bildnisfeindlichkeit andererseits. Als eine im Wesentlichen von Laien getragene Passionsdarstellung spitzt sie jene Doppelbewegung von Erfüllung und Aneignung, von Sinnfixierung und Sinnproliferation zu, die sich bereits vortridentinisch bei Fadriques Instituierung des Kreuzwegs abzeichnete: Der Übernahme der Passionsdarstellung durch die Bruderschaften und ihrer Dominanz im Sevillaner Kirchenjahr liegt eine frühneuzeitlich geradezu obsessive Fixierung der Spanier auf die Passion zugrunde, die das Leben Christi auf den Vollzug des Opfers reduziert, dessen Ikonografie sie fortwährend repetiert. Mit den Geißelungen der *cofradías de sangre* z.B. ist die Karprozession einerseits der symbolischen »Unanschaulichkeit« der Liturgie, einem performativen rituellen Vollzug, wesentlich näher als die narrativen Passions- oder Fronleichnamspiele, was Gordillo verschiedentlich lobt. Andererseits zeigen seine Kritik und die vielfach belegten kirchlichen Sanktionen, auf die noch einzugehen sein wird, dass die Aneignung der Passion durch die Bruderschaften wiederum einhergeht mit einer volkstümlichen Übereignung, in der semantische Polyvalenz und proliferierende Festlichkeit gerade aus einer reduzierten Passionsikonografie gewonnen werden.

In den nun folgenden Kapiteln wird die Sevillaner Karprozession in dieser Gegenläufigkeit von theologischer Orthodoxie und performativem Spiel beschrieben.⁷ Dabei soll sich keine lineare Entwicklung zweier »Lager« abzeichnen, etwa in Gestalt eines Autoritätenkonfliktes entlang fester Grenzen, sondern ich hoffe zu zeigen, dass gerade die renovatorischen Bemühungen um Sinnfixierung und Zeichenreduktion als Widerlager immer wieder neue Aneignungen und (damit einhergehende) Sinnvermehrungen hervortreiben.

Beginnen will ich mit dem besonderen und in Europa einzigartigen Status der spanischen Bruder-, insbesondere Bußbruderschaften, die sich nach italienischem Vorbild seit dem 16. Jahrhundert in Sevilla etablieren.⁸

⁷ Ich lege hier und im Folgenden einen weit gefassten Performanzbegriff zugrunde, im Sinne eines Darzustellenden, das sich erst im Vollzug des Darstellens konstituiert und gegebenenfalls in Konkurrenz zu einem repräsentierenden oder mimetischen Aspekt treten kann. Dass Mimesis nicht ohne Performanz denkbar ist bzw. dass schon Aristoteles Mimesis und Performanz komplementär denkt, versteht sich dabei von selbst. Vgl. Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, dort insbesondere die Beiträge von Erika Fischer-Lichte und Wolfgang Iser.

⁸ Für die nun folgenden Ausführungen zu den Sevillaner *cofradías* vgl.: Francisco-Javier Campos y Fernández de Sevilla (Hg.): *Religiosidad popular en España*, 2 Bde., Madrid 1997; Susan Verdi Webster: *Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*, Princeton 1998, vor allem Kapitel 1; José Sánchez Herrero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla ²1991; Sánchez Mantero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla*; Isidoro Moreno Navarro: *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones*, Sevilla ⁴1999; Antonio Domínguez Ortiz: *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla ⁴1991, die her-

1. Bruderschaften: Vorbild und Abbild

Aus politisch-religiösen Gründen, insbesondere wegen der Rolle, die die Bruderschaften in der modernen Diktatur spielten, sind die Meinungen der spanischen Forschung zum Thema *hermandades* und *cofradías* geteilt:⁹ Während die einen die *Semana Santa* – ähnlich wie die Volkstradition des Stierkampfs – im Geiste des 19. Jahrhunderts auf anachronistische Weise romantisieren und nationalisieren, beschränken andere sich auf rein funktionalistische Deutungen, können auf diese Weise aber die frühneuzeitlichen Bruderschaften und ihre Prozessionen kaum von ähnlichen mittelalterlichen Phänomenen abgrenzen. Dabei werden spätestens ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade in der institutionellen Koppelung von Bruderschaften und Prozessionen deutliche Unterschiede zu scheinbar ähnlichen Institutionen des Mittelalters sichtbar.

Die ersten Bruderschaften Sevillas waren ausschließlich zünftisch organisiert und bildeten mit ihren karitativen Zwecken das soziale Netz der spätmittelalterlichen Stadt, so wie es auch im übrigen Europa verbreitet war: Sie verpflichteten sich zur Pflege kranker Mitglieder und der angemessenen Beisetzung verstorbener *cofrades*. Wohlhabendere Mitglieder kamen dabei mit ihren Spenden für Verarmte oder Kranke auf. In gemeinnütziger Arbeit für die Stadt führten viele *cofradías* Hospitäler und Waisenhäuser oder sahen auch die Stiftung einer Mitgift für verwaiste Mädchen als ihre Aufgabe an. In Einzelfällen sind – auch hierin vergleichbar mit ähnlichen Zeugnissen aus anderen Ländern Europas – Verpflichtungen zu Theateraufführungen zum Beispiel in Form von geistlichen Spielen im Kloster belegt, die *cofradía* erhielt im Gegenzug das Nutzungsrecht der Klosterkapelle zum Abhalten von Messen.¹⁰ Schon hier zeigt sich über die soziale Funktion hinaus eine Affinität

vorrangend recherchierte Zeitungsartikelreihe von Hilario Arenas Gonzalez: »Las cofradías de Sevilla« in: *El Correo de Andalucía*, Cuaresma 1985 und Enrique Esquivias Franco und Santiago Montoto: *Cofradías Sevillanas*, Sevilla 1976. Folgende Beschreibungen der Sevilleaner *Semana Santa* aus dem 19. Jahrhundert spiegeln deren romantische Rezeption, sind aber dennoch sorgfältig recherchiert: Felix González de León: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en la ciudad de Sevilla; con noticias del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*, Sevilla 1852; José Bermejo y Carballo: *Glorias Religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en esta ciudad*, Sevilla 1882.

⁹ Für eine differenzierte Darstellung der Ereignisse in Sevilla während der Franco-Diktatur vgl. Moreno Navarro: *La Semana Santa de Sevilla*, S. 203 ff. Die Begriffe *hermandad* und *cofradía* werden weitgehend synonym gebraucht, wenn überhaupt findet eine Differenzierung dahingehend statt, die älteren, zünftischen Bruderschaften *hermandad* zu nennen und die jüngeren *cofradía*.

¹⁰ Im Anhang von Gordillos Manuskript aus dem Archivo de la Catedral findet sich das Fragment eines solchen Vertrages zwischen Bruderschaft und Orden, ACS 59–4–19. Vgl. zu diesem Thema auch Wolfram Nitsch: »Theatralische Mimesis und barockes Welttheater. Nachahmungsspiele bei Tirso de Molina«, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 573–600.

zu repräsentativen Diensten, die kirchlicherseits geduldet, aber nur von Laien erbracht werden konnten.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts werden die *cofradías* immer stärker von dieser repräsentativen Seite bestimmt: Sowohl für die nicht-flagellierenden *cofradías de luz* als auch für die ab Mitte des Jahrhunderts zunehmend gegründeten *cofradías de sangre* bilden die Teilnahme an Fronleichnamsprozession, Karprozession und der Prozession zur Feier des eigenen Namenspatrons eigentliches Ziel einer übers Jahr dauernden Vorbereitung. Obwohl die dafür notwendigen Ausgaben einige *cofradías* an den Rand des Ruins trieben, wurden immer mehr von ihnen gegründet, adelige Sponsoren sahen hier auch ein repräsentatives Forum für ihre Großzügigkeit. So förderte z.B. Fadriques Familie neben der sehr früh gegründeten, ehrwürdigen *Cofradía de la Vera Cruz* auch die so genannte *Cofradía de los Negritos*, die sich vornehmlich aus freigelassenen konvertierten Sklaven zusammensetzte und auf die später noch einzugehen sein wird. Da die *cofradías* sich vornehmlich aus testamentarischen Vermächtnissen finanzierten, pflegten die ältesten auch die wohlhabendsten und damit einflussreichsten zu sein.¹¹ Sevillaner Quellen belegen die sprunghafte Vermehrung der *cofradías* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: 1500 existierten ganze drei Bruderschaften, unter ihnen die *Cofradía de la Vera Cruz*, 1552 waren es 10; in seinem bereits zitierten Translationsbericht, der zugleich eine der wichtigsten Quellen für Sevillaner Bruderschaften darstellt, zählt und beschreibt Francisco de Sigüenza im Jahr 1579 bereits deren 27.¹² Für das Jahr 1600 führt Gordillo schließlich 39 Bruderschaften auf, die 1623 per Erlass auf 16 reduziert werden. Sigüenza schätzt die Zahl der Mitglieder allein bei den Bußbruderschaften auf ca. 12.000, Gordillo gibt sie nach der radikalen Reduktion mit immerhin noch 4000 an und greift dabei wahrscheinlich zu kurz.¹³ In den Hoch-Zeiten folgten bei großen Prozessionen der *imagen titular*, der Patronatsfigur einer einzelnen Bußbruderschaft, bis zu 300 Flagellanten.

1.1 *Muchos cismáticos a los cuales se debe confundir* –

Zur Dialektik von Geheimnis und Gegengeheimnis in Sevilla

Die Vermehrung der *cofradías* verlief parallel zur Sevillaner Bevölkerungsexplosion, deren Einwohnerzahl sich mit Beginn des *siglo de oro* verdoppelte, von ca. 60.000 im Jahr 1533 auf ca. 130.000 im Jahr 1588.¹⁴ Sevilla verwandelte sich aus der Sicht

¹¹ Vgl. Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 37 f.

¹² De Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, fol. 6 vº ff. Die genauesten Zahlen liefern Domínguez Ortiz: *Orto y ocaso* und Hilario Arenas González et al. (Hg.): *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Sevilla 1989.

¹³ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 44.

¹⁴ Vgl. Domínguez Ortiz: *Orto y ocaso*, S. 71 ff.

seiner zeitgenössischen Panegyriker im 16. Jahrhundert zur Hauptstadt dreier Welten: der spirituellen, der irdischen und der Neuen Welt.¹⁵ Das Handelsmonopol mit letzterer machte die Stadt reich, aber auch zum notorischen Sündenbabel: Auf dem Weg in die Neue Welt strandeten Glückssucher, Soldaten, Seeleute, freigelassene Sklaven und verarmte Rückkehrer in Sevilla; Diebe und Wegelagerer fanden ein gutes Auskommen.¹⁶ Mehr als die Hälfte der Einwohnerschaft setzte sich aus Zugewanderten zusammen, von Genueser Geschäftsleuten bis zu Lutheranern oder Erasmus-Anhängern auf der Flucht vor ihren Verfolgern. Gerade vor dem Hintergrund eines solchen *melting pot* der Frühen Neuzeit wurden insbesondere die nachtridentinischen Gründungen von Bruderschaften in der älteren Forschung häufig als eine Art säkularer Arm des Tridentinums gesehen, mit dem Rom nach Spanien reichte bzw. die spanische Kirche an ihre Peripherie, um eine derart heterogene und von fremden Glaubensrichtungen infiltrierte Bevölkerung auf die orthodoxe Linie einzuschwören.

An keinem anderen Ort Europas wurde der Geist von Trient verwaltungstechnisch so perfekt umgesetzt wie in Spanien unter Felipe II. Als einer der ersten Herrscher erkannte Felipe das Konzil bereits 1565 an und sorgte für die Spanien fortan prägende Verschränkung kirchlicher und staatlicher Institutionen bis hinunter auf die regionale und munizipale Ebene.¹⁷ Dabei erfasste er ab 1575 mit dem Ziel einer exakten Nationalhistoriografie zugleich die volkstümliche Kultur Kastiliens in einer einmaligen, schriftlichen Erhebung, deren Sorgfalt und Umfang man zu seiner Zeit noch eher für die Aufzeichnung fremder Welten reservierte.¹⁸ Aus dieser em-

¹⁵ Zu den folgenden Beschreibungen des sozialen Gefüges im Sevilla des 16. Jahrhunderts vgl. vor allem: Francisco Morales Padrón: *La ciudad del Quinientos*, Sevilla ³1989; Pedro M. Piñero Ramírez und Christian Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla 1991 und Mary Elisabeth Perry: *Crime and Society in Early Modern Seville*, Hanover 1980. Eine quellenstarke Untersuchung der Bevölkerungszusammensetzung liefert Ruth Pike: *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Ithaca 1972.

¹⁶ Sevilla findet sich in der Literatur des *siglo de oro* mehrfach als Stadt der Diebe und des Verbrechens verewigt, am prominentesten vielleicht in Cervantes' Erzählung *Rinconete y Cortadillo*, die unter anderem eine wohl organisierte »Bruderschaft der Diebe« beschreibt, wie es sie tatsächlich gab. Vgl. hierzu auch Héctor Brioso Santos: *Sevilla en la literatura del siglo de oro: el sentimiento anticidudano barroco*, Sevilla 1998 und Pike: *Aristocrats*.

¹⁷ Vgl. Marc Venard: »Das fünfte Laterankonzil (1512–1517) und das Konzil von Trient (1545–1563)«, in: Giuseppe Alberigo (Hg.): *Geschichte der Konzilien, Vom Nicaeum bis zum Vaticanum II*, Düsseldorf 1993, S. 333–383.

¹⁸ Von 1575 bis 1578 verteilten königliche Chronisten gedruckte Fragebögen mit 57 Fragen zu Geschichte, Geographie, Einwohnerschaft, Jurisdiktion, Legenden und religiösen Gebräuchen an alle Gemeinden Kastiliens mit der Maßgabe, sie mögen von denen ausgefüllt werden, die am meisten über ihren Ort wissen. Da der Rücklauf ausgezeichnet war, liegen mit der Umfrage heute für die Forschung wertvolle Daten vor. Der Anthropologe William Christian hat in seinem Buch zu Marienglauben und Marienerscheinungen im frühneuzeitlichen Spanien den religiösen Teil dieser Quellen ausgewertet. William Christian: *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton 1981.

pirischen Bestandsaufnahme seines Reiches und den in Konsequenz erlassenen Gesetzen geht hervor, dass man tatsächlich die Bruderschaften als Mittel sah, die regional-volkstümliche Religiosität ganz im Sinne Trients zu stärken und zugleich an staatliche Machtinstanzen zu binden: So wurde in kleineren Orten die Mitgliedschaft in einer *cofradía* an die Bürgerrechte gekoppelt, und die Teilnahme an den Prozessionen war zwingend, wollte man keine Geldstrafe bezahlen. Auch sah man in den selbstfinanzierten Bruderschaften, welche Hospitäler betrieben, mitunter die Pflege heiliger Stätten übernehmen oder die Aufrechterhaltung eines lukrativen Wunderkultes unterhielten, eine willkommene Entlastung der örtlichen Kirchenfinanzen auf der Ebene der Stadtviertel (*barrios*).¹⁹

Auf kommunaler Ebene hatten insbesondere die älteren Bruderschaften ihrerseits schon während des Konzils eine dezidiert gegenreformatorische Orientierung zu erkennen gegeben – so fand z.B. im Jahre 1561 eine feierliche Prozession aller Sevillaner *cofradías* zur Unterstützung Trients statt. Auch ist die Bußfertigkeit der flagellierenden *cofradías de sangre* in diesem Zusammenhang zu Recht als stellvertretende, ostentative Reuebewegung für eine immer neuen Heterodoxien und Häresien verfallende Gesellschaft gelesen worden und als Bekräftigung der tridentinisch neu gefassten Sakramente. Signifikant ist in diesem Zusammenhang Gordillos Beschreibung der *Cofradía de la Vera Cruz*, der ältesten und ehrwürdigsten unter den Sevillaner Bußbruderschaften, die bei ihren Prozessionen ausschließlich ein Kreuz mit sich trägt. In ihrer Berufung auf die Passion Christi ist sie Vorbild für alle anderen *cofradías*, die letztlich auf sie zurückgehen.²⁰ So kann man, analog zu Fadriques Kreuzweg, auch in den *cofradías de sangre* über ihre allmählich in den Hintergrund tretende soziale Funktion hinaus eine zeittypische Bemühung sehen, die Vielheit wieder in den Griff zu bekommen, indem man sich unter einem selbst-evidenten sichtbaren Symbol, dem Kreuz der Passion, zusammenschließt. Mit den Worten de Certeaus formuliert: Die *cofradías* sind eine jener Institutionen, mit denen das »mystische Jahrhundert« versucht, den verschwundenen Körper Christi bzw. das Geheimnis der Passion wieder in die Sichtbarkeit zu ziehen, es gegen eine immer weniger kontrollierbare Partikularisierung und Privatisierung des Glaubens institutionell zu reartikulieren.

Während die lutheranische Reform dabei die Schrift zu ihrem »corps mystique« kürzt, hält die katholische Gegenreformation mit dem eucharistischen Körper

¹⁹ Zu dieser generell im 16. Jahrhundert sich vollziehenden »Ökonomisierung« des Heiligen vgl. ebd.

²⁰ »[E]ntra en este lugar la venerable Cofradía de la Santa Veracruz, llamada en sus primeros principios de la Sangre por haber sido la primera en que la disciplina pública se instituyó [...]«. [»An diesem Ort zieht die ehrwürdige Bruderschaft der Santa Veracruz ein, die ganz in ihren Anfängen den Namen des Blutes trug, da sie die erste war, in der die öffentliche Selbstgeißelung eingeführt wurde [...].«], Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 151. Zu den vornehmlich franziskanisch unterstützten Bruderschaften der Vera Cruz in Spanien vgl. Joaquín Fernández Meseguer: »Las cofradías de la Vera Cruz: Documentos y notas para su historia«, in: *Archivo Ibero-Americano* 109–110 (Januar–Juni 1968), S. 199–213.

Christi dagegen, der performativ immer neu restituiert werden kann: »le corps à construire«. ²¹ Vorreiter dieser neuen programmatischen Sichtbarkeit im Zeichen des Körpers Christi sind die Franziskaner, unter deren Schirmherrschaft auch die *Cofradía de la Vera Cruz* in Sevilla gegründet wurde. Über jede Ordenszugehörigkeit hinaus sieht Certeau die »confréries« und »congrégations« des 16. Jahrhunderts als miniaturisierte Modelle der Amtskirche: »Églises en réduction, qui doublent la forme ecclésiale«. ²²

Als Beispiel dafür, wie diese Sichtbarkeit weniger als argumentative denn als performative Waffe gegen die *herejes* verstanden wurde, deren Strömungen sich schneller vermehrten als man sie identifizieren und widerlegen konnte, mag an dieser Stelle der Text des einflussreichen spanischen Franziskanerpredigers Felipe Diez dienen, der eine Einigung der Kirche gegen das »wilde Außen« der Häresie im Zeichen des Kreuzes und der Passion fordert:

Y pues los herejes todos se hazen a vna, y se juntan contra Iesu Christo, y su sancta esposa la Iglesia, conuiene, que agora nos juntemos nosotros con singular amor, spiritu y eficacia a boluer por su honra. Quando dos mastines estan trauados y encendidos mordiendose vno a otro, como perros que son, si estando assi embrauecidos vno con otro, veen passar vn lobo con vna oueja en la boca, luego dexan la renzilla, y se van a vna [...] por quitarsela.

[Und da alle Häretiker gemeinsame Sache machen und sich gegen Jesus Christus und seine heilige Braut, die Kirche, vereinen, müssen wir uns nun in besonderer Liebe, Kraft und Wirksamkeit für ihn einen. Wenn zwei Kampfhunde einander in Erregung beißen, als Hunde, die sie sind, wenn sie so einander aufgestacheln haben und einen Wolf mit einem Schaf im Maul vorbeilaufen sehen, so werden sie voneinander ablassen und es ihm gemeinsam abjagen.] ²³

²¹ »On a donc deux positivités, l'une lisible, l'autre visible, qui renvoient à une effectuation et à une totalisation encore »mystiques« le corps ecclésial. Le tiers mystique n'est plus que visé. Il est à produire (au jour). Peu à peu, avec la conscience grandissante que l'Église doit être réformée (XIVe–XVe siècle), devient mystique le corps à construire, sur la base de deux »documents« clairs qui font autorité, le corpus scripturaire et l'ostension eucharistique.« de Certeau: *La fable mystique*, S. 118 ff., Hervorhebung im Original.

²² Ebd.

²³ P.F. Philippe Diez: *Quinze tratados en los quales se contienen muchas y muy excelentes consideraciones, para los actos generales, que se celebran en la Sancta Iglesia de Dios; muy prouechosos para todos los fieles Christianos*, Salamanca 1602, fol. 182; deutsch: *Der Evangelische Lauttenschläger. Das ist: Zwo schoene unnd ueber alle Lautten liebliche Betrachtungen, bei dem Himmel Raeyen und Evangelischen Tantz, deren so in der Charfreytags Procession sich selbst Disciplinieren, [...] in die Deutsche Sprach versetzt, durch Conradum Vetter [...]*, Ingolstadt, 1610. Diez gehörte zu den entschiedensten Verfechtern der Flagellation in Spanien, in diesem Zusammenhang wird später noch von ihm die Rede sein.

Für eine solche Einigung im Zeichen des Sichtbaren sind nach Diez insbesondere der Körper Christi und das Kreuz als Zeichen seines Leides geeignet, sie verwirklichen den franziskanischen Traum vom predigenden Körper – »qu'un corps prêche sans parler et qu'en circulant il donne à voir ce qui l'habite.«²⁴

Der Sevillaner Chronist Gordillo macht sich die Propagierung einer solchen ›institutionellen Mystik‹ im Zeichen des sichtbaren Körpers zu eigen, wenn er die prächtigen Sevillaner Prozessionen – insbesondere die Fronleichnamsprozession – lobt und ihre Wirkung auf die heterogene Bevölkerung Sevillas hervorhebt:

Y conocida cosa es la grandeza de Sevilla, así en riquezas como en multitud de pueblo y concurso de gente de diversas naciones y profesiones y sectas que concurren a ella, entre los que es muy posible que haya herejes, muchos cismáticos a los cuales se debe confundir y manifestar con la grandeza de la fe que hay en Sevilla y hacerse pública demostración de las creencias y confesión de la asistencia real de Cristo Nuestro Señor en el Sacrosancto Sacramento del Altar; y ninguna cosa se hace ni se muestra mejor, que con poner y llevarlo en público en trono y custodia y manifestación de tanta majestad que corresponda a la grandeza del Misterio y lugar de Sevilla, pues su grandeza y cuerpo grande, piden que todas sus acciones sean grandes.

[Und sie ist bekannt, die Größe Sevillas, sowohl was ihre Reichtümer als auch was ihre Menge an Volk und an Zustrom von Leuten verschiedener Nationen und Berufe und Glaubenslehren, die in ihr zusammenkommen, betrifft, unter denen es wahrscheinlich Ketzer gibt, viele Schismatiker, die es durch die in Sevilla vorhandene Größe des Glaubens zu verwirren und zu beeindrucken gilt, und denen die Glaubenslehren und das Bekenntnis der realen Gegenwart von Christus unserem Herrn im Allerheiligsten Sakrament des Altars zu demonstrieren sind; und durch nichts lässt sich dies besser tun und zeigen als dadurch, dass man es öffentlich ausstellt und herumträgt auf Thron und Monstranz zur Manifestation solch hoher Majestät, die der Größe des Geheimnisses und des Ortes Sevilla entspricht, denn seine Größe und seine Ausdehnung verlangen, dass alle seine Taten groß seien.]²⁵

Die bunt gemischte Bevölkerung Sevillas ist der Stadt Reichtum und Gefahr zugleich: In der Mischung von Christen, Andersgläubigen, *conversos* und nun auch Lutheranern, können sich beliebig viele *herejes* verbergen. Gerade nach der Vertreibung der Juden und Mauren, die schon zu Zeiten Gordillos in der Stadt so gut wie

²⁴ de Certeau: *La fable mystique*, S. 118. Vgl. hierzu die darauf passenden Ausführungen von Diez zur Eucharistie: »Porque el entendimiento aqui totalmente se captiua y renuncia a la propria ymaginacion, y cree a sola la palabra del Señor, que dize, Hoc est corpus meum.« [»Weil der Verstand hier vollständig gefangen wird und der eigenen Einbildungskraft entsagt und nur an das Wort des Herrn glaubt, welches sagt Hoc est corpus meum.«], Diez, *Quinze tratados*, fol. 261. Auch hierauf wird im Zusammenhang mit der Flagellation und den *imagenes* bei den Prozessionen noch einzugehen sein.

²⁵ Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 131.

nicht mehr präsent waren, beherrschte die Paranoia vor dem Heterodoxen, das sich im Gewand der Orthodoxie einschleicht, weite Teile des kirchlichen Diskurses, der die nach außen verloren gegangene *frontera* im Inneren restituieren zu wollen scheint.²⁶ Selbst jener konvertierte Maure, jener *morisco*, der ostentativ allen Gebräuchen entsagt und das Fremde an seiner Lebensweise bis zum Verschwinden unsichtbar macht, zieht gerade durch die vollständige Assimilation den Verdacht auf sich, insgeheim kein »echter« Christ zu sein, und auch der »hereje luterano« lässt sich unter der Oberfläche »katholischer« Praxis nur schwer identifizieren. So vervielfältigen und intensivieren sich in Kirche und Bevölkerung die inquisitorischen Bemühungen, die unsichtbare Häresie dingfest zu machen: Vor dem Hintergrund einer verschwundenen *frontera* entsteht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Denunziantentum, das von kirchlichen Hetzern, öffentlicher Paranoia und – vermutlich erst in letzter Instanz – vom *Santo Oficio* selbst getragen wurde.²⁷

Wenn nun Gordillo in seinem *laus urbis* einen misstrauischen Blick auf die undurchschaubare bunte Menge wirft, »entre los que es muy posible que haya herejes, muchos cismáticos« und diesem Durcheinander das prächtig inszenierte »Misterio« des Heiligen Sakraments entgegenhält, dann bannt er ein Geheimnis mit einem Gegengeheimnis: In einer komplementären Bewegung zur obsessiven Wahrheits- und Geständnisfindung der Inquisition geht es hier weniger um theologische Details oder um ein konkretes Aufspüren, Identifizieren und Vernichten der Abweichung, als vielmehr um die Zurschaustellung des göttlichen Körpers, des ganzen und unwiderlegbaren Geheimnisses, das für sich selbst spricht. In zeitgemäß analogem Denken setzt Gordillo der babylonisch-häretischen Verwirrung ein Zeichen entgegen, das die Konfusion selbst gleichermaßen verwirren, lähmen und in Erstaunen versetzen soll, »confundir los herejes« – Gleiches wird mit Gleichem geheilt. Die *cofradías* können als sichtbare und geeinte Geheimnis-Träger damit auch als Antidot gegen den geheimen Zerfall und die Diversifizierung des Glaubens eingesetzt werden – im *Faire-corps* ihrer Prozessionen kann sich die heterogenste aller Stadtbevölkerungen zumindest vorübergehend als Bewegter und Bewegte eines Gegenstands inszenieren. Nicht zuletzt die *cuerpos* der Bruderschaften machen den von Gordillo befundeten *cuerpo grande* Sevillas als einen von Frömmigkeit bewegten sichtbar, als eine Armee der *ecclesia militans*.

²⁶ Zu den vornehmlich mönchischen Trägern dieses eifernden Diskurses und ihrer Rolle innerhalb der kirchlichen Institutionen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Peter Dressendörfer: »Polémica anti-morisca e inquisición: la literatura del fanatismo«, in: Piñero Ramírez und Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V*, S. 87–103. Zur Verinnerlichung der *frontera* in der andalusischen Gesellschaft während und nach der *reconquista* vgl. das wegweisende Buch von Liedl: *Al-Farantira*.

²⁷ Vgl. Dressendörfer: »Polémica anti-morisca«, S. 89. Zur Entwicklung der Inquisition in Sevilla von der noch im Zeichen herrscherlicher *clementia* stehenden Toleranz Carlos' V. bis zu den Verfolgungen durch Felipe II. vgl. die ausführliche Dokumentation von Antonio Domínguez Ortiz: *Autos de la inquisición de Sevilla*, Sevilla ²1994.

Folgte man einer strategischen Lesart posttridentinischer »Diskursivierung«, wie Joachim Küpper sie vertritt, so ließe sich die betont eucharistische Fronleichnamsprozession damit verstehen als die renovatorische Neuordnung eines religiösen »Diskurses, der mit dem Verlust immanenter Geordnetheit auch die Fähigkeit zur Ausgrenzung verloren hatte.«²⁸ Die sichtbare Versammlung um den eucharistischen Körper restituiert diese Fähigkeit zur Ausgrenzung, retabliert die *frontera* zwischen geeinigten Gläubigen und im gleichen Zuge geeinigten Ungläubigen. Gordillos Aufforderung zu prozessionaler, prächtiger Ostentation des Heiligen Geheimnisses der Eucharistie ist ein in gleichem Maße programmatischer wie paradoxer Aufruf zur Manifestierung der Latenz – zur ostentativen Substitution des »corps manquant« durch das Mysterium des Sakraments. Die Vernichtung des Heterodoxen durch die Inquisition findet sich ersetzt durch eine performative Manifestation im Zeichen der Einheit, die sich den Häretiker schlicht einverleibt – Geheimnis frisst Geheimnis. Dass die gesellschaftliche Instituierung eines Geheimnisses jedoch wiederum die Bildung von sich die Struktur des Geheimnisses aneignender, gesetzloser Geheimbünde anregt, hat bereits Georg Simmel gezeigt – auch hier riskiert die gegenreformatorische Strategie, von ihrer eigenen Taktik gesprengt zu werden; wie sich im Folgenden zeigen wird, droht die notwendige Kontrolle der Bruderschaften deren funktionale Nützlichkeit als Geheimnisträger aufzuwiegen.²⁹

Der königlich-weltlichen Verwaltung waren die Bruderschaften zunächst insofern angenehm, als sie eine zusätzliche institutionelle Instanz auf der Ebene der Stadtviertel – der *barrios* – darstellten, über die man Einfluss gewinnen und das heterogene Stadtbild ordnen konnte: Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gab es immer wieder administrative Vorstöße, das arabisch geprägte Stadtbild mit seinen engen Gassen zugunsten einer Renaissance-Architektur mit Plätzen und Prospekten aufzubrechen, wengleich dies nur stellenweise gelang (vgl. Fadrique). Zugleich versuchte man eine Neuordnung der Gewerbeansiedlung, indem man »schmutziges« Handwerk vor die Stadtmauern verbannte, die einzelnen Viertel strenger nach Berufsgruppen ordnete und Vorschriften für die Niederlassung gab. Da die Bruderschaften zum Teil noch zünftig zusammengesetzt waren, waren sie stark mit dem Identitätsgefühl der einzelnen Handwerksviertel verbunden.³⁰ Die *cofradías* kamen der konsequenten Politik der spanischen Könige entgegen, eine ausgewogene Balance zwischen der Wahrung regional-partikularer Interessen und der Durchsetzung einer hierarchischen, zentralisierten Administration herzustellen.

²⁸ Vgl. Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990, S. 280. Dort in einem anderen, aber durchaus vergleichbaren Zusammenhang.

²⁹ Vgl. Georg Simmel: »Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft«, in: Ders.: *Soziologie – Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin ⁵1968, S. 256–304. Vgl. auch das Geheimnis als soziale Organisationsform bei de Certeau.

³⁰ Vgl. Domínguez Ortiz: *Orto y ocaso*, S. 31 ff.

1.2 *Son tan mudables estos cofrades* – Zur Problematik von Identität und Wandel in den Sevillaner Bußbruderschaften

Trotz der skizzierten Vereinnahmungsmöglichkeiten der *cofradías* durch Kirche und Staat zeugen während des gesamten *siglo de oro* zahlreiche sanktionierende Gesetzgebungen von immer wieder aufbrechenden Konflikten zwischen den Bruderschaften und den kirchlichen beziehungsweise weltlichen Autoritäten, in denen die *cofradías* als »Verhandlungsorte« nachtridentinischer Repräsentations- und Machtmonopole erscheinen.³¹

Neben einer expliziten gegenreformatorischen Favorisierung volkstümlicher Bräuche, wie zum Beispiel der Bildnisverehrung, bleibt den Beschlüssen des Tridentinum eine grundsätzliche Skepsis gegenüber allen religiösen Laienbewegungen und ihrem Hang zu parakirchlicher Selbstinszenierung eingeschrieben. Die seit Jahrhundertmitte zunehmende Neugründung von Bruderschaften wird zwar einerseits begrüßt, zugleich werden in den strengen Maßregelungen aber auch neue Konkurrenzverhältnisse und kirchliche Vorbehalte sichtbar: Seit dem Tridentinum muss jede *cofradía* ein bischöflich abzusehnendes *libro de reglas* vorlegen, eine Art Vereinsstatut, in dem sie ihre Finanzierung offenlegt, ihren Patron benennt und die Prozessionen, an denen sie sich verpflichtet teilzunehmen, sich vornehmlich karitativen Aufgaben verschreibt und die Aufnahmebedingungen für ihre Mitglieder festlegt. Für die offizielle Anerkennung und die Genehmigung, an den großen Prozessionen teilzunehmen, war es offensichtlich von Vorteil, darüber hinaus dem Mysterienspiel zu entsagen und bei der Aufnahme neuer Mitglieder auf der *pureza de sangre* zu bestehen. Aufbewahrungsort des Heiligenbildes, der *imagen titular*, und Gemeindegliederung müssen festgelegt werden. Die Bruderschaften durften nur in Begleitung des Kreuzes und eines kirchlichen Vertreters ihrer Gemeinde an den Prozessionen teilnehmen.³² Mehrere Synoden (1511, 1575, 1586 und am ausführlichsten 1604) untersagten den *cofradías* – mehr oder weniger erfolglos – die Aufführung von Passionsspielen und Kreuzabnahmen sowie zu große Pracht und »indecencia« während der Prozessionen. Auf die im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmende Einschränkung der Flagellation wird im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein.³³

³¹ Ich beziehe mich hier auf den bekannten Begriff der »negotiation« bei Greenblatt, dessen Konzept sich implizit bereits dem von de Certeau verdankt. Vgl. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Los Angeles / Berkeley 1988.

³² Vgl. Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, »Mandamiento de las Cruces«, S. 105 f.

³³ Vgl. Enrique Esquivias Franco: *Las cofradías sevillanas a la luz de los edictos de reducción de 1623*, Sevilla 1980, S. 13 ff. und *Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla, en la Sínodo que celebró en su Catedral año de 1604; y mandadas imprimir por el Dean y Cabildo, Canónigos in Sacris, Sede vacante, en Sevilla, año de 1609*, 2 Bde., Sevilla repr. 1864.

Vor allem im skizzierten Misstrauen gegenüber dem institutionellen ›Vagantentum‹ der Bruderschaften wird das spezifisch frühneuzeitliche Interesse des Tridentinums an einer auch territorial gebundenen Institutionalisierung sichtbar, das sich z.B. ebenso gegen die Wanderprediger oder gegen ihre Pfründe in Abwesenheit ausbeutende Kirchenmänner richtet. Als eine seiner wichtigsten Reformen dekretiert das Konzil die so genannte Residenzpflicht der Bischöfe, die bis Mitte des 17. Jahrhunderts in allen katholischen Ländern Europas konsequent durchgesetzt wird – insbesondere Spanien war hier Vorreiter.³⁴ Dieses Dekret ist nicht nur als disziplinarische Maßnahme gegen Ämtermissbrauch und Benefizienhäufung zu verstehen, sondern schreibt auch die Bindung der institutionalisierten Kirche an ihre Territorien fest und affirmiert damit besonders in den Städten die Analogie zwischen kirchlichen und weltlichen Herrschaftsstrukturen, die Kantorowicz für die sich formierenden Nationalstaaten des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit nachgewiesen hat.³⁵

Über den bei Laieninstitutionen generell angebrachten Verdacht heterodoxer Umtriebe hinaus scheint hier eine prinzipielle ›Exterritorialität‹ der Bruderschaften sowohl die kirchlichen als auch die staatlichen Autoritäten zu irritieren und nach Sanktionen zu verlangen.³⁶ So willkommen die Bruderschaften als lokale Identitätsstifter waren, so gefährlich schien andererseits eine Entwicklung nach dem Vorbild der unabhängigen italienischen Bruderschaften, die keinen geringen Anteil daran hatten, dass einzelne Städte sich zu Republiken verselbständigen konnten.³⁷ Unter anderem aus diesem Grund hatte schon Carlos V. die *cofradías* von der Stadtverwaltung gelöst und sie königlicher Jurisdiktion unterstellt.³⁸ Zwar lebten ganze Handwerkszweige – Gold- und Silberschmiede, Seidensticker, Kerzenmacher, Skulpteure – von den Aufträgen der sich in stetiger Konkurrenz immer prächtiger ausstattenden Bruderschaften, im Verlauf des 16. Jahrhunderts geriet solche ver-

³⁴ Vgl. Venard: »Das fünfte Laterankonzil«.

³⁵ Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs*.

³⁶ Vgl. auch die folgende Passage aus Sigüenzas Translationsbericht von 1579: »...no os digo, señor Eugenio, de todas estas cofradías dónde residen y de qué casa salen el Jueves o Viernes Sancto porque, son tan mudables estos cofrades de ellas, que oy las tienen en un hospital, mañana en una iglesia, otro día en un monesterio, conforme como les hazen el tratamiento y hospedaje,...« [»... ich sage Euch, Herr Eugenio, von all diesen Bruderschaften nicht, wo sie ihren Sitz haben und aus welchem Haus sie am Gründonnerstag oder Karfreitag ausziehen, denn sie sind so unstetig, diese Brüder, dass man sie heute in einem Hospiz, morgen in einer Kirche, an einem anderen Tag in einem Kloster findet, je nachdem, wie sie dort behandelt und bewirtet werden.«], De Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, fol. 7 v^o.

³⁷ Die einflussreichsten Bruderschaften Italiens waren zum Beispiel die *Scuole Grandi* Venedigs, die so eng mit der Stadtverwaltung verquickt waren, dass ihre Prozessionen zugleich immer Demonstrationen säkularer Machtpolitik waren. In Notzeiten konnten sie zur Versorgung der Bevölkerung herangezogen werden, sie unterstützten das Militär finanziell und personell. Vgl. Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 16 f.

³⁸ Vgl. Arenas González et al. (Hg.): *Esperanza Macarena*.

schwenderische Opulenz jedoch in ein Missverhältnis zur sich verschlechternden wirtschaftlichen Lage der Stadt.³⁹ Bereits zu Gordillos Zeiten war Sevilla nahezu bankrott. Statt aber die Bruderschaften nach italienischem Modell als finanzielle Absicherung für die Stadt zu sehen, achtete man darauf, dass sie durch ihren Reichtum keinen zu großen Einfluss gewannen und führte immer wieder Zusammenlegungen und Enteignungen durch, um ihre Anzahl überschaubar zu halten. Allzu großer Verschwendungssucht versuchte man durch Einschränkungen bei Kleidung und Ausstattung, insbesondere bei der Karprozession, zu begegnen. Auch die Übernahme der Kosten für die jährliche Fronleichnamsprozession durch den *cabildo* Sevillas, den Stadtrat, kann vor diesem Hintergrund als machtpolitische Entscheidung gelesen werden: Anlässlich einer umfassenden Reduktion und Enteignung der Bruderschaften, bei denen zahlreiche Hospitäler von Kirche und Staat eingezogen wurden, entzog man den großen Bruderschaften auch die Finanzierung der wichtigsten offiziellen Prozession und legte sie auf Steuern für Fleisch und andere Güter um. Die Einnahmen aus den Hospitälern wurden nun wieder von den Bischöfen selbst verwaltet.⁴⁰ Spätestens mit dieser umfangreichen Reduktion und Enteignung im Jahr 1586, die in konzertierter Aktion von König und Kirche durchgeführt wurde, verloren die Bruderschaften ihre dominant karitative Funktion und damit auch die materielle Anbindung an ihr zünftisches Viertel. Hatten die *Reyes Católicos* einen früheren Vorstoß der Kirche in dieser Richtung noch unterbunden, da sie die *cofradías* als Stütze für ihre munizipale Politik und die Zähmung des lokalen Adels benötigten, gab Felipe II. dem Kardinal Rodrigo de Castro freie Hand, die Bruderschaften auf sechzehn »*cofradías reducidas*« zusammenzuschrumpfen und das Regelwerk, das ihre Aktivitäten kontrollierte, auszubauen. Alle danach neu gegründeten Bruderschaften waren in ihrer finanziellen Selbständigkeit stark eingeschränkt und auf Spenden angewiesen. Bei vielen *cofradías* gingen dieser Verlust ihrer karitativen Identität und die materielle Einschränkung zeitlich direkt mit ihrer Umwandlung in eine Bußbruderschaft einher, also mit der Konzentration auf die Karwoche als höchste Festtage.⁴¹ Die aufgrund der kirchlichen und staatlichen Kontrollen sowie der finanziellen Engpässe notwendige Buchhaltung markiert noch eine weitere Ablösung der *cofradías* von ihren mittelalterlichen Vorläufern: Gibt es vor 1552 nur wenig schriftliche Aufzeichnungen, verfügen die späteren Bußbruderschaften neben ihrem aufwendig gedruckten *Libro de Reglas*

³⁹ Vgl. z.B. Isabel Turmo: *Bordados y bordadores sevillanos* (siglos XVI al XVIII), Sevilla 1955, oder María Jesús Sanz Serrano: »Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa Sevillana«, in: Sánchez Herrero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla*, S. 153–183; zur wirtschaftlichen Lage vgl. Arenas Gonzalez: »Las cofradías de Sevilla«, Artikel XXXI und Domínguez Ortiz: *Orto y ocaso*.

⁴⁰ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 118.

⁴¹ Zu den von Castro initiierten Reduktionen und Reformen vgl. Arenas González et al. (Hg.): *Esperanza Macarena*, S. 24 f. Zur Umwandlung bestehender Bruderschaften in Bußbruderschaften vgl. José Sánchez Herrero: »La iglesia andaluza en la Baja Edad Media: Siglos XIII al XV«, in: *Actas del primer Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba 1982, S. 300–330, hier S. 325.

auch über detaillierte Einnahmen- und Ausgabenbücher und gegebenenfalls über eine Dokumentation der von ihnen geführten Klagen und Prozesse. Im Gegensatz zu den hochmittelalterlichen Bruderschaften z.B. in Deutschland, in die sich eine vorwiegend illiterate volkstümliche Frömmigkeit auf der Flucht vor humanistischen Anfechtungen retten konnte, waren die Sevillaner Bußbruderschaften angewiesen auf eine straffe und wohldokumentierte Organisation, um ihre kontinuierliche Präsenz im städtischen Raum zu gewährleisten.⁴² Während die mittelalterlichen Flagellantenprozessionen als anarchische Bewegungen häufig spontan über Land zogen, machte die Bindung an die Bußbruderschaften aus der öffentlichen Selbstkasteiung ein urbanes Phänomen. An Gordillos Beschreibungen lässt sich ablesen, dass zahlreiche Bruderschaften sich in Folge der großen Reduktion stadteinwärts orientierten, um im städtischen Raum präsent zu sein und ihre Stellung geltend machen zu können.⁴³

Aufgrund der skizzierten wechselnden Allianzen zwischen königlicher Regierung und Kirche, die sich mit dem Ziel bildeten, die zwar geduldeten und zum Teil auch für eigene Zwecke funktionalisierbaren *cofradías* unter Kontrolle zu halten, kann man davon ausgehen, dass gerade in jenem Zeitraum, in dem die Prozessionen am prächtigsten waren, nämlich im letzten Drittel des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, sie sich gleichsam gegenläufig zum realen, alltäglichen Status ihrer Träger entwickelten: Einige der ältesten Bruderschaften hatten noch unantastbare Besitztümer und Ressourcen, die meisten der sich fleißig wieder neu etablierenden Bruderschaften jedoch waren auf Spenden angewiesen und verausgabten sich insbesondere für die jährliche Karprozession bis zur hohen Verschuldung ihrer Mitglieder – eine Praxis, die Gordillo trotz seiner Bewunderung für die Frömmigkeit der Laienorganisationen anprangert. Jenseits des offensichtlichen Konfliktes, in dem die Kirche auf ihrem Repräsentationsmonopol und der Staat auf seinem Machtmonopol beharren, werden gerade die Bußbruderschaften hier transparent auf jene die Alltagsrealität kompensierende »gigantische Theatralisierung«, die nach Gumbrecht die spanische Gesellschaft infolge einer nachtridentinischen »sozialen Involution« ergreift.⁴⁴ Schon auf wirtschaftlich-materieller Ebene zeigt sich eine gewisse gesellschaftliche Subversivität der *cofradías de sangre*, wie sie in der zweiten Jahrhunderthälfte entstehen: dem Druck materieller Einschränkung und dem Verbot festlicher Selbstdarstellung weichen sie in die Buße aus – um diese allmählich erneut in eine prächtige Selbstinszenierung zu verwandeln. Ob diese durch ihren programmatisch-ideologischen Wert aufgewogen wurde, soll sich insbesondere an

⁴² Zu Bruderschaften im Mittelalter vgl. Thomas Frank: *Bruderschaften im spätmittelalterlichen Kirchenstaat*, Tübingen 2002.

⁴³ So die alteingesessene *Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalem*, die sich ursprünglich im von Fadriques Mutter gegründeten *Hospital de las Cinco Llagas* vor den Toren der Stadt etabliert hatte und 1582 in eine städtische Kirche umzieht. Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 158 f.

⁴⁴ Vgl. Gumbrecht: *Geschichte*, Bd. 1, S. 293 ff.

der im nächsten Kapitel folgenden genaueren Betrachtung der Prozessionen selbst zeigen.

Ein weiteres Indiz dafür, dass die *cofradías* nicht reibungslos für die gegenreformatorische Inszenierung des einen und wahren Glaubens der Stadt Sevilla in Dienst genommen werden konnten, finden wir auf der Ebene ihrer bereits skizzierten Zusammensetzung: Einerseits hatten etliche Bruderschaften die *pureza de sangre* offiziell zur Bedingung für die Mitgliedschaft gemacht, und ihr größter Zuwachs fällt mit der Phase strengster inquisitorischer Übergriffe und dem Höhepunkt der gefürchteten *auto da fes* in Sevilla zusammen.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund allgemeiner Verfolgung, die überall nach *moriscos*, *conversos judaizantes*, *alumbrados* oder *luteranos* suchte und selbst vor Kirchenleuten und berühmten Predigern wie Juan de Avila nicht Halt machte, können die *cofradías* andererseits nicht nur als Pfeiler des wahren Glaubens, sondern genauso als Schutzraum gesehen werden, auf dessen eigentliche Zusammensetzung unter dem verbrieften Deckmantel der Orthodoxie die Autoritäten nur bedingt Zugriff hatten. Gerade die besonders unerbittlich von der Inquisition verfolgten Fremden und Ausländer – die paradoxerweise längst den größeren Teil der Sevillaner Bevölkerung ausmachten – fanden hier Zuflucht: Ihre Bruderschaften, wie zum Beispiel die der Genueser, wurden trotz manchmal fehlenden bischöflichen Segens in der Stadt respektiert und nahmen neue Zuwanderer unter ihre Fittiche.⁴⁶ Mitunter waren die reichsten und althehrwürdigsten Sevillaner Bruderschaften von solchen Minderheiten gegründet, wie z.B. die berühmte Bruderschaft der *conversos*, die *Cofradía San Mateo*, die sogar bei den Fronleichnamsprozessionen einen Ehrenplatz einnahm. So sehr sie in den Augen der Kirche ein demonstratives Schutzschild gegen die allenthalben verborgenen Häretiker formen sollten, nach Innen institutionalisierten die Bruderschaften deren Unauffindbarkeit und bildeten eine weitere Maske, hinter der das gefürchtete »Fremde« sich verbergen konnte. Man könnte also sagen, dass in den Bußbruderschaften Geheimnis und Gegengeheimnis, verborgene Häresie und *misterio* der Offenbarung eine eigentümliche Verbindung im Sinne de Certeaus eingehen: Ihre soziale Stabilisierung verdankt sich offenbar vor allem einer Geheimnisverwaltung, einem Spiel,

⁴⁵ Vgl. vor allem Arenas Gonzalez: »Las cofradías de Sevilla«, Artikel XI.

⁴⁶ Zur Schutzfunktion der Bruderschaften für Minderheiten vgl. Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 33: »All of these groups of outsiders sought to establish their place within the densely woven network of Sevillian society. For many of them, membership in, or the founding of, a religious brotherhood offered a safe and locally acceptable way of both integrating themselves into the existing social structure and protecting themselves within the security of a group. Moreover, it was very difficult for foreigners to gain admittance to the city's trade guilds, which enforced stringent rules to protect their exclusivity. The numerous confraternities, with their more democratic, open membership policies, offered outsiders a better chance of social integration.« Vgl. auch Henry Kamen: *Inquisition and Society in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Bloomington 1985.

in dem sich kirchliche, königliche und volkstümliche Kräfte durch die Zirkulation des Geheimnisses ihrer jeweiligen Position versichern.⁴⁷

Noch in anderer Hinsicht stellten die Bußbruderschaften einen durchaus heiklen Gegenpol zu der von Gordillo hochgehaltenen und kirchlich wohlgelittenen Fronleichnamsprozession dar: Konnte diese – wie gezeigt – in den Augen der Kirche das sichtbare, demagogisch wirksame Bild einer vom Glauben einheitlich bewegten städtischen Menge, einer christlichen Armee, geeinigt im Kampf gegen die Ungläubigen, entgegensetzen, so wird bereits in den *advocaciones*, den Widmungsnamen der *cofradías de sangre*, ein entgegengesetztes Prinzip sichtbar, das die Bruderschaften zum einen in Konkurrenz zueinander setzt und sie zum zweiten aus einem verbindlichen theologischen Narrationszusammenhang löst: Traditionell wählten die Bruderschaften sich eine Passions-Station zum Patronat, nach der auch ihre *imágenes titular* gestaltet (oder benannt) wurde. Durch die Zusammenlegungen und Neugründungen in der zweiten Jahrhunderthälfte kam es jedoch vermehrt zu Überschneidungen sowohl in der *advocación* als auch in den damit zusammenhängenden Rechten, da vom Namen das Alter der *cofradía*, ihr Wegerecht durch die Stadt und der Zeitpunkt ihres Auszugs zur Prozession abgeleitet wurde. Die in Mode gekommenen tragbaren *imágenes* der Jungfrau und des Gekreuzigten boten im Rahmen der Passionsgeschichte nur begrenzte Variationsmöglichkeiten, unter denen wiederum einige wenige, wie z.B. die *Dolorosa*, besonders beliebt waren. Zahlreiche Konflikte mussten beigelegt werden, mitunter kam es sogar zu langwierigen Prozessen.⁴⁸ Gerade die Reduktion des »narrativen Substrats«, auf das die Bruderschaften sich berufen, gerade die Konzentration auf die Passion scheint einer Partikularisierung und Konkurrenz Vorschub zu leisten, die zugleich darauf hindeutet, dass sich hier eine erneute Aneignung abseits der offiziellen Liturgie vollzieht. Zur Affirmation einer nur schwer abgrenzbaren ikonografischen Identität waren die Bruderschaften genötigt, stets neue identitätsstiftende Zeichen-Körper zu erfinden, was zu einer uneinholbaren seriellen Vervielfältigung führte: Das vorangetragene Kreuz (*crúz de guía*) war schon Ende des 16. Jahrhunderts durch einzelne Gemeindekreuze (*cruces parroquiales*), *imágenes* und historisierende römische Standarten ersetzt. Bis heute sind – unter der Voraussetzung, dass das Decorum gewahrt bleibt und kanonische Szenen repräsentiert werden – die Bruderschaften in der Kombination und Abfolge ihrer Bildniswagen wie auch in Musik und Kostüm bei den Karprozessionen frei. Zwar folgen sie häufig in ihrer thematischen Ausrich-

⁴⁷ Vgl. de Certeau: *La fable mystique*, S. 133: »Le secret n'est pas seulement l'état d'une chose qui échappe ou se dévoile à un savoir. Il désigne un jeu entre des acteurs. Il circonscrit le terrain de relations stratégiques entre qui le cherche et qui le cache, ou entre qui est supposé le connaître et qui est supposé l'ignorer (le »vulgaire«). Selon une tradition illustrée par El Héroe (1637) de Baltasar Gracián, le secret noue, par des liens illocutoires, les personnages qui le chassent, le gardent ou le dévoilent; il est le centre de la toile d'araignée que tissent autour de lui des amoureux, des traîtres, des jaloux, des simulateurs ou des exhibitionnistes. Le caché organise un réseau social.«

⁴⁸ Vgl. Carlos José Romero Mensaque: *Pleitos y conflictos en las Hermandades Sevillanas*, Sevilla 2000.

tung den Tagen der Karwoche, mit z.B. einer Betonung der passionalen Elemente am Karfreitag und solchen der Auferstehung am Ostersonntag, letztlich jedoch sind die Auftritte bestimmt von der *advocación* und den diese illustrierenden, kostbaren Auftragswerken, von denen manche Bruderschaft nur eines besaß. War die *imagen titular* eine *virgen*, konnte diese durch Kleidung und Attribute jeweils unterschiedlichen Anlässen angepasst werden. Von vornherein also sind öffentliche Identitätsmanifestation und darzustellendes Narrativ in den Karprozessionen mindestens gleichrangig. Jede Bruderschaft, die eine ikonographische Neuerung zu bieten hatte, wurde alsbald imitiert. So führten ab 1615 alle Bußbruderschaften nach dem Vorbild der *cofradía del Silencio* so genannte *simpecados* an ihrer Spitze, überreich bestickte Standarten, die ein verkleinertes Abbild der *imagen titular* wiederholten und zusätzlich die unbefleckte Empfängnis Mariens bekräftigten – es lässt sich kaum ein treffenderes Beispiel finden für jene charakteristische Doppelbewegung der *aemulatio*, mit der die Bruderschaften einander immer zugleich taktisch zu überbieten und sich strategisch dem Diskurs einzuschreiben suchten.⁴⁹

Wesentlicher als die Konkurrenz der Bruderschaften, die im Namen der *aemulatio* allesamt das Gleiche und doch ihre je eigene Passion erzählen, scheint mir dabei das Prinzip einer konsequenten »Entnarrativierung« zu sein, das die *cofradías* für ihren Identitätsgewinn und ihre Prozessionen einsetzen. Gordillo weist darauf hin, dass bereits die Begehung der Karwoche als eigenständiges Fest einen heilsgeschichtlich problematischen Bruch darstellt, da sie nur im Zusammenhang mit der Auferstehung gesehen werden darf, die an Fronleichnam begangen wird – die Osentation des blutenden, geopferten Körpers muss im symbolischen, eucharistischen Körper, in der sakramentalen Re-präsentation zu ihrem eigentlichen Sinn gelangen:

[p]ara *sóla esta festa* [i.e. Corpus Christi] tiene la Iglesia de Sevilla todo este cuidado que aunque es así que en todas las festividades y solemnidades de Dios y de sus santos es notable la grandeza, solemnidad, curiosidad y atención con que la Santa Iglesia de Sevilla se festeja en ella, en esta octava se echa el resto así por lo que en ella se representa como porque *es remate, recuerdo y memoria de la que el Jueves Santo se comenzó a celebrar y paró allí*, porque las muestras de alegría que corresponden al oficio e institución del Santísimo Sacramento de la Eucaristía no se pueden aquel día manifestar, porque todo lo demás pertenece al Misterio de la Pasión, y en esto se recompensa. Y se hace con tanta copia y abundancia que no hay otra en todo el día que no se ocupe y gaste en estación, oración, devoción y alabanzas de la Divina Bondad.

⁴⁹ Vgl. Juan Miguel González Gómez und José Roda Peña: »Imagineros e Imágenes de la Semana Santa Sevillana (1563–1763)«, in: Rafael Sanchez Mantero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla ³1999, S. 98–279, zum *simpecado* S. 124.

[*Allein schon für dieses eine Fest* [i.e. Fronleichnam] wendet die Kirche von Sevilla all diese Sorgfalt auf, sodass, obwohl es so ist, dass bei allen Feierlichkeiten und Festlichkeiten Gottes und seiner Heiligen die Größe, Festlichkeit, Außergewöhnlichkeit und Aufmerksamkeit, mit der die Heilige Kirche von Sevilla sich feiert, bemerkenswert ist, dieses achte Fest aber alles übertrifft, sowohl aufgrund dessen, wofür es steht, als auch deshalb, weil es *Abschluss, Erinnerung und Gedächtnis desjenigen ist, was am Gründonnerstag zu feiern begonnen und dort abgebrochen worden ist*, denn die Freudensbekundungen, die dem Amt und der Institution des Hochheiligen Sakraments der Eucharistie gebühren, können an jenem Tag nicht zum Ausdruck kommen, da alles Übrige dem Geheimnis der Passion gehört und sich in ihm erschöpft. Und es geschieht [das Fronleichnamsfest] in solcher Fülle und in solchem Überfluss, dass sich den ganzen Tag Alles mit Einkehr, Gebet, Andacht und Lobpreisungen der Göttlichen Güte beschäftigt und verausgabt.]⁵⁰

Gordillos treu-tridentinische Beschwörung eines Primats der Fronleichnamsprozession, in deren Kontext die Karwoche eine narrative Station auf dem Weg zum festlichen Höhepunkt darstellt, ist zu diesem Zeitpunkt bereits kontrafaktisch. Für die Bruderschaften ist die Karprozession längst wichtigste Feier im Kirchenjahr – die Repräsentation der Passion und ihrer einzelnen Stationen hat sich verselbständigt, ja vervielfältigt, da jede *cofradía* zugleich von ihrer *advocación* und der gesamten Passion erzählt, und jede dabei wiederum unterschiedliche Wege mit unterschiedlichen Stationen geht – eine Struktur, der Gordillo selbst Rechnung tragen muss, wenn er bei seinem Katalog der Sevillaner Bruderschaften ihre Wege und Stationen im einzelnen aufführt. Für die Karwoche haben sich die Bruderschaften damit Gordillos Aufforderung zu Gegengeheimnis und Latenz zu Eigen gemacht, um sie sogleich wieder in eine nur durch weitere Autorität und Prozesse kontrollierbare Vielheit zu überführen. Die angesichts des Repräsentationsverbots eigentlich wünschenswerte narrative Reduktion und Entkoppelung der Passionshandlung zeitigt hier in einer Gegenbewegung unerwartete Folgen.

Schon nach dieser historischen Synopse erweisen sich die Bußbruderschaften Sevillas als so geschlossene wie eigentümlich unbestimmte Institutionen, in welchen von Kirche und Staat autoritativ etablierte und instituierte Oppositionen in der gesellschaftlichen Praxis dynamisiert und gegeneinander ausgespielt werden, ohne dass dabei eine eindeutige Positionierung festzumachen wäre: Körperschaft im Dienst der neuen Sichtbarkeit des Körpers Christi zum einen, Schutzraum für unsichtbare Minderheiten zum anderen, Inszenierung des frommen Stadtkörpers zum einen, Träger partikularer sozialer Identitäten zum anderen; komplementäres Gegenstück zur Fronleichnamsprozession zum einen, unabhängige Feier zum anderen, repräsentative Enthaltensamkeit zum einen, Prachtentfaltung zum anderen –

⁵⁰ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 137, meine Hervorhebung.

auf geradezu beispielhafte Weise setzen die *cofradías penitenciales* oder *cofradías de sangre*, die sich im nachtridentinischen Sevilla herausbilden, jenen Aneignungsprozess freiwerdender Autoritätsmonopole fort, den Fadrique begonnen hatte. Dabei scheinen die Bruderschaften die Hartnäckigkeit, mit der sie sich zwischen den Autoritäten positionieren, aber nicht aus einer geheimen Subversivität zu ziehen, sondern wechselnde Allianzen mit Kirche und Staat sowie eine geradezu unheimliche Ämulation von deren Zielen und Strukturen machen die *cofradías* zum Schauplatz von Repräsentationen der Macht und deren Infragestellung zugleich. Die Inszenierung der Buße, die zeitgleich mit den Repressionen in den Vordergrund rückt, wäre damit nicht zu reduzieren auf eine Bußfertigkeit im Zeichen historischer Dekaden- und Endzeitstimmung – die Sevillaner Karprozession steht nicht mehr in der Tradition mittelalterlicher Bußprozessionen –, sondern nach Trient wird sie lesbar als ein spezifisch frühneuzeitliches und städtisches Phänomen, mit Hilfe dessen die Bruderschaften sich den Diskurs taktisch aneignen und sich als Laienorganisation zeitgenössischer Autoritätsdiskurse bemächtigen, indem sie die wichtigste Opferung des christlichen Abendlandes inszenieren.⁵¹

EXKURS: Die *cofradía de los negritos*

Ein beeindruckendes Beispiel dafür, wie die serielle *aemulatio* religiöser Körperschaftlichkeit sich selbst aus der Sicht ihrer Betreiber in eine vom religiösen Gegenstand sich entfernende Performanz verschieben kann, bietet die berühmte Sevillaner *cofradía de los negritos*: Sie durchläuft die typische historische Entwicklung und ist trotz der expliziten Marginalität ihrer Mitglieder voll in das kirchliche Leben der Stadt integriert, was die in anderen Bruderschaften diskreter verhandelten Grenzüberschreitungen und Konflikte umso schärfer hervortreten lässt: Schon im 15. Jahrhundert werden von Sevillaner Ordensleuten und Kirchenvertretern mehrere schwarze Bruderschaften zur karitativen Versorgung der in der Stadt gestrandeten Sklaven gegründet. Gemeinsam mit den anderen Bruderschaften werden sie der königlichen Autorität von Carlos V. unterstellt und vereinigen sich um die Jahr-

⁵¹ Mit dieser These schließe ich mich bereits für die Karprozessionen des *siglo de oro* den Befunden Reinhold Görlings zur modernen *Semana Santa* in Sevilla an. Er löst sie aus einer immer wieder zitierten, historisch weitgehend unspezifischen »spanischen Passionskultur«, wie z.B. Timothy Mitchell sie beschreibt, um sie als Inszenierung »liminaler« Körperbilder zu sehen. Ich werde im Folgenden des Öfteren auf die Beobachtungen Görlings zurückgreifen, wengleich meine Überlegungen eine weniger anthropologisch-psychoanalytische Beschreibung als vielmehr eine Analyse der historischen Repräsentationsformen zum Gegenstand haben. Vgl. Reinhold Görling: »Der offene Leib Christi und die sublimale Schönheit Mariens. Körper, Zeichen und Raum in der »Semana Santa Sevillana«, in: Bernhard Teuber und Horst Weich (Hg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt am Main 2002, S. 15–33 und Timothy Mitchell: *Passional Culture – Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*, Philadelphia 1990.

hundertmitte zu besagter *Cofradía de los negritos*, die sich bald darauf zur Bußbruderschaft mit aktiver, flagellierender Teilnahme an den Karprozessionen und einem eigenen *libro de reglas* umwandelt. Die Bruderschaft führt diverse Prozesse, vor allem mit der dominant adelig besetzten *Cofradía de la Antigua, Siete Dolores y Compasión*, denen sie mehrfach das Wegerecht streitig macht. Im Verlauf des Prozesses (um 1600) sind Zeugenaussagen erhalten, die den *negritos* vorwerfen, sie bestöhlen ihre Herren, um für die Prozessionskosten aufzukommen, gebärdeten sich unflätig während der Prozession, beschimpften konkurrierende *cofrades* als *judíos*, und ihr Auftreten sei eher einem *entremes de comedia* vergleichbar als einer Frömmigkeitsübung. Die Kirche verbot darauf den Auszug zur Prozession und verriegelte das Tor, durch das die *cofradía* zur Cruz del Campo, dem Ziel ihres Kreuzwegs, gelangte. Die verunglimpft Bruderschaft bestand auf ihrem Wegerecht, durchbrach das verriegelte Tor, besann sich der königlichen Autorität über die Bruderschaften und erreichte schließlich, dass die *Real Audiencia* die verhängte Exkommunikation als Unrecht zurücknahm.⁵²

Statt ihn als einen merkwürdigen Einzelfall minderheitlichen Selbstbewusstseins zu sehen, vermag der Fall der *negritos* aus der hier angesetzten Perspektive zu illustrieren, auf welche Weise die Lücken der strategischen Allianz zwischen Kirche und Staat taktisch genutzt werden konnten. Ausgerechnet über die zentralisierte Gerichtsbarkeit kann sich die verunglimpft *cofradía* ihr Existenzrecht erstreiten, da ihre Exemplarität nicht an Christus, sondern an ihrem verbürgten Prozessionsrecht gemessen wird. Darüber hinaus scheint hier das »Andere« einer ethnisch und sozial marginalisierten Gruppe jene allen Bruderschaften gefährliche Nähe zum Theater sichtbar zu machen: Wenn die Prozession der *negritos* als »entremes de comedia« denunziert wird, so zeigt sich dabei das jeder noch so exemplarischen *imitatio* innewohnende Potenzial, ihr Urbild in Richtung der Profanation zu überschreiten.

Zusammenfassend betrachtet erscheinen die Sevillaner *cofradías* des 16. Jahrhunderts als äußerlich stabile, funktional jedoch schwer bestimmbare urbane Institutionen, die sich in wechselnden Allianzen zwischen den Autoritäten positionieren und mit diesen in ein Wechselspiel von Affirmation und Provokation treten. Zum einen verkörpern sie die Institutionalisierung und performative Normierung eines in Folge des Tridentinums ostentativ ins Sichtbare gewendeten Geheimnisses. Gerade die körperschaftliche Institution der Bruderschaft läuft aber trotz aller Kontrolle Gefahr, ein Konkurrenzgeheimnis zu etablieren – was sich aus Sicht der Autoritäten zumindest auf sozialer Ebene nachvollziehen lässt. Auch auf der Ebene der

⁵² Vgl. Federico García de la Concha Delgado: »Cofradías étnicas Sevillanas. La Hermandad de los Negritos«, in: *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba 1997, 2 Bde., Bd. 1, S. 259–270; Isidoro Moreno Navarro: *La Antigua Hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia*, Sevilla 1997 und Romero Mensaque: *Pleitos y conflictos*, S. 88 ff.

Repräsentation des Heiligen scheinen die *cofradías* in einer nahezu paradoxen Bewegung Pluralität aus Konformität gewinnen zu können. Der Gestaltwandel von der karitativen Organisation zur Bußbruderschaft wirkt auf den ersten Blick dem gegenreformatorischen Geist der Autoritäten geschuldet, erweist sich bei näherem Hinsehen aber als Übergang einer funktionalen, im Wesentlichen sozial bestimmten Institution zum Hauptträger einer theatralischen, ästhetisch »überschüssigen« Veranstaltung, die gerade aufgrund ihrer Nähe zu kirchlicher Programmatik und Institution immer neue kontrollierende Eingriffe provoziert.

In frommer *aemulatio* isolieren die *cofradías de sangre* die Passion Christi aus der Heilsgeschichte und treiben sie – gleichsam in Übererfüllung gegenreformatorischer Diskursvorgaben – einer semantischen Neubesetzung zu. Sie bewegen sich zwischen offiziellem Geheimnisträger und suspektem Geheimbund; mit der Abkoppelung vom Fronleichnamfest und der Konzentration auf Passion und Buße ziehen sie gerade aus heilsgeschichtlicher Entkoppelung und Minimierung der Repräsentation ihren Identitätsgewinn. Die Buße verwandeln sie in ein Fest, den materiellen Mangel in theatrale Selbstinszenierung, die Einheit in Vielheit, das narrative Syntagma der Passionsgeschichte in ein paradigmatisches Spektakel, semantische Reduktion in performative Proliferation. Im Folgenden wird anhand einer genaueren Betrachtung der einzig greifbaren Gestalt der Bruderschaften, der Prozession selbst, zu fragen sein, auf welche Weise eine solch überschießende Inszenierung der Buße sich als volkstümliche Aneignung autoritärer Diskurse lesen lässt, die letztlich ein dynamisches gesellschaftlich Imaginäres entbindet.

Die nun folgenden Überlegungen zu Raum- und Zeitverhältnis, Bewegung und Ikonografie der Karprozessionen sollen klären, was für ein spirituelles bzw. weltliches Territorium hier kartiert wird, in welchem Verhältnis diese Laienbewegung und ihre Repräsentationen zur nachtridentinischen Verdrängung des frühneuzeitlichen Subjekts stehen, das zu Beginn des Jahrhunderts (z.B. in Gestalt *Fadriques*) sein Haupt kurz erhoben hatte, und vor allem, wie sich die skizzierte Überschüssigkeit aus dem Geist der Konformität, die Schaukelbewegung zwischen Universalisierung und erneuter Pluralisierung, einfügen lässt in den Repräsentations-Haushalt des spanischen *siglo de oro*.

2. Prozessionen: *Stehen und Gehen*

Bilder der berühmten Karprozessionen in Sevilla sind auch heute noch allgegenwärtig, und in ihren wesentlichen Teilen vollziehen sich die Umzüge heute noch wie im 16. und 17. Jahrhundert: prächtige Stelen mit reich gekleideten Madonnen, schaurige Bruderschaften mit spitzen schwarzen Hauben und die bunte, blumenwerfende, niederknienende oder gar weinende Menge. Im Angesicht des zur Musik vorbeischwankenden *paso*, jener Stele, oder Sänfte für die *virgen titular*, die von bis zu zwanzig zur Bruderschaft gehörenden Trägern oder *costaleros* auf dem Nacken

getragen wird, berichten Augenzeugen auch heute vom Gefühl einer unmittelbaren Präsenz des Numinosen, einer alle Grenzen von Besichtiger und Besichtigtem aufhebenden »Eingemeindung« in die andächtige Menge.

Die unmittelbar affektive Wirkung dieser Prozessionen, die ebenfalls schon für das 16. Jahrhundert belegt ist, gründet in der ihnen eigentümlichen Kombination von Stehen und Gehen, von Andacht und Bewegung, von Mühe und Schwerelosigkeit. Die undefinierbare Fortbewegung des Heiligen, zwischen majestätisch-göttlichem Gleiten und kreatürlich-menschlichem Kriechen, verursacht eine ganz eigentümliche Faszination, der sich kaum jemand entziehen kann. Die Madonnenfigur, die *imagen*, besitzt keinen sichtbaren Körper, und ihr überdimensionaler Mantel mit Schleppe scheint auf den ersten Blick über der Menge zu schweben. Im Zusammenspiel der betont körperlosen Madonna und der scheinbar kopflosen Beine der Träger, die durch ständigen Zuruf koordiniert werden, zeigt sich, dass das Stand-Bild auf Bewegung ausgerichtet ist, und die Epiphanieerfahrung wesentlich auf der Performanz dieser Bewegung beruht: Die Stele wackelt, Kerzenflammen wehen in so großer Zahl, dass mitunter der ganze Aufbau in Flammen zu stehen scheint, die kostbaren Spitzen an Mantel und Kopfputz zittern, die Glastränen der weinenden Madonna funkeln, mal scheint sie den Umstehenden zuzunicken, mal zwischen den elastisch konstruierten barocken Lüstern zu tanzen, die ebenfalls bei jeder Bewegung mitschwingen. Bei aller Erhabenheit des Schauspiels bleibt jedoch zu keinem Augenblick die körperliche Anstrengung verborgen, die es kostet, den *paso* zu tragen, ja die Musikkapelle untermalt noch die Spannung der komplizierten Manöver, mit denen ein Abbiegen oder ein Richtungswechsel des Aufbaus verbunden ist, der fast die gesamte Straßenbreite einnimmt.

Die Stationen der Andacht, die *estaciones*, in denen die Madonna zum Gebet abgesetzt wird, dienen unverhüllt dem Austausch der erschöpften Träger, der *costaleros*. Einen immer neuen Höhepunkt der Inszenierung bietet folgerichtig jede Wiederaufnahme der Bewegung, wenn nach einer komplizierten Kommandofolge verschiedener Zeremonienmeister die *costaleros* den *paso* simultan schultern, die Musik einsetzt, die Madonna mit einem nahezu ungehörigen Hüpfen wieder zum Leben erwacht und ihren langsamen Weg fortsetzt.

Der Effekt einer sich offenbarenden Präsenz beim Vorüberziehen der *imagen titular* scheint sich sowenig zu verbrauchen, wie es störend wirkt, dass die Figuren sich fast alle gleichen und man mitunter in den engen Gassen nur schwer unterscheiden kann, wo die eine Prozession aufhört und die nächste beginnt: Viele der einheimischen und ortskundigen *aficionados* verdoppeln und verdreifachen ihr Erlebnis, indem sie die gerade vorbeigezogene Figur durch Abkürzungen überholen und so an der nächsten Ecke mit gleicher Spannung wieder erwarten können. Auch und vor allem für die *costaleros* gilt diese Mischung aus Illusion und Desillusion, dieses Spiel mit einer Aura, deren technische Erzeugung ihre Wirkung nicht mindert, und deren Durchbrechung ihrer im nächsten Augenblick erfolgenden Wiederherstellung nicht im Wege steht: Wird die Mühe der *costaleros* einerseits durch



Abb. 1: *Costaleros* mit ihren typischen Tragetüchern und *nazarenos* mit Spitzhauben Mitte des 20. Jahrhunderts.



Abb. 2: *Costaleros* des 21. Jahrhunderts beim Training.

den schwarzen Samtvorhang unter dem *paso* und ihre schwarzen Beinkleider so weit wie möglich unsichtbar gemacht, übersetzt sie sich doch andererseits in die bereits erwähnte organische Bewegung der *imagen* und wird darüber hinaus beim völlig unverhohlenen Austausch der erschöpften Träger mitten in der Bewegung oder bei einer *estación* für jeden sichtbar. Auf ihre schleppenden Väter stolze und neugierige Kinder schlüpfen während der Prozession unter den *pasos* aus und ein, und die ausgewechselten *costaleros*, die sich seit dem 17. Jahrhundert in eigenen Bruderschaften organisieren, lassen sich in den umliegenden Kneipen noch mit ihrem Tragetuch auf dem Kopf als Helden des Tages feiern.

2.1 *Por haber sido informados que es grande el desorden* – Chaos und Kontrolle in der frühneuzeitlichen Prozession

Man kann davon ausgehen, dass die Mischung von religiöser Ergriffenheit und volkstümlicher Festlichkeit die Karprozessionen schon zu Gordillos Zeiten prägte und auf ganz ähnliche Weise in der Stadt »bewegten Raum« erzeugten. So verwendet Gordillo einen längeren Passus seiner *estaciones* darauf, die Gefahren der Trunkenheit bei den *costaleros* herunterzuspielen und das Lob der direkten, affektiven Wirkung der Prozessionen zu singen, bei denen das ganze Volk Sevillas beteiligt sei.⁵³ Ein wesentlicher Unterschied zu den heutigen Karprozessionen waren die Flagellanten, die in der Frühen Neuzeit den Mittelteil der Prozession zwischen den *imágenes* bildeten und erheblich zur affektiven Wirkung auf die Zuschauer beigetragen haben dürften. Während die heutigen *penitentes* zum Teil barfuß, zum Teil mit Kreuzen auf den Schultern defilieren und ihre Gesichter oft zu sehen sind, waren die frühneuzeitlichen Flagellanten vollständig verhüllt bis auf den entblößten Rücken, den sie sich mit Geißeln und Ruten blutig schlugen. In langem Zug folgten sie einem Kreuz oder einer Christusfigur, die mit der Standarte der Bruderschaft die Vorhut bildeten, diesem Zug konnten sich Bürger, Verwandte und Gönner hinzugesellen, nach hinten wurde der Prozessionszug abgeschlossen durch eine zweite getragene Figur in der Gestalt Mariens, meist als *Soledad* oder *Dolorosa*. Mitunter folgte noch eine Musikkapelle, die heute dem Zug meist vorangeht. Jede Bruderschaft folgte ihrem eigenen Weg durch die Stadt, erzbischöflich zwingend verordnet waren seit spätestens 1586 Ein- und Auszug durch die Kathedrale.

Gordillo bietet in seinem *Cofradía*-Katalog etliche Beschreibungen von Gestalt und Itinerar der Züge – eine der ausführlichsten zur *Cofradía de la Soledad*. Er hebt sie hervor als eine jener besonders feierlichen und zugleich formal gestrengen Bruderschaften, die zu seinen Lebzeiten jedoch schon zunehmend von neuen Moden (wie farbige Kleidung und Musik) korrumpiert wurden:

⁵³ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 130.

Ordenaban su procesión de disciplina el Viernes Santo que era como ahora es, la última de aquel día con notable orden y compostura. Iba delante una cruz con ornato que llevaba un hermano de la cofradía en hábito de penitente y cubierto el rostro; luego un infinito número de mujeres cubiertas con sus mantos negros y honestos y candelas en las manos. Luego seguía el estandarte de la cofradía de color negro, acompañado con sus luces y hachas grandes de cera blanca con la insignia de la cofradía puesta en ellas, que es una cruz grande de color negro. Luego seguía en unas andas sobre su calvario una cruz desnuda, llevada en hombros de cofrades y acompañada con muchas luces; en seguimiento de ella todos los hermanos y cofrades de disciplina que ordinariamente pasaban de 250. Al fin de la disciplina venía en su sepulcro portátil en hombros de los mismos hermanos, la imagen de Jesucristo Nuestro Señor amortajado, y con mucha compañía de hachas blancas encendidas; alrededor del sepulcro iban muchos hermanos de la cofradía por penitencia voluntaria, armados de todas armas, con viseras y celadas para no ser conocidos, con partesanas y alabardas, y otras armas semejantes en las manos, representando la guardia que los judíos pusieron al sepulcro de Jesucristo Nuestro Señor.

Luego venía el convento de religiosos con sus luces y candelas en las manos, y en último lugar, la Santísima imagen de la Virgen benditísima María de que se dijo, tratando de las imágenes devotas de Sevilla sin palio ni cubierta alguna; y campeaba tanto y más que ahora y movía a reconocer el misterio que en la estación se representa, la cual hacían desde el referido convento del Carmen, donde tiene su capilla, y por la calle larga de San Vicente a la de las Armas y barrio del Duque, calle de la Sierpe, y Plaza de San Francisco, calle de Génova y Gradass, entrando por la Santa Iglesia y saliendo a la calle de Placentines, y de Francos, y por San Salvador y Carpintería a la de la Sierpe y Barrio del Duque, a la de las Armas y calle que ahora se llama de Cristo al convento de las monjas del nombre de Jesús, llamadas convertidas o de la penitencia, y allí dejaban el sepulcro. Y entraban luego en el convento del Carmen, poniendo la santa imagen en su Capilla, y el domingo de Pascua siguiente, con los clérigos y cruz de la parroquia llevaban con mucha solemnidad la imagen de Jesucristo resucitado y lo ponían junto a su Madre preciosa y todo se hacía con notable devoción, reverencia, frecuencia y estimación que de ello se hacía.

En el tiempo presente ha variado mucho esta cofradía, porque ya no son tantos los caballeros y hombres nobles que a ella acuden, ni tanto el fervor de penitencia. Se ha reducido todo a seguir la novedad y galas que se permiten, que es cosa lastimosa lo que en esto se usa. Ya no hay caballeros que se disciplinen porque la sangre de color rojo ya se derrama de mala gana. Todos son ya azules con el nuevo color de lo azul que se ha introducido. No llevan ya en la procesión el sepulcro de Jesucristo como solían. Todos van sueltos y galanes, y han introducido contra la vera representación del misterio y estación de su cofradía llevar la santa imagen cubierta con palio, pues aunque

es así, por mucho que se haga en honra y veneración de las imágenes de Cristo y de su Santísima Madre, nunca se llegará a lo debido; pero hay algunas cosas que en tales días y significaciones, pueden y deben excusarse como si representándose un paso de la Pasión, en que se halló la Virgen María Nuestra Señora, la pusiesen vestida de brocado de color y de tres altos, con corona imperial y con otras galas que son debidas y permitidas en fiestas de alegría. No se podrá decir que estas galas y colores son a propósito cuando se celebra algún misterio doloroso de la vida de Cristo.

[Sie richteten ihre Selbstgeißelungsprozession am Karfreitag aus, so wie jetzt auch, als letzte an jenem Tag, mit bemerkenswerter Ordnung und Würde. Voraus zog ein geschmücktes Kreuz, das ein Bruder der Bruderschaft im Büßergewand und mit bedecktem Gesicht trug; darauf folgte eine endlose Zahl an Frauen, mit schwarzen und sittsamen Gewändern bedeckt und mit Kerzen in den Händen. Dann folgte die schwarze Standarte der Bruderschaft, begleitet von ihren Lichtern und großen Fackeln aus weißem Wachs, welche als Insignie der Bruderschaft ein großes schwarzes Kreuz trugen. Darauf folgte auf einer Stele mit Kalvarienberg ein nacktes Kreuz, getragen auf den Schultern von Brüdern und begleitet von vielen Lichtern; in seiner Folge alle Brüder und Flagellanten, die gewöhnlich mehr als 250 zählten. Am Schluss der Geißler kam in seinem tragbaren Grab auf den Schultern der Brüder das eingesargte Bildnis von Jesus Christus unserem Herrn, in zahlreicher Begleitung von weißen brennenden Fackeln; das Grab war von vielen freiwilligen Büßern der Bruderschaft umgeben, mit allen Waffen bewaffnet, mit Visieren und Helmen, um nicht erkannt zu werden, mit Schwertern und Hellebarden und anderen ähnlichen Waffen in den Händen, um die Wachen darzustellen, welche die Juden an das Grab von Jesus Christus unserem Herrn stellten.

Danach folgte der religiöse Orden mit seinen Lichtern und Kerzen in den Händen und an letzter Stelle die allerheiligste Statue der hochgesegneten Jungfrau Maria, von der die Rede war, als es um die religiösen Bildnisse von Sevilla ging, ohne Baldachin oder jedwede Bedeckung; und sie wurde noch mehr als heutzutage umhergeführt und bewegte dazu, das Geheimnis zu erkennen, das in der Station dargestellt ist, welche sich von besagtem Karmeliterorden, wo sie ihre Kapelle hat, über die lange calle San Vicente bis zu der de las Armas und dem barrio del Duque, der calle de la Sierpe und der Plaza de San Francisco, der calle de Génova und den Gradas [den Stufen der Kathedrale] erstreckte, in die Heilige Kirche einkehrend und auf die calle de Placentines hinaustretend, und die calle de Francos, und über San Salvador und Carpintería bis zur calle de Sierpe und zum barrio del Duque, zur der de las Armas und der calle, die jetzt de Cristo heißt, bis zum Orden der Nonnen del nombre de Cristo, die man die Bekehrten oder Büßerinnen nennt, und dort ließen sie das Grab. Und anschließend zogen sie in den Karmeliterorden ein und stellten das heilige Bildnis in ihrer Kapelle ab, und am darauffolgenden Ostersonntag trug man äußerst feierlich, zusammen mit

den Geistlichen und dem Kreuz der Gemeinde, das Bildnis des auferstandenen Jesus Christus und stellte es neben seine schöne Mutter, und alles geschah mit bemerkenswerter Frömmigkeit, Ehrerbietung, Aufmerksamkeit und Wertschätzung.

Gegenwärtig hat sich diese Bruderschaft stark verändert, da es nicht mehr so viele Herren und Adelige sind, die ihr angehören wollen, und auch der Eifer der Buße nicht mehr so groß ist. Es ist alles so darauf aus, dem nun erlaubten Neuartigen und Unterhaltsamen zu frönen, dass es ein Jammer ist, was sich alles eingebürgert hat. Es gibt keine Herren mehr, die sich selbst geißeln, da das rote Blut nur noch ungen vergossen wird. Alle gehen inzwischen blau, in der neuen blauen Farbe, die man eingeführt hat. Es wird in der Prozession nicht mehr das Grab Jesu Christi getragen, wie man es zu tun pflegte. Alle gehen locker und nach ihrem Vergnügen, und man hat der wahren Darstellung des Geheimnisses und der Station seiner Bruderschaft zum Trotz eingeführt, das Heilige Bildnis mit einem Baldachin bedeckt zu tragen, und so sehr man dies auch zum Ruhm und zur Verehrung der Bildnisse Christi und seiner hochheiligen Mutter tut, so wird man dem, was sich gebührt, [auf diese Weise] nie genügen können; allerdings gibt es einige Dinge, die man für bestimmte Tage und Bedeutungen unterlassen kann und muss, wie zum Beispiel auf einem Passionswagen das Bildnis der Jungfrau Maria unserer Herrin in dreifach gewebten farbigen Brokat zu kleiden, mit einer kaiserlichen Krone und anderen Ausstattungen, die an Freudenfesten verlangt und erlaubt sind. Man kann nicht sagen, dass solche Darbietungen und Farben angemessen sind, wenn ein schmerzhaftes Geheimnis aus dem Leben Christi gefeiert wird.]⁵⁴

Gordillo macht sehr deutlich, welche Anforderungen er an eine Prozession stellt, die »orden« und »compostura« bewahrt, und gibt sich dabei als konservativer Anhänger Trients zu erkennen: Die affektive Wirkung der Prozession sieht er durch eine gemessen dahinschreitende Menge in feierlicher Kleidung am besten erreicht, weniger durch auffallende, dem Geheimnis der Passion unangemessene Festlichkeit. Die von den Flagellanten vergossene »sangre roja« ist einzig würdig, als Farbe im Trauerzug zu erscheinen, nicht der blaue Mantel Mariens, der inzwischen bereits auch die Kleidung der *penitentes* bestimmt. Zur Schau gestellt werden sollen gepeinigte Körper in »penitencia voluntaria«, am Schluss des Zuges die trauernde Mutter Maria, nicht die Königin unter dem Baldachin. Christus als Schmerzensmann bildet mit der inszenierten Grablegung am Karfreitag und der Wiederauferstehung am Sonntag den angemessenen Angelpunkt der prozessionalen Bewegung. Im Gegensatz zu prächtiger Kleidung ist eine verschwenderische Ausstattung mit Kerzen als traditionelles Symbol von Erleuchtung und christlichem Fleiß willkommen. Weil sie im Dienste der Passionsdarstellung stehen und offenbar auch seinem

⁵⁴ Ebd. S. 169 ff. Gordillo lässt, wie stets, das Alter der *cofradía* im Manuskript frei, wohl um es später nachzutragen.

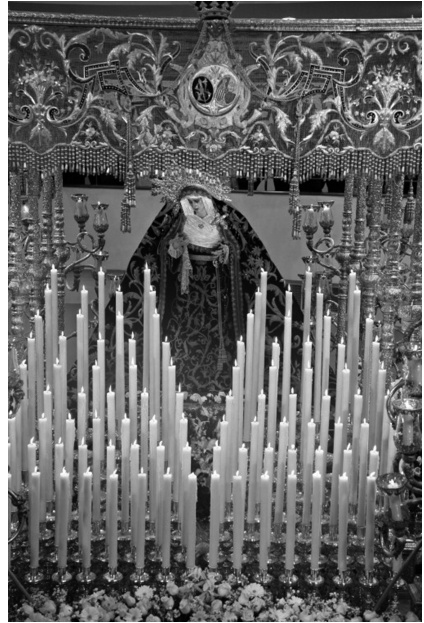


Abb. 3 und 4: Die Ausstattung einer *Virgen de la Soledad* heute.

programmatischen Antisemitismus entgegenkommen, hat Gordillo auch nichts gegen die seit der Jahrhundertmitte eingeführten jüdischen Grabwächter einzuwenden, die bis heute allerdings meist in römischer Uniform mitziehen. Dass der Zug einer der ältesten und nobelsten *cofradías* durch die wichtigsten Straßen Sevillas defiliert, vorbei an Regierungsgebäuden und Kirchen (vor allem in der Calle de la Sierpe) und so in der Bewegung eine räumliche Einheit von Volk, Staat und katholischer Kirche herstellt, versteht sich von selbst – ebenso, dass der einzelne Büsser seine soziale Identität keinesfalls zu erkennen gibt, sondern sich in der körperlichen Mortifikation verliert, um sich in der gläubigen Christenheit wiederzugewinnen.

Schon die Kritik an der blauen Kleidung weist darauf hin, dass die *cofradías* es hier für den Geschmack Gordillos im Wortsinn zu bunt treiben, dass das Skandalon durch eine orthodox nicht mehr einbindbare Pluralisierung aus dem Geist der *aemulatio* entsteht, wie sie die einander immer aufs Neue überbietenden *cofradías* praktizieren. Auf diese Proliferation der Signifikanten, die eine Beherrschung des Signifikats (der Passion) durch das Autoritätsmonopol der Kirche in Frage stellt, wird im Kapitel zur Ikonografie noch näher einzugehen sein. An dieser Stelle interessiert Gordillos Text zunächst vor allem wegen seiner erneuten und entschiedenen Betonung der narrativen, heilsgeschichtlichen Kontinuität. Gerade sein Bestehen auf der – in ihrer Verwandtschaft zum bereits lange verbotenen Mysterienspiel

suspekten – Grablegung zeigt das zentrale Anliegen des Abtes, für dessen Einforderung er mitunter argumentative Verrenkungen nicht scheut: Dort, wo textiler Ornat und Zurschaustellung materiellen Reichtums seiner Ansicht nach die »confusión« des Gegners befördern, wie z.B. bei der Fronleichnamsprozession, befürwortet er sie ausdrücklich, dort jedoch, wo Pracht und Herrlichkeit zu semantischer Entdifferenzierung und narrativer Entkoppelung führen, wie bei der festlichen Begehung der Passion, kritisiert er sie heftig. Über seine Einlassungen zu Kleidung und Baldachinen hinaus wird die zwiespältige Haltung Gordillos am augenfälligsten bei seinen Ansichten zur Musik: Während er Gesänge und Tänze – auch die improvisierten des Volkes – zur Fronleichnamsprozession deren überschwänglicher Festlichkeit zuordnet, zeigt er sich bei der Karprozession merkwürdig unentschieden und lässt zwar Trauergesänge oder Orgelspiel zu, fordert aber andererseits immer wieder deren sparsamen Einsatz, gerade weil das Volk zu spontanen Repräsentationen dieser Art neigt.⁵⁵

Die Energie, mit der Gordillo die Anlässe programmatisch voneinander trennen will, macht seine Beschreibungen als kontrafaktische Beschwörung erkennbar: Trotz seiner nostalgischen Verklärung der guten alten Zeiten, in denen alle Sevillaner *cofradías* angeblich in angemessener »orden« und »compostura« zu prozessionieren verstanden, wissen wir aus den zahlreichen synodalen Regelwerken, dass schon seit Entstehen der Bußbruderschaften stets die gleichen Übertretungen verhandelt werden: Von übermäßigem Pomp über exzessive Flagellierung, Trunkenheit der Träger, Schlägereien sich kreuzender Bruderschaften zu langem, verschlungenem oder nächtlichem Defilieren unter Umgehung der Kathedrale, verbotener Interaktion zwischen sich identifizierenden *penitentes* und ihrem Publikum, weltlicher Kleidung der *imágenes* bis hin zu Liebeshändeln am Rande der Veranstaltung – die synodalen Erlasse zeugen von einer stets drohenden karnevalesken Entgleisung der Bußprozessionen, welche merkwürdigerweise die Fronleichnamsprozessionen weniger zu betreffen scheint. Die Synode von 1604 greift unter der

⁵⁵ »[L]os cantos han de ser tristes y devotos, porque son actos de penitencia; [...] y si de esto tuviesen noticia, los que gobiernan esta estación el día del Viernes Santo, por ventura repararían en ello, pues en las ocasiones de diversas fiestas que la cofradía celebra en el discurso del año se podrán emplear la solemnidad de galas y músicas y lo demás que se excusase este día y se conociera que no es decir esto por quitar nada de la celebridad y solemnidad que se debe a Dios y a sus santos, sino poner cada cosa en su tiempo y día.« [»Die Gesänge müssen traurig und fromm sein, da sie Akte der Buße sind; [...] und wenn diejenigen, welche diese Station am Karfreitag überwachen, davon erfahren, dann würden sie dem vielleicht Abhilfe schaffen, denn bei den Gelegenheiten verschiedener Feste, welche die Bruderschaft im Laufe des Jahres feiert, kann die Festlichkeit von Darbietungen und Musik zum Zuge kommen und alles andere, so dass man an diesem Tag [i.e. am Karfreitag] darauf verzichten möge und erkenne, dass dies nicht bedeutet, etwas von der Festlichkeit und Feierlichkeit, die Gott und seinen Heiligen gebührt, wegzunehmen, sondern die Dinge ihrer Zeit und ihrem Tage anzupassen.«], Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 172.

Leitung des Kardinals Fernando Niño nochmals die Regelungen ihrer Vorgänger auf (z.B. der Synode unter Rodrigo Castro) und gibt zugleich eine gute Vorstellung von den bei Bußprozessionen herrschenden Zuständen. Auf der gleichen Synode bekräftigt Niño das Repräsentationsverbot in den Kirchen und zeigt sich grundsätzlich äußerst streng und einschränkend, was das Bewegen von sakralen Gegenständen wie Kreuzen und *imágenes* durch den nicht-sakralen öffentlichen Raum angeht. Umso erstaunlicher und von besonderem Interesse ist es, dass Gordillo abweichend hiervon gerade die narrative Repräsentation der Heilsgeschichte als Heilmittel für die drohende Serialisierung und Karnevalisierung der Karprozessionen ansieht.⁵⁶

Über den Dekadenztopos und einen offensichtlichen Willen hinaus, das Volkstümliche und das Festliche mit dem Orthodoxen zu versöhnen, hat der Abt zwei wesentliche Gründe für sein Einklagen des narrativen Zusammenhangs: Zum ersten zeugen seine Beschreibung und die darin implizierte Kritik von einer zunehmenden Fokussierung der Prozession auf die den Zug abschließende Figur Mariens, wie sie z.B. in den blauen Mänteln, aber auch dem Fehlen der Kreuzabnahme ablesbar wird. Eine solche Polarisierung findet sich zwar in Einklang mit der besonderen Rolle, die das Konzil von Trient Maria als höchste Mittlerin zwischen Mensch und Gott zuweist, läuft aber gerade dadurch Gefahr, in privilegierter Verehrung die *imagen* Marias wieder aus diesem Mittlerstatus und Heilzusammen-

⁵⁶ In Gordillos Wiedergabe der synodalen Einschränkungen schwingt folgerichtig auch deutliches Bedauern mit, in tridentinisch zeitgemäßer Argumentation führt er das Repräsentationsverbot auf den Unverstand der Lutheraner und anderer Häretiker zurück: »De la forma y manera referida se celebró e hizo esta procesión por muchos años con las ceremonias y modos dichos, hasta que se reparó en que de semejantes representaciones se seguían algunos inconvenientes y errores por la malicia de los tiempos, pues lo que con simplicidad y devoción cristiana se hacía, lo han depravado los herejes, pretendiendo mostrar y dar a entender que los católicos daban a las imágenes el ser vivo de representación figurativa; y que la imagen de Jesucristo que se descendía de la cruz, era el verdadero Jesucristo y que la imagen de su Santísima Madre que representaba el buscarla, era la verdadera Virgen María; y otros errores semejantes, y así se prohibieron estas representaciones en el sínodo referido de 1604 [...] que fue celebrado por el Cardenal Don Fernando Niño de Guevara y sólo ha quedado la forma y procesión del entierro quitando lo demás.« [»Auf die berichtete Art und Weise wurde diese Prozession viele Jahre gefeiert und durchgeführt mit den beschriebenen Zeremonien und Handlungen, bis man korrigierte, dass in derartigen Darstellungen durch die Schlechtigkeit der Zeit vermehrt Unangemessenheiten und Irrtümer auftraten. Denn die Ketzer haben die mit Schlichtheit und christlicher Hingabe gepflegten Bräuche verdorben, indem sie vorgaben zu zeigen und zu verstehen, dass die Katholiken in den Bildnissen die figurative Darstellung für lebendig hielten; und dass das Bildnis Jesu Christi, der vom Kreuz abgenommen wurde, der wirkliche Jesus Christus sei; und dass das Bildnis seiner hochheiligen Mutter bei der Suche [im Garten] die wirkliche Jungfrau Maria sei; und andere ähnliche Irrtümer, und so wurden diese Darstellungen in der genannten Synode von 1604 verboten [...] was durch den Kardinal Don Fernando Niño de Guevara zelebriert wurde, und es blieb nur die Form und Prozession des Begräbnisses, alles andere wurde aufgegeben.«], Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 168.

hang zu lösen.⁵⁷ Da Sevilla im nachtridentinischen Marianismus Spaniens von jeher eine Vorreiterrolle spielte und sich z.B. auch in der öffentlichen Proklamation der unbefleckten Empfängnis hervortat, der sich einige Bruderschaften verschrieben hatten, galt es hier besonders, die prekäre Hierarchie zwischen Figur, heiliger Mittlerin und Gott als eigentlichem Adressaten der Verehrung zu stabilisieren.⁵⁸ Zum zweiten zeigt Gordillos nahezu paradoxer Versuch, eine überschießende Festlichkeit und Karnevalisierung der Prozession durch die andernorts bereits in Misskredit geratene narrative Repräsentation aufzufangen, dass gerade die isolierte Konzentration auf Buße und Passion, oder – mit Warning zu sprechen – die »Unanschaulichkeit« der rituellen Handlung in der Prozession als Quelle potenziell häretischer semantischer Fremdbelehungen erkannt wird, und der Abt ihr durch narrative Einbettung der Performanz begegnen will. Diese ist ihm das eigentlich Wichtige, indes zugleich narrativ Einzugrenzende: Je ausdauernder die Madonna »spazierengeführt« (»campear«) wird, desto zuverlässiger kann ein heiliger Raum hergestellt werden, dem in der theatralen Repräsentation wiederum sein heilsgeschichtlicher Platz zugewiesen wird.

Die von oben verordnete und im eucharistischen Geheimnis der Hostie ausgestellte Latenz erweist sich im Kontext der Karprozession offensichtlich als doppelbödig: Steht das Fronleichnams-Geheimnis im Zeichen einer (Real-)Präsenz des göttlichen Körpers, so steht das Oster-Geheimnis im Zeichen der Absenz ebendieses Körpers – verweist die Ausstellung der Hostie im eucharistischen Geheimnis der Transsubstantiation zugleich auf Gott und sich selbst, ist gerade die *imagen* Mariens gleich mehrfach in eine Verweiskette eingebunden, die stets Gefahr läuft, auf dem Weg zu Gott abubrechen – dient die Sichtbarkeit des *Santo Sacramento* einer babylonischen *confusión* des Feindes sowie der Einigung der Christenheit, vervielfältigen sich deren Standarten wieder im Zeichen miteinander konkurrierender *imagenes*. Findet die sichtbare Zurschaustellung des Geheimnisses im Zeichen einer Absenz des Körpers statt, scheint sich die einigende Wirkung des in der Latenz gehaltenen Heiligen in eine Quelle semantischer Proliferation zu verkehren. So geht es dem Abt weniger um eine im Text eher halbherzig vorgebrachte Kritik an sündhaftem Pomp als vielmehr um einen in der Bewegung drohenden Verlust des narrativen Syntagmas.

In diesem ambivalenten Widerspiel von narrativer Anschaulichkeit und ritueller Unanschaulichkeit, von Repräsentation und Re-Präsentation spiegelt sich die auch

⁵⁷ Vgl. Cristina Cañedo Arguëlles: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo 1982; Palma Martínez-Burgos García: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XIV español*, Valladolid 1990 und Pierre Civil: »De la femme à la Vierge. Aspects de l'iconographie mariale au tournant du siècle d'or«, in: Augustin Redondo (Hg.): *Images de la femme en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1994.

⁵⁸ Zum Konflikt zwischen Maria als volkstümlicher »Schutzheiliger«, die sich auf dem Land in der Tradition heidnischer Schutzgötter durchsetzt und der mehr städtisch verankerten, theologisch durch das Tridentinum gestützten Mitterfigur vgl. auch Christian: *Local Religion*, S. 21 ff.

in der aktuellen Forschung noch häufig unterschätzte komplexe Genealogie der Prozessionen. So sieht Susan Verdi Webster in der zunehmenden Popularität der Karprozession und deren Abkoppelung von Fronleichnam eine Antwort auf die Einschränkung theatraler Darstellungen im kirchlichen Raum: In dem Maße, in dem Passions- und Mysterienspiele mit menschlichen Darstellern verboten werden, weicht man auf die zum Teil beweglichen Holzfiguren aus; die *carros*, jene fahrbaren Bühnen, auf denen die *autos sacramentales* und *comedias a lo divino* in der ersten Jahrhunderthälfte zu den Fronleichnamsprozessionen gespielt wurden, weichen den *pasos*, den prächtig geschmückten Plattformen, auf denen Passionszenen durch die Straßen getragen werden.⁵⁹ Man kann der immer prächtigeren und immer illusionistischeren Ausstattung der *pasos* sicherlich eine solche Ausweichbewegung unterstellen, angesichts der zunehmenden Verbannung des Theaters aus dem öffentlichen Raum, die einhergeht mit der Entstehung erster fest eingerichteter Bühnen und Theaterräume in den Städten.⁶⁰ Mit ihrer Interpretation der Prozession als einer Art orthodoxer »Schwundstufe« der sinnenfrohen Theaterspektakel wendet sich Susan Verdi Webster als Kunsthistorikerin programmatisch gegen das in ihrem Fachgebiet bis heute fort klingende Echo dieser nachtridentinischen »Spielefeindlichkeit«, wenn sie anprangert, dass den bekleideten Figuren jede kunsthistorische Relevanz als Skulpturen abgesprochen wird. Bei den Prozessionen selbst scheint sie jedoch die gut dokumentierte obrigkeitliche Irritation eher auf eine Korruption des orthodoxen Ritus zurückzuführen als auf eine diesem Ritus inhärente Ambivalenz. Wenn sie Bekleidung, Bemalung, Ausstattung und prozessionale Bewegung der Figuren im Dienste eines gesteigerten »Realismus« sieht, der die verbotene schauspielerische Darstellung so gut als möglich zu ersetzen sucht, so ist damit weder hinreichend erklärbar, warum alle Elemente der Karprozession sogleich wieder schärfste Sanktionen auf sich ziehen, noch warum ein so treuer Jünger Trients wie Gordillo ausgerechnet die Restitution der darstellenden Elemente empfiehlt, um der karnevalischen Entgleisungen der Karprozession Herr zu werden.

Die Einschränkung der Passions- und Mysterienspiele mag Auslöser für die wachsende Popularität der Karwoche und ihrer Ausgestaltung gewesen sein, gerade in der Rücknahme einer anderweitig sich als künstlerisches Subsystem etablierenden Theaterform scheint hier aber das Moment der Irritation zu liegen: Mehr noch als im *carro*, der bereits eine abgetrennte Bühne darstellt, überlebt im durch die Straßen getragenen *paso* der Karwoche eine mittelalterliche Form des Theaters, die

⁵⁹ Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 144 ff. Zum Theatertypus des *auto sacramental* und seinen Repräsentationsformen vgl. z.B. Melveena McKendrick: *Theatre in Spain, 1490–1700*, Cambridge / New York 1991.

⁶⁰ Zur Theaterfeindlichkeit und den Darstellungsverböten im *siglo de oro* vgl. Wolfram Nitsch: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen 2000. Zur Entstehungsgeschichte der festen Bühnen und Theaterräume vgl. wiederum McKendrick: *Theatre in Spain*.

sich ihre Bühne in der Bewegung durch den Alltagsraum immer wieder neu erspielt und die Grenzen zwischen Publikum und Darstellern auflöst. Schon Hugo Kuhn hat auf die Schwierigkeit des mittelalterlichen Theaters hingewiesen, sich jenseits des liturgischen Kirchenraums, jenseits der eucharistischen Präsenz Gottes einen alternativen oder konkurrierenden Präsenzraum zu erschließen, in dem ein heiliger Körper vorgestellt werden kann. Gumbrecht beschreibt das mittelalterliche Theater vor 1550 als Teil einer »Präsenzkultur«, in dem weder ein »Subjekt« noch eine »Handlung« Ereignisse oder Erkenntnisse produzieren, sondern sich im betont körperlichen, performativen und räumlichen Vor-Zeigen bekannter Geschichten eine Einschreibung in kosmologische Regularitäten vollzieht.⁶¹

Vor diesem Hintergrund könnte man in Einklang mit der spanischen Forschung die Fronleichnams- und Karprozessionen der Sevillaner Bußbruderschaften mit ihren *imágenes* und Flagellanten als eine reduzierte Fortsetzung des Fronleichnamspiels sehen – als eine Art »Schwundstufe«, auf die sich die Elemente einer überlebten Präsenzkultur in dem Augenblick zurückziehen, in dem sich gleichzeitig mit seiner Verdrängung aus dem Kirchenraum das Theater als vom Ritus unabhängiges, eigenständiges kulturelles System etabliert.⁶² Mysterien- und Passionsspiele scheinen – z.B. in Gestalt der Prozession – in dem Maße ins Ritual zu regredieren, in dem mimetisch-schauspielerische Darstellungen religiöser Handlungen in Misskredit geraten, und sich zugleich eine weltliche »Theatralisierung des Alltags« vor dem Hintergrund einer sozialen Regression vollzieht, die mittelalterliche, nicht-subjektive Darstellungsweisen favorisiert.⁶³

Auch Verdi Webster spiegelt in ihrem Buch zu Geschichte und Bedeutung der *imágenes de vestir* eine solche genealogische Herleitung, wenn sie argumentiert, diese und die Karprozessionen hätten bezeichnenderweise genau dann die Fronleichnamsprozessionen und ihre Mysterienspiele verdrängt, als die das gesamte 16. Jahrhundert beherrschende kirchliche Einschränkung theatraler Darstellungen ihren Höhepunkt erreichte und sich das weltliche Theater bereits durchgesetzt hatte.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Zur Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004 und Rudolf Schlögl: »Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 34 (2008), S. 155–224.

⁶² Zu dieser zentralen These Gumbrechts, die Verdrängung von sich in der Renaissance bereits entfaltenden Möglichkeiten der subjektiven Erfahrungsbildung durch eine wiederhergestellte religiöse Kosmologie führe zu einer sozialen Involution und treibe zugleich die Literatur als eigenständiges gesellschaftliches Subsystem hervor vgl. ders.: *Geschichte*, S. 293 ff.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ »In view of the widespread and repeated condemnation of actors and religious drama, the development and construction of *pasos de misterio* during the late sixteenth and seventeenth centuries undoubtedly represented safer and more acceptable means of publicly representing scriptural narrative. The multiple figures, properties, and scenery of the *pasos de misterio* recall the dramatic scenes of the autos sacramentales and other forms of religious drama that were first performed in the churches, and later in the public plazas and theaters of the city. It is likely no coincidence, then,

Die Verwandtschaft zwischen *auto sacramental* und Passionsdarstellungen durch *imágenes* gewinnt eine gewisse Plausibilität aus der Tatsache, dass ihre Trägerschaft in Mittelalter und Früher Neuzeit ebenfalls genealogisch verbunden bleibt: Fielen die Sevillaner *autos sacramentales* vor allem in die Verantwortung der Zünfte, die sie finanzierten und auch aufführten, blieben die späteren Bußbruderschaften ebenfalls dem Theater treu: Sie finanzierten und trugen die *pasos*, die Bühnen für die *imágenes*, und wandten sich zunehmend auch dem weltlichen Theater zu: Viele der entstehenden offenen Theater, der *corrales*, wurden in ihrem Auftrag gebaut und unterhalten, die Einnahmen flossen wiederum in karitative Einrichtungen der Bruderschaften und finanzierten deren religiöse Aktivitäten.⁶⁵

Gerade dieses doppelte Sponsoring der Bruderschaften markiert jedoch eher einen historischen Bruch zwischen spätmittelalterlichem *auto sacramental* und Prozession, als es deren genealogische Verwandtschaft belegen würde. Die Prozession stellt offensichtlich kein entschärftes, seiner narrativ-mimetischen Dimension entkleidetes Mysterienspiel dar, sondern Theater und Prozession verhalten sich komplementär zueinander: Während weltliches wie religiöses Theater sich verselbständigen bzw. verbinden und auf diese Weise aus der Konkurrenz mit der Liturgie austreten, könnte man die Prozession als radikalste theatrale Annäherung an das Geheimnis der Eucharistie lesen. Joachim Küpper hat in seinen Ausführungen zum Fronleichnamsspiel darauf hingewiesen, dass dessen spätestens seit 1550 zunehmende »Eucharistierung« einhergeht mit einer zunehmenden »Demimetisierung« und »Allegorisierung« des *auto sacramental*, um die notwendige »abstrakte Jederzeitlichkeit des eucharistischen Mysteriums« herzustellen.⁶⁶ Die Anbindung der Aufführung an das Fronleichnamsspiel sei demnach nicht aus der Gattungsgeschichte heraus erklärbar, noch folge sie einer Tendenz, das religiöse Drama auf den Status eines quasi-liturgischen Theaters zurückzudrängen (dies wäre Websters Argumentation), sondern zeuge vom programmatischen gegenreformatorischen Interesse, über eine orthodoxe Inszenierung des eucharistischen Geheimnisses die verlorene Ordnung des Diskurses in restaurativem Sinne neu zu begründen.⁶⁷

that this type of *paso* developed in the wake of royal and ecclesiastical prohibitions regarding dramatic productions. The sculpted images embodied their personages without fiction – without acting – and never abandoned them to live in concubinage or to commit other sins of the flesh.«
Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 154.

⁶⁵ Vgl. McKendrick: *Theatre in Spain*, S. 47 f.

⁶⁶ Küpper: *Diskurs-Renovatio*, S. 98 f.

⁶⁷ »Denn die dramatische Ausgestaltung und sinnlich rekonkretisierte Präsentation der orthodoxen Auffassung der Eucharistie hatte in dieser Zeit auch dann eine eminente Funktion, wenn es in Spanien niemanden gegeben haben sollte, der die Transsubstantiation leugnete. Die Lehre von der Real-Umwandlung kann als höchste, auf dem Niveau des Dogmas angesiedelte Stilisierung derjenigen Anschauungs- und Diskursschemata begriffen werden, welche die orthodox-analogische Rede über Welt fundieren. Sie impliziert nämlich zum einen die völlige Indifferenz gegenüber dem Aspekt chronologischer Situiertheit zugunsten der Denkfigur der Jederzeitlichkeit, im Sinne unablässiger Wiederholung des Analogon, zunächst in »präfigurierter«, dann in real stattgehabter (einlö-

Analog zu dieser Argumentation könnte man nun insbesondere die Bußprozession der Karwoche als Phänomen einer radikalen, nachtridentinischen »Eucharistisierung« sehen, die erst möglich wird durch die Abkoppelung von jeder Form des mimetisch-handlungsorientierten Theaters: Was könnte die Gesetze des analogischen Diskurses besser erfüllen als die streng formalisierte Prozession mit ihren repetitiven Handlungen entlang eines vorgegebenen, in Stationen immer wieder abgeschrittenen Weges – folgt sie doch auf noch radikalere Weise als das allegorische Spiel jenen im Barock re-instituierten »Anschauungsschemata« aus christlicher Spätantike und Mittelalter, »die sich letztlich reduzieren auf das Moment der Suspendierung, sei es chronologischer, sei es kategorialer Spezifizierung und damit von – potenzieller – Pluralität zugunsten des Aspekts von Welt als serieller Multiplikation.«⁶⁸ Inszeniert nicht gerade die Prozession mit *imágenes* und Flagellanten in ihrer Bußbewegung durch die Stadt jenes heilsgeschichtliche, von konkreter Historie abgekoppelte, ständige »Werden« Christi, das die orthodoxe Lehre von der Eucharistie formuliert in einen überzeitlichen Raum, und spitzt damit nicht die Prozession jene von Küpper beschriebene Sonderform des eucharistischen *auto sacramental* nochmals in äußerst konzentrierter Form zu – in einem Augenblick, als Prozession wie Fronleichnamspiel im übrigen Europa bereits obsolet geworden sind?

Versucht man sich an einer solchen »hyperorthodoxen« Lesart der Prozession, die Darstellungsverbot und eucharistisches Geheimnis gleichermaßen zu bedienen scheint und Spaniens Stellung im Sinne Küppers als »Zitadelle der Renovatio« bekräftigt, wird die skizzierte Abkoppelung der Bußprozession vom Fronleichnamfest und dessen heilsgeschichtlichem Substrat indes durchaus brisant: Zwar »demitisiert« diese Abkoppelung die Passion und konzentriert die Bußprozession auf *eine* Botschaft und *ein* Zeichen, entzieht ihr aber zugleich auch den eucharistischen Körper: Außer man wollte die *imagen*, wovon Gordillo als tridentinischer Mahner entschieden abrät, als heiligen Körper sehen, zeichnet sich die Karprozession ja gerade durch die Absenz eines »echten« göttlichen Körpers aus, wie ihn z.B. Reliquien und Hostie präsentieren.

In der nachtridentinischen Umbruchsituation, in der Liturgie und Theater in Spanien institutionell auseinandergetrieben werden und stabile Territorien zugewiesen bekommen, scheint die Prozession sich wiederum von beiden zu entfernen bzw. von beiden ausgegrenzt zu werden und gerade daraus ihre Sprengkraft zu entwickeln: Weder kann sie mit einem echten Arkanum aufwarten, noch ist sie »mi-

sender) und danach in sich stets wiederholender, materiell und substanzial real-identischer, aber von den Akzidentien verhüllter Form. [...] Der entsprechende Prozeß stellt sich im Wesentlichen so dar, daß seit etwa 1550 versucht wird, zwischen dem dramatisierten Stoff, der im Prinzip konventionell bleibt, und der am Ende des jeweiligen Stücks plazierten Exaltation des eucharistischen Sakraments eine organische Verbindung herzustellen, und zwar in dem Sinne, daß alle Welt [...] in ihrer Bezogenheit auf den zentralen Moment der Heilsgeschichte, Christi Opfertod, transparent gemacht wird.« Ebd., S. 100 f.

⁶⁸ Ebd.

metisierter« Ritus, der imaginäre Welten narrativ entfaltet. Auch deshalb sieht sie sich immerfort so unterschiedlichen Verdachtsmomenten ausgeliefert wie der Idolatrie einerseits – wenn die *imagen* mit einem heiligen Gegenstand ›verwechselt‹ wird – oder der Profanation – wenn die *imagen* außerhalb des Kirchenraums als Instrument des Puppenspiels erscheinen mag. Gordillos Lavieren zwischen seiner Mahnung zu heilsgeschichtlich gestützter narrativer Einbettung der Prozession, zu einer sichtbaren chronologischen Verbindung von Buße und Auferstehung und seinem Lob eines einzigartigen volkstümlichen, performativen Spektakels spiegelt die Ambivalenz einer Institution gegenüber, die sich der Huldigung des blutigen Körpers als des *einen* Zeichens der Passion verschreibt, um dieses in konkurrierenden Inszenierungen sogleich wieder zu vervielfältigen.

Der gleichzeitige Entzug von narrativer Einbettung und eucharistischem Körper macht die an der Oberfläche ultraorthodoxe Karprozession zu einer Aneignung besonderer Art – hier scheint sich die Gegenreformation selbst zu überholen: Durch die Kombination von »Demimetisierung«, Ritualisierung und Integration des Laien-Körpers entsteht im urbanen Raum eine Inszenierung, welche die Bedingungen der Re-präsentation im Zeichen der Absenz gradezu obsessiv auslotet. Die seit dem Tridentinum stetig zunehmende Attraktivität der Karprozession speist sich somit einerseits aus ihrer offensichtlichen Orthodoxie, andererseits aber auch aus der Möglichkeit, im Rahmen einer Inszenierung von Welt als »serieller Multiplikation« die Abwesenheit eines verbindlichen Sinns oder einer stabilen, örtlich gebundenen Ordnung sichtbar zu machen. Die hartnäckige Skepsis der Autoritäten wäre dann ihrerseits auf deren Erkenntnis zurückzuführen, dass in dieser institutionell prekären Feier büßerischer Performanz sich eine immer nur vorübergehend kontrollierbare Pluralität inszeniert.

Die Prozession wäre damit weder – im Sinne Websters – volkstümlich-naives Substitut für die Fronleichnams- und Passionsspiele, noch wäre sie lediglich ›Restbestand‹ einer mittelalterlichen »Präsenzkultur«, die sich gegen die von Gumbrecht beschriebene Abgrenzung eines schriftgetragenen Literatur- und Theaterraums behauptet, noch könnte man sie eindeutig verrechnen mit einer obsessiv eucharistischen, autoritär gesteuerten *renovatio* im Sinne Küppers. Vielmehr kann an den Sevilianer Karprozessionen exemplarisch gezeigt werden, dass alle renovatorischen Bemühungen nicht ausreichen, die durch die Renaissance etablierten Möglichkeiten einer »Pluralität der Welten« rückgängig zu machen bzw. im öffentlichen Raum ostentativ zu negieren, ja dass gerade das Spieleverbot und das kirchliche Repräsentationsmonopol sich im urbanen Raum gegen die orthodoxe Lehre wenden, in Gestalt eines Spektakels der Absenz, das sich durch seine schiere Performativität einer verbindlichen Ordnung und einer verbindlichen Sinnggebung entzieht. Die Karprozession zeigt die Kehrseite eines obrigkeitlich inszenierten Geheimnisses, sie legt die Unmöglichkeit offen, sich zugleich eines verborgenen Heiligen wie aller seiner Abbilder bemächtigen zu können – indem die Kirche das Urbild strategisch in Latenz hält, muss sie die unkontrollierbare Proliferation seiner Abbilder gerade

in der durch sie selbst losgetretenen frommen *aemulatio* notwendig riskieren.⁶⁹ Bei aller orthodoxen *renovatio* wären die Bußbruderschaften damit würdige Nachfolger Fadriques, von dessen selbstbewusster Installation einer performativen, auf territorial befestigte Urbilder nicht mehr angewiesenen Passionsdarstellung sie profitieren.

Auch für frühneuzeitliche, urbane Karprozessionen könnte man so mit Warning von einer »Wiederkehr des Verdrängten« sprechen, hier allerdings in dem Sinne, dass in der volkstümlichen, performativen, sowohl von institutioneller Liturgie als auch vom institutionalisierten Theater sich entfernenden, zunehmend »entnarrativierten« Feier der Passion sich nicht nur ein ritueller Regress vollzieht, sondern das Paradoxon einer präsenten Absenz sich auf neue und irritierende Weise in der städtischen Raumzeit entfaltet.⁷⁰ Das eucharistische Paradoxon wird geöffnet auf die grundsätzliche Problematik einer sich selbst stets negierenden Repräsentation, es überträgt sich gleichsam auf die Darstellungsebene und entbindet damit auch mögliche weltliche Lesarten – wie zum Beispiel die Darstellung einer zunehmend ungreifbaren, aber umso präsenteren staatlichen wie kirchlichen Gewalt. War die Prozession im Mittelalter noch selbstverständlicher Teil einer »Präsenzkultur«, in der Institution, Ritus und theatrale Repräsentation örtlich nicht getrennt erschienen, so findet sich die öffentliche und bewegte Übersetzung eines weltlichen in einen transzendenten Raum offensichtlich in Gegenläufigkeit zu den territorialen und repräsentativen Abgrenzungsbemühungen, mit denen die absolutistischen Machtzentralen ihre symbolische Präsenz garantieren und dieser je eigene Orte, Zeiten und Institutionen zuweisen wollen.

Unter diesen Vorzeichen kann die gegenreformatorische Ausbildung einer spezifischen Sevillaner Prozessionskultur weder als Teil einer diskursiven *renovatio* beschrieben werden, die sich volkstümlicher Feste als einer weiteren Eucharistierungs-Gelegenheit bemächtigt, noch wäre sie zu verstehen als volkstümliche Subversion eines allmächtigen diskursiven Systems. Im Sinne de Certeaus zeigt sich im Widerspiel von Strategie und Taktik am Beispiel der Prozessionen vielmehr, dass ein »System« erst dort genötigt ist, sich strategisch zu erklären, wo es taktisch herausgefordert wird. Umgekehrt vollzieht sich die taktische Aneignung nicht notwendig subversiv, sondern modifiziert strategische Strukturen für eigene Zwecke. Gerade für die hier entscheidenden strategischen Ausführungen Trients zur Heili-

⁶⁹ Kiening hat inzwischen auch auf diese bereits den prozessionalen Kreuzwegen des Hochmittelalters eigene Spannung zwischen Syntagma und Paradigma der Passion hingewiesen: Zum einen schreiten die Prozessionen das Narrativ ab, zum anderen aber lässt sich dieses aus jeder Station wiederum in Gänze entfalten, so dass die Chronologie letztlich keine Rolle spielt. Potenziell kann damit jede Station die gesamte Heilsgeschichte figurieren. Christian Kiening: »Prozessionalität der Passion«, in: Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten (Hg.): *Medialität der Prozession – Médialité de la procession*, Heidelberg 2011, S. 177–197.

⁷⁰ Vgl. Warning: *Funktion und Struktur*.

gen-, Reliquien- und Bildnisverehrung – die ihrerseits bereits taktisch auf eine protestantische Strategie antworten – wird offensichtlich, dass die zentrale Strategie von vornherein einkalkuliert, ihre Leerstellen wie die ambivalente Rolle des Bildnisses durch taktische Praxis vor Ort füllen zu lassen. De Certeaus Begriffspaar von Strategie und Taktik eignet sich nicht als abstrakter Schlüssel zur allgemeingültigen Beschreibung diskursiver Machtverhältnisse. Seine eigenen Analysen – etwa die zu den Besessenen von Loudun – zeigen vielmehr, dass er aus dem Gegenstand heraus Beschreibungskategorien für eine spezifische historische Situation entwickelt, in denen die Stabilität eines etablierten »Systems« über repräsentative und performative Aneignungen neu ausgehandelt werden muss.⁷¹ Die sich dabei austarierende Mischung strategischer und taktischer Befestigungen und Verschiebungen, Fest-schreibungen und Überschreibungen kann jederzeit in die eine oder andere Richtung kippen. Vor diesem Hintergrund lässt sich die vieldiskutierte, bis heute wirksame spanische *renovatio* treffender als ein dynamisches und performatives Aushandeln lokaler Praxis beschreiben denn als autoritäre diskursive Gleichschaltung. Die einzigartig straff organisierte spanische Bürokratie schafft ein sich selbst reproduzierendes, schriftzentriertes System, das erst die Lücken öffnet für taktische Praxis, die wiederum eine stete Neu-Artikulierung und Verschiebung der Strategie hervorreibt. Die Karprozessionen insbesondere lassen sich in ihrer performativen Praxis von Stehen und Gehen als ein Ort, ein bewegter »espace« im Sinne Certeaus identifizieren, an dem Fest- und Überschreiben als Bedingungen einer lokalen Repräsentation des Heiligen ausgehandelt werden.

Im Folgenden wird es um ebendiese Gegenläufigkeit von bewegter Performanz und statischer Bedeutungsfixierung gehen, um eine Pluralisierung von Bedeutung, die trotz orthodoxer Inhalte durch Bewegung in Raum und Zeit freigesetzt wird. Die Sevillaner Karprozession des ausgehenden 16. Jahrhunderts wird dabei als volkstümliche, performative Restitutionsobsession erscheinen, als Inszenierung eines »corps à construire«, die dessen Absenz jedoch und die Anstrengung, die eine temporäre Restitution kostet, genauso sichtbar werden lässt, wie sie auf die mögliche Absenz anderer, weltlicher Körper verweist. Es wird nun zu klären sein, welche Art von Raum und welche Art von Zeit durch die städtische Prozession formuliert wird.

2.2 *Aún podremos ver la procesión aquí, que es muy bien lugar* –

Die Prozession als Kodierungsmaschine

Hatte Fadrique Enríquez de Ribera sich noch von einem bestimmten Punkt aus, dem *locus amoenus* seines umgestalteten Hauses, fremde Zeiten und Räume angeeignet und die Stadt Sevilla auf diese geöffnet, so scheint ab der Mitte des 16. Jahr-

⁷¹ Michel de Certeau: *La Possession de Loudun*, Paris 21980.

hundreds der subjektive, vom Bürgerhaus aus instituierte urbane Raum von der gewaltigen theatralen Selbststilisierung einer Stadt verschlungen zu werden, die sich umso prunkvoller feiert, je mehr ihr tatsächlicher Einfluss schwindet. »S« wie »Santa«, »E« wie »Excelente«, »V« wie »Virtuosa«, »I« wie »Ilustre«, zweimal »L« wie »Leal« und »Liberal« und schließlich »A« wie »Amorosa«⁷² – kein Historiograf Sevillas versäumt es, den Namen seiner Stadt im Stil barocker Buchstabenallegorien aufzuschlüsseln und ihn so als Emblem der weltlichen und kirchlichen Größe des Handelszentrums zu lesen, das Gott an die Spitze »de todas las Españas« [»aller spanischen Königreiche«] gesetzt hat: »[P]orque así como en lo temporal no hay en Sevilla cosa poca, así en lo espiritual no hay cosa alguna que no sea grande y de maravilla.« [»Denn so wie es im Weltlichen in Sevilla nichts Geringes gibt, so gibt es auch im Geistlichen nichts, was nicht groß und Staunen erregend wäre.«]⁷³ Ebenso häufig wird der antike Name »Hispalis« verwendet, der im Sinne der *translatio imperii* die Kontinuität zum alten Rom herstellt. Soll die Stadt auf säkularer Ebene das Erbe Roms antreten, so wird sie auf sakraler Ebene zu einem zweiten Jerusalem stilisiert, dessen Kirchen Gründung direkt auf den heiligen Apostel Jacobus oder Santiago zurückgeht.⁷⁴ Als Zentrum der spirituellen, irdischen und Neuen Welt versteht sich die Stadt, und sie muss sich dementsprechend ständig selbst als Raum inszenieren, der es versteht, diese überdimensionalen Reiche zu befestigen und zu kontrollieren.⁷⁵ Welch entscheidende Rolle in dieser Inszenierung die Bruderschaften und ihre Prozessionen übernehmen können, zeigt der erwähnte Translationsbericht von Francisco de Sigüenza bereits 1579: In Form eines humanistisch antikisierenden Dialoges zweier Spaziergänger verbindet der päpstliche Notar Sevillas die Schilderung der wichtigsten Reliquienüberführung seines Jahrhunderts mit einer Hymne auf seine Stadt. Darin äußert die Figur des »Eugenio Toledano« Zweifel an Größe und Frömmigkeit Sevillas und preist die eigene Königsstadt als größte Konkurrenz, nur um sich pflichtgemäß immer wieder von »Laureano Sevillano« von der Überlegenheit Sevillas überzeugen zu lassen, deren Status nicht zuletzt durch

⁷² [heilig, herausragend, tugendhaft, ruhmreich, treu, großzügig / großherzig, (gott)liebend].

⁷³ Sánchez Gordillo: *Religiosas estacione*s, S. 44; man beachte den häufig strapazierten Reim »Sevilla« / »maravilla«. »Por ser como lo es la imperial cibdad de Sevilla mui singular cabeza, no sólo del Andalucía, como lo dice la Crónica del Santo Rey D. Fernando, más aún de todas las Españas cabeza muy real, según dello nos da clarísimo testimonio nuestro Santo Isidro...« [»Und dies deshalb, weil die kaiserliche Stadt Sevilla ein einzigartiges Haupt ist, nicht nur von Andalusien, wie es die Chronik des Heiligen Königs D. Fernando sagt, sondern dazu noch das höchst königliche Haupt aller spanischen Reiche, wie uns unser Heiliger Isidor sehr deutlich bezeugt.«], Peraza: *Historia*, 81. Ähnlich auch Caro und Zúñiga.

⁷⁴ Kanonisch ist hier auch der von vielen Autoren behauptete Verlust der ersten, noch vom Apostel selbst als Bischofssitz genutzten Gründerkirche, auf deren Grundmauern die aktuelle Kathedrale auftrah.

⁷⁵ Zur Sevilla-Panegyrik im 16. und 17. Jahrhundert vgl. auch Pedro M. Piñero Ramírez: »El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: urbis encomium«, in: Piñero Ramírez und Wentzlaff-Gegebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V*, S. 13–22.

die gemeinsame Translation der ältesten *imagen* des berühmten Königs Fernando III. und der Reliquien des Schutzheiligen San Leandro festgeschrieben werden soll.⁷⁶ Im Dialog wird deutlich, dass die Prozessionen als weltliche und kirchliche Machtdemonstrationen in Sevilla geläufig sind – spätestens seit dem feierlichen Einzug Philipps II. im Jahr 1570 –, und dass solche Prozessionen programmatisch die institutionellen Gebäude abschreiten, um einen um Kathedrale und *Ayuntamiento* zentrierten Raum zu markieren.⁷⁷ Die fiktiven Dialogpartner spielen das Publikum entlang dieses kanonischen und identifikatorischen Itinerars, dem auch die Fronleichnamsprozession folgt, und sie geben die intendierte Wirkung wieder, wenn sie die zeitlichen und räumlichen Dimensionen verbalisieren, in welche der Zug symbolisch ausgreift: Von der *reconquista* bis zur Eroberung der Neuen Welt zeigt die Prozession Sevilla als Zentrum eines befestigten und sich stetig vergrößernden katholischen Königreiches. Der symbolische Nachvollzug dieser progressiven Befestigung der *España una y católica* durch Raum und Zeit führt nicht nur an ihren Machtzentren vorbei – der reale Raum wird überblendet mit einem imaginären Raum, der die transzendente Größe des Reiches erst sichtbar machen und es an Gottes Reich koppeln soll. Die Prozession macht diese *translatio imperii* als Resultat einer performativen Translationsbewegung auf mehreren Ebenen sichtbar.

Das von Sigüenzas Spaziergängern ausführlich beschriebene und diskutierte provisorische Grabmal, in dem die überführten Körper bis zu ihrer endgültigen Beisetzung in der Kathedrale ruhen sollen, liefert ein besonders prächtiges Beispiel für die ephemere Bühnen- oder Kulissenarchitektur, die seit der Mitte des Jahrhunderts viele Prozessionswege begleitet und deren wichtigste Stationen markiert: Bezeichnenderweise lobt Laureano Sevillano zunächst vor allem die Geschwindigkeit, in der das grandiose dreistöckige *túmulo* innerhalb von wenigen Tagen aus Holzpaste, Stuckmarmor und *trompe-l'œil*-Malerei hochgezogen wurde.⁷⁸ Hier zählt nicht die Kostbarkeit des Materials, sondern der auf Effekt kalkulierte optische Eindruck, der dem »Spektakel« der Grablegung angemessen sein muss und durch angezündete Fackeln noch gesteigert werden kann.⁷⁹ Dann erläutert Laureano sei-

⁷⁶ Die Vornamen von Laureano Sevillano und Eugenio Toledano sind nach den berühmtesten Bischöfen ihrer jeweiligen Herkunftsorte gewählt – womit zugleich Bedeutung und Konkurrenz der beiden Städte innerhalb der *España una y católica* signalisiert sind.

⁷⁷ Vgl. die einlässige Einführung des Herausgebers Federico García de la Concha Delgado in De Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, S. 38. Delgado beschreibt, wie die Stadt sich durch ephemere Bauten und Prozessionen jeweils einem einziehenden Herrscher (Felipe II.) oder Gott als Reich präsentiert.

⁷⁸ De Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, fol. 23 r°.

⁷⁹ »También ayudan al ornato del túmulo tantas vanderas, estandartes y flámulas, com están puestas por todas las partes donde causan más hermosura y magestad, y ansimismo tantas hachas, que, encendidas, descubren más la grandezza de este espectáculo.« [»Auch tragen zum Schmuck des Grabmals Flaggen, Standarten und Banderolen bei, wie sie überall dort aufgehängt sind, wo sie am schönsten und am majestätischsten wirken, und ebenso viele Fackeln, die, wenn sie angezündet sind, die Größe dieses Schauspiels noch sichtbarer werden lassen.«], ebd., fol. 24 v°.

nem Toledaner Begleiter die Schrifttafeln und allegorischen Darstellungen aus dem Leben der beizusetzenden Könige, die das Grabmal schmücken. Dabei hebt er die dargestellten Tugenden des *Sancto Rey* Fernando III. hervor, insbesondere den Glauben, den dieser als Anführer der *reconquista* und Verteidiger der »ley de Dios« bewies:

Esta virtud se atribuye al Sancto Rey d. Fernando por su sanctidad, y religión y affición particular al culto divino. Porque lo primero que hazía, en ganando una ciudad o villa, era consagrar y dedicar a Jhesuchristo y a su Madre y a los sanctos las mezquitas y templos mahometarios, purgándo los primeros de las torpes ceremonias y ritos de su abominable ley, y correspondese a esta figura la historia moral, que abaxo en el pedestal está pintada, donde podéys ver al Sactísimo pontífice Clemente, en cuyo día, como os dixé, se ganó esta Ciudad, entregar al Sancto Rey las llaves de ella [...].

[Diese Tugend wird dem Heiligen König Don Fernando zugeschrieben wegen seiner Heiligkeit, Religiosität und besonderen Hingabe im Gottesdienst. Denn das erste, was er tat, wenn er eine Stadt oder einen Marktflecken eroberte, war es, Jesus Christus und seiner Mutter und den Heiligen die Moscheen zu weihen und zu widmen, indem er sie von den unzüchtigen Zeremonien und Riten ihres abscheulichen Gesetzes reinigte, und auf diese Figur verweist die Moralesgeschichte, die unten am Sockel gemalt ist, wo Sie sehen können, wie der Hochheilige Pontifex Clemens, an dessen Festtag, wie ich Ihnen gesagt habe, diese Stadt erobert wurde, dem Heiligen König die Schlüssel zu ihr übergibt [...].]⁸⁰

Das illusionistische Provisorium des *túmulo* erzählt bekannte Geschichten nach – darin auch den fahrbaren Bühnen der Fronleichnamsprozessionen vergleichbar –, welche die Einheit der Christen und die Vorreiterrolle Spaniens im Kampf für diese Einheit beschwören. Zugleich macht auch diese Inszenierung Unsichtbares sichtbar, das *túmulo* wird buchstäblich zum Gefäß, zum Reliquiar, welches den überführten Knochen einen transzendenten Körper restituiert, in dem Geschichte und Heilsgeschichte, irdische und himmlische Herrschaft wiederum zusammengeführt werden können. Petrucci belegt für die Renaissance und insbesondere für das ausgehende 16. Jahrhundert die wachsende Bedeutung einer solchen mobilen und ephemeren Architektur, die den realen Raum »überschreibt«, imaginäre Räume sichtbar macht und als Herrschaftsräume besetzt. An den Fassaden aufgehängte Wandteppiche mit Sinnsprüchen und Madonnenabbildungen, Gras oder Blütenblätter in den Straßen verstärken die Transformation der Stadt in einen Bühnenraum, der seinerseits auf einen transzendenten Raum verweist. Schrifttafeln, Emblemata und mobile Altäre erschöpfen sich nicht in gegenreformatorischer Indoktrination, sondern sie schaffen in der Ausstattung des städtischen Raumes mit

⁸⁰ Ebd., fol. 24 v° f.

sichtbaren Symbolen einen Spiel-Raum von Verrätselung und Entzifferung, der das zunehmend alphabetisierte und auf lesbare Zeichen begierige Publikum in eine performative Sinnproduktion aktiv einbindet.⁸¹

Eine idealtypische Darstellung dieses Spiels mit verschlüsselten Zeichen finden wir in Sigüenzas Spaziergängern, bei denen die Bewegung durch den städtischen Raum und das Entziffern realer wie ephemerer Bauten zum wesentlichen Bestandteil der religiösen Feier werden, ja den transzendenten Raum Sevillas erst hervorbringen.⁸² Der Text inszeniert diese Entzifferung über Dialog, Spaziergang und Prozession gleich dreifach als performativen Vorgang: Zwar ist Eugenio Toledano aus der Konkurrenzstadt hier lediglich als Stichwortgeber und Ja-Sager eingesetzt, sodass von einer dialogischen Hermeneutik keine Rede sein kann – der humanistische Dialog greift jedoch bewusst auf eine Gattung zurück, welche per se eine performative Wahrheitsfindung in der Schrift über fingierte Mündlichkeit abbildet.⁸³ Die Performanz der Darstellungsebene wird auf Handlungsebene gedoppelt durch den Spaziergang der Gesprächspartner und nochmals durch die von ihnen beschriebene Prozession, für deren Beobachtung sie sich in eine Buchhandlung zurückziehen: Bewegten sie sich im ersten Teil Spuren der *memoria* lesend durch die Stadt, werden sie im zweiten Teil Zeugen einer performativen Lesebewegung, die sie ihrerseits wieder entziffern.

⁸¹ »Non si trattava soltanto, comè stato pur detto, di un »grado di sofisticazione degli artisti«; bensì di un processo assai complicato di carattere propriamente linguistico-retorico, che *coinvolgeva il pubblico* e lo rendeva, nel gioco della decifrazione, protagonista, e quasi, a sua volta, inventore del significato verbale, secondo modelli culturali ampiamente sperimentati nella scuola contorreformistica di impianto gesuitico e ripetuti pubblicamente e continuamente e nella società urbana del tempo, da molteplici riti, comportamenti ed elementi, e soprattutto dalla diffusione capillare dei moti e degli emblemi, presenti in codici, libri a stampa, monumenti, incisioni, apparati festivi e funerari.« Petrucci: *La scrittura*, S. 57. Für Sevilla belegt Arenas Gonzalez insbesondere anlässlich der Feiern zur Verteidigung der unbefleckten Empfängnis Mariens eine solche mobile Architektur mit »letreros por las calles« und »colocación de retablos en las esquinas«. Arenas Gonzalez: »Las cofradías de Sevilla«, Artikel XXXI. Zur Alphabetisierung und Katechisierung vgl. Jean-Pierre Dedieu: »Christianization« in New Castile: Catechism, Communion, Mass, and Confirmation in the Toledo Archbishopric, 1540–1650«, in: Anne J. Cruz und Mary Elizabeth Perry (Hg.): *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis / Oxford 1992, S. 1–24.

⁸² Zu denken wäre auch an die Metaphorisierung der Stadt zum archivarischen Gedächtnisraum, den es im Sinne der in Renaissance und Barock breit rezipierten antiken Mnemotechnik abschreitend abzurufen gilt. Mir geht es hier jedoch vornehmlich um den performativen Charakter einer Bewegung, die mit der Entzifferung historischer Monumente die Stadt in einen überhistorischen, emblematischen Raum verwandelt. Vgl. Frances Amelia Yates: *The art of memory*, London 1966.

⁸³ Für diese gattungstypologische Bestimmung der »Dialogizität« und ihre Abgrenzung von z.B. Bachtins Begrifflichkeit vgl. Klaus W. Hempfer: »Lektüren von Dialogen«, in: Ders. (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs* (Text und Kontext 15), Stuttgart 2002, S. 1–38. Für Verbreitung und Erfolg der Gattung des Dialogs im frühneuzeitlichen Sevilla vgl. Jacqueline Savoye-Ferreras: »El éxito del diálogo humanista en la Sevilla carolina«, in: Piñero Ramírez und Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V*, S. 95–104.

Eine solche in Bewegung vollzogene Entzifferung kann die sichtbare Stadt abbilden auf heiligen Text bzw. sie selbst als Figuration des Heiligen lesbar machen. Den urbanen Raum dergestalt emblematisch verschlüsselnde und entziffernde Prozessionen hätten damit eine ganz andere Funktion als zum Beispiel jene mittelalterlichen Prozessionen oder Wallfahrten, die aus der Stadt hinaus aufs freie Feld zogen und im Wesentlichen die Grenze zwischen christlicher Innenwelt und heidnischer, wilder Außenwelt zu bannen oder zu verschieben suchten.⁸⁴ Jetzt geht es um die Affirmation der Stadt als *figura* des Heiligen, um ihre Verwandlung in einen, wenn gleich provisorischen, so doch über sich selbst hinausweisenden, begehbaren Zeichenkörper, der metonymisch für die gesamte christliche Welt einsteht.⁸⁵ Diese Deutung der Prozession als »bewegtes Emblem«, das den städtischen Raum zugleich schreibt und liest, ist in seiner Performanz meines Erachtens für die Frühe Neuzeit wesentlich spezifischer als es die geläufigen anthropologischen oder sozialhistorischen Deutungen bisher formuliert haben.⁸⁶ Folgerichtig verkehrten die Wege sich von den Rändern ins Zentrum, und vor den Toren angesiedelte Bruderschaften scheuten keine Mühe, um an den Prozessionen im Stadtkern teilnehmen zu können.⁸⁷ Die Karwoche verwandelte in diesem Sinne die Stadt in einen figuraltypologischen Ort, in dem das Jerusalem Christi als Schauplatz der Kreuzigung, Sevilla als dessen Re-Präsentation, und das himmlische Jerusalem einander spiegeln: »Holy Week, in which the home town became Jerusalem.«⁸⁸

⁸⁴ Zu diesen spätmittelalterlichen *romerías* vgl. Salvador Rodríguez Becerra: »Santuarios y milagros en la religiosidad de Andalucía«, in: *Demófilo* 16 (1995), S. 47–58 und Juan Agudo Torrico: »Santuarios, imágenes sagradas y territorialidad: simbolización de la apropiación del espacio en Andalucía«, in: *Demófilo* 17 (1996), S. 57–74.

⁸⁵ Mit Auerbach könnte man hier formulieren, dass die Prozession zugleich den Vorgang der Passion, der droht, von der hypertrophen figuralen Bedeutung »überwältigt« zu werden, wieder sinnlich erfahrbar macht. Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis*, Bern 1988, S. 52 und ders.: »Figura«, in: *Archivum romanicum* 22 (1938), S. 436–489.

⁸⁶ Vgl. z.B. Sabine Felbecker: *Die Prozession*, Altenberge 1995. Auf die performative Dimension gehen inzwischen jüngere Sammelbände ein, z.B. Kathleen M. Ashley und Wim Hüskens (Hg.): *Moving subjects: Processional performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam / Atlanta 2001; Jörg Gengnagel, Monika Horstmann und Gerald Schwegler (Hg.): *Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter*, Köln / Weimar / Wien 2008; Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten (Hg.): *Medialität der Prozession – Médialité de la procession*, Heidelberg 2011. Die Bände geben einleitend jeweils einen Überblick zu den herrschenden Tendenzen in der gegenwärtigen Prozessionsforschung. Dort stellen sie den Mangel an Forschung zu einem Gegenstand fest, der die sozialen Zustände einer Stadt nicht bloß spiegelt, sondern ebenso erst performativ herstellt. Die einzelnen Beiträge zu historisch dokumentierten Prozessionsereignissen können die systematische Lücke jedoch erst teilweise schließen.

⁸⁷ Als Extremfall dieser Bemühungen vgl. die obigen Ausführungen zur *Cofradía de los negritos*.

⁸⁸ William Christian: »Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain«, in: John Davis: *Religious Organization and Religious Experience*, London / New York 1982, S. 97–111, hier S. 109.

Vor dem Hintergrund einer solchen, durch Bewegung, mobile Zeichen und Kullissen geschaffenen Emblematisierung der Stadt ist es nicht verwunderlich, dass Sigüenza als einer der ersten Chronisten den Bußbruderschaften, die den Translationszug anführen, eine ausführliche Schilderung widmet. Zum Zeitpunkt des Entstehens von Sigüenzas Text 1579 hat die Prozessionskultur in Sevilla ihren Höhepunkt erreicht und die *cofradías de sangre* sind offensichtlich zu ihren Hauptträgern geworden, die jetzt auch Eingang in die schriftliche Dokumentation finden. Aus dem gleichen Jahr datiert eine von Erzbischof Rojas y Sandoval in Auftrag gegebene Verordnung, die erstmalig die genaue Reihenfolge der Bruderschaften in den Prozessionen festhält, geordnet nach ihrem Alter und bisherigen Privilegien.⁸⁹ Statt einer summarischen Erwähnung, wie er sie den Kirchenvertretern angedeihen lässt, zählt Sigüenza jede einzelne *cofradía* auf, beschreibt ihre Mitglieder, die Farben der Standarte, ihre Kleidung und ihre *advocación*. Ihre Reihenfolge öffnet die geschilderte Pracht auf eine stolze Lokalgeschichte, die imaginär bis zur *Reconquista* zurückreicht und von der Translation immer wieder präsent gemacht wird. Analog zu den Gebäuden, Schrifttafeln und historischen Spuren, an denen Eugenio Toledano und Laureano Sevillano vorbeikommen, ist auch das Defilée der Bruderschaften lesbares Zeichen für die Größe Sevillas, ja sie ist der Kern einer Bewegung, der die Stadt erst sichtbar macht und die von Sigüenzas Text nachgezeichnet und verdoppelt wird.⁹⁰ Wie eng das Lesen des städtischen Raums und die Bewegung hier gekoppelt sind, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die beiden Spaziergänger die Prozession auf Vorschlag Laureanos aus einer Buchhandlung der *calle de Génova* heraus verfolgen, eine der reichsten Straßen Sevillas, die für ihre Bücher und ihre Schmiede berühmt war, die das Silber aus den *Américas* verarbeiteten.⁹¹ Auf einer weiteren Ebene werden hier Prozession, Eroberung der Neuen, der eigenen und der spirituellen Welt verbunden: Kartier- und Lesbarkeit erscheinen als Voraussetzung für die Beherrschbarkeit dieser Welten und Sigüenzas Text bedient diese wachsende Begierde nach lesbaren Zeichen auf allen Ebenen. Eroberungsgedanke, Lesbarkeit

⁸⁹ *Forma y orden que han de guardar las cofradías de sangre en las procesiones generales de la ciudad de Sevilla*, 31 de Marzo de 1579, Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sección Hermandades, leg. 201, fol. 166 f.

⁹⁰ Vgl. auch den »prozessionalen« Charakter der zitierten Beschreibungen Gordillos.

⁹¹ »Aún podremos ver la procesión aquí, que es muy bien lugar. Por esso, llegémonos a la casa de un librero, amigo mío, en cuya tienda hallaremos assientos y aún muy buena conversación; y por responder a vuestro presupuesto antes que lo preguntéis, digo que ésta es la calle de Génova, porque aquí tuieron sus tiendas y tratos los genoueses y leuantiscos, antigüamente, quando esta ciudad tenía sus tiendas y trato y aduana junto a la puerta de San Juan d'Acree.« [»Hier können wir die Prozession noch sehen, dafür ist das ein guter Ort. Wir wollen uns in das Haus eines Buchhändlers, meines Freundes, begeben, in dessen Geschäft wir Sitzgelegenheiten finden werden und dazu noch gute Unterredungen; und um Eure Frage vorwegzunehmen, sage ich Euch, dass dies die calle Génova ist, da hier die Genuesen und Levantiner einst ihre Geschäfte und Handelsstätten hatten, als diese Stadt ihre Geschäfte, Handelsstätten und ihren Zoll neben dem Tor San Juan d'Acree hatte.«], De Sigüenza: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, fol. 6 v°.

der Welt und performative Aneignung der Zeichen werden hier in einer spezifisch frühneuzeitlichen Weise enggeführt, die sich bei Fadrique bereits angedeutet hatte – nicht umsonst widmet Sigüenza seinen Translationsbericht dessen Nachfolger in der *Casa de Pilatos*, Don Fernando Enríquez de Rivera, marqués de Tarifa.⁹²

Der dialogische Translationsbericht, der humanistische Bildung mit barocker Schaulust verbindet, kann auf diese Weise den größeren programmatischen und formalen Rahmen verdeutlichen, in den die Bußbruderschaften und ihre Prozessionen um 1600 eingebettet sind: Eher denn als Erben des volkstümlichen Mysterienspiels präsentieren sie sich hier als Teil einer großangelegten Verwandlung des öffentlichen Raums in eine *figura* des Heiligen, als Teil einer programmatischen und machtorientierten Spatialisierung von Heilsgeschichte. Die kirchliche *renovatio* sucht sich dabei das performative Spiel mit den Zeichen für ihre Zwecke nutzbar zu machen. Der städtische Raum wird mit mobilen Zeichen durchsetzt, wobei nach jesuitischer Prägung Verschlüsselung und Entzifferung ineinandergreifen: So wie die Prozession auf ihrem Weg städtischen in heiligen Raum verwandelt, zeichnet sie zugleich den Weg nach, der für die Entzifferung der heiligen Zeichen abgeschrieben sein will – ein Prozess, in dem die Stadt selbst eine Art Transsubstantiation feiert und die Bewegungen der Figuration explizit in der Zeit zu inszenieren scheint. Die »Lesebewegung« der Prozession fungiert dabei als Multiplikator religiöser Bedeutungen: Ähnlich wie in der eingangs zitierten Verwandlung Sevillas in ein verherrlichendes Akronym kann jede einzelne *statio* neuen allegorischen Sinn entbinden, der die Bedeutung des Ganzen zugleich interpretiert und herstellt.

Darüber hinaus vollzieht die festliche Begehung eine territoriale Befestigung, in der Ort und bewegte Gegenstände einander in hypertropher Symbolik beglaubigen und wechselseitig heilsgeschichtliche Bedeutungen zuschreiben: Der Leichnam König Fernandos bekräftigt auf seinem Zug durch die Stadt deren Rückeroberung für die Christenheit, beglaubigt wird dieser Körper wiederum durch die gleichzeitig überführte *Virgen de los Reyes*, jene *imagen*, die Fernando der Legende nach bei seinen Eroberungszügen als Wahrzeichen auf seinem Pferd vor sich hertrug. Die Stadt ihrerseits bietet den Gebeinen des Königs eine würdige Ruhestätte und verleiht ihm durch die Prozession, die im Grabmal mündet, einen postumen *corpus mysticus*.

⁹² Die Buchhandlung eines Freundes, aus der heraus die Dialogpartner den Prozessionszug beobachten, fungiert als Heterotopie im Sinne Foucaults, als ein Ort, der in diesem Falle das Verhältnis zur Schrift im öffentlichen Raum reflektiert und ihm einen komplementären Raum hinzufügt, der im Kontrast wiederum die Prozession erhellt: Während sich in der Buchhandlung (i.e. der Bibliothek nach Foucault) Zeit gleichsam häuft und Wissen beständig verfügbar hält, schafft die Prozession einen performativen, ephemeren Lektüreraum. Vgl. Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009. Miriam Lay Brander hat die angedeutete Gegenüberstellung von Prozession und Bibliothek als Modelle frühneuzeitlicher Raumerfahrung inzwischen genau nachgezeichnet in *Raum-Zeiten* und »Die Stadt als Schriftraum. Frühneuzeitliche Stadtsemiotik am Beispiel der *Traslación de la imagen de nuestra señora de los Reyes*«, in: Inga Baumann, Niklas Bender et al. (Hg.): *Zeichen setzen. Konvention, Kreativität, Interpretation*, Bonn 2009, S. 451–463.



Abb. 5: Die *Virgen de los Reyes*.



Abb. 6: ... in den Straßen Sevillas zur 700-Jahrfeier der Rückeroberung (*reconquista*) der Stadt.

Auf den ersten Blick zeichnet Sigüenzas erste und programmatische Beschreibung einer frühneuzeitlichen Sevillaner Prozession also das Bild einer formal wie inhaltlich tridentinisch-demagogisch geprägten Veranstaltung: Den Stationen der Fronleichnamsprozession folgend wird auch hier ein Körper durch die Stadt getragen, der die Einheit von christlichem Glauben und christlichem Territorium beschwört – die Translation überführt einen Körper, stattet ihn mit einem *corpus mysticus* aus und übersetzt zugleich einen realen Raum in sein spirituelles Äquivalent, das ihm seinen Ort innerhalb christlicher Welt und Heilsgeschichte zuweist. Prozessionen erscheinen in diesem Rahmen gleichermaßen als Träger und Entzifferer einer ephemeren Kulisse, deren einzelne Stationen erst im Abschreiten ihre eigentliche Bedeutung erhalten – zwar steht der Inhalt fest, erst im performativen Akt jedoch kann sich Heilsgeschichte räumlich entfalten und auf irdische Strukturen abgebildet werden. Die Bewegung mit Anfangs- und Endpunkt bindet dabei idealerweise die hypertrophe Repetition zusammen, in der das teilnehmende Publikum auf orthodoxe Inhalte eingeschworen werden soll. Die auf repetitive Affektivität und redundante Analogie statt auf rationale Argumentation zielende Inszenierung stünde damit auch in der Tradition der zeitgenössischen spanischen Prediger, die in barockem Zusammenspiel von Rhetorik, Bewegung und emotionaler Manipulation ihre Zuhörer zu fesseln suchen, sie wäre Teil einer großangelegten Analogisierungs- und Indoktrinationsmaschinerie im Dienste der gegenreformatorischen *renovatio*. Die Bußbruderschaften müssten dann als pseudo-volkstümliches Element in dieser autoritären Übernahme städtischer Festlichkeit gesehen werden, gerade im Rahmen einer Translation oder der Kanonisierung von Heiligen vertreten sie das Volk in einer Feier, die absolute staatliche und kirchliche Kontrolle über ebendieses Volk demonstriert.⁹³

Dass die gegenreformatorische Prozession jedoch gerade durch die obsessive, hypertrophe und repetitive Inszenierung eines »Gegegeheimnisses« Gefahr läuft, sich aus dem heilsgeschichtlichen Zusammenhang zu lösen, hatte sich bereits bei Gordillos Vorbehalten gegenüber einer von Transsubstantiation und Auferstehung isolierten, die Buße allein inszenierenden Karprozession angedeutet. Im Folgenden wird sich zeigen, dass nicht nur Anlass und Aussage, sondern insbesondere auch die einer Prozession wesentliche, performative Bewegung ständiger Kontrolle bedarf. Das Abschreiten des städtischen Raums, das bei Sigüenza als eine sich selbst erfüllende Schreib- und Lesebewegung erscheint, über welche die tridentinischen Autoritäten sich volkstümliche Formen dienstbar machen, unterliegt umgekehrt wiederum einer volkstümlichen Aneignung des Ritus durch die Bußbruderschaften: In

⁹³ Für eine solche Deutung öffentlicher Festlichkeiten im gegenreformatorischen Spanien vgl. die Beiträge in Cruz und Perry (Hg.): *Culture and Control*; dort insbesondere Sara T. Nalle: »A Saint for All Seasons: The Cult of San Julián«, S. 25–50 und Gwendolyn Barnes-Karol: »Religious Oratory in a Culture of Control«, S. 51–77.

frommer *aemulatio* suchen sie einander zu überbieten und öffnen auf diese Weise Konkurrenz-Räume und Konkurrenz-Lesarten, ohne dabei gleich eine subversive Bewegung oder Ikonografie für die orthodoxe zu substituieren – ja gerade indem sie die herrschenden Lesarten multiplizieren, machen sie diese transparent auf die der Repräsentation inhärente Willkür.

Der prozessionalen Bewegung und ihrer Ikonografie ist im frühneuzeitlichen Kontext eine prinzipielle Ambivalenz von territorialer Befestigung und repetitiver Entgrenzung, von mimetischer Abbildhaftigkeit und performativer Selbstbezüglichkeit eingeschrieben, die ein solches Vexierbild von orthodoxer Erfüllung und heterodoxer Pluralisierung erst ermöglicht. Die Bewegung der Prozession und das Tragen der heiligen Gegenstände sollen nun hinsichtlich dieser eigentümlichen Ambivalenz untersucht werden. Dabei wird sich erweisen, dass die Karprozession in ihrer spezifischen, von Laien getragenen Festlichkeit den linearen und lesbaren Raum der von Gordillo und Sigüenza entworfenen Idealprozession wieder sprengt zugunsten konkurrierender Räume und dabei den Preis räumlicher Eroberung sichtbar macht. Das Tragen der heiligen Gegenstände wiederum legt den ambivalenten Status einer Epiphanie-Erzeugung offen, die gleichermaßen als göttlich inspirierte Bewegung wie als irdische Prachtentfaltung gesehen werden will. Eine genaue, historisch spezifische Analyse der prozessionalen Ikonografie, näherhin der *imagenes* und des Blutes der Flagellanten kann analog hierzu zeigen, wie eine Vervielfältigung des immer gleichen allegorischen oder »eucharistischen« Leibes dessen Lesbarkeiten multipliziert und damit Erreichbarkeit oder Präsenz eines Urbildes in Frage stellt – die Latenz des Heiligen in Bilder der Absenz verwandelt.

2.3 *Bien en vano trabajan los pies* – Sinn und Unsinn der Bewegung

Schon Sigüenzas Text bringt bei aller Prachtentfaltung der mangelnden Sesshaftigkeit der Bußbruderschaften ein gewisses Misstrauen entgegen. Laureano Sevillano muss eingestehen, dass der genaue Sitz jeder Bruderschaft nur schwer festzustellen ist und Eugenio Toledano tröstet ihn damit, dass selbst wenn er bestimmbar wäre, dies alsbald wegen eines Umzugs wieder ungültig sein könne:

[Y] no os digo, señor Eugenio, de todas estas cofradías dónde residen y de qué casa salen el Jueves o Viernes Sancto porque, son tan mudables estos cofrades de ellas, que oy las tienen en un hospital, mañana en una iglesia, otro día en un monesterio, conforme como les hazen el tratamiento y hospedaje, y ésta de las Virtudes e conscido en la parrochia de San Martín, y después en el hospital del Amor de Dios, y agora está en el monesterio de Sant Augustín, y así andan las más, verdad es que algunas están muy de asiento en sus conuentos y tienen labradas muy somptuosas capillas, como la Veracruz, el Antigua, la Passión y otras. Pero las más andan *peregrinando* de una iglesia a otras, hasta hazer capillas, que es la ocasión que les haze quedar en un lugar.

[... ich sage Euch, Herr Eugenio, von all diesen Bruderschaften nicht, wo sie ihren Sitz haben und aus welchem Haus sie am Gründonnerstag oder Karfreitag ausziehen, denn sie sind so unständig, diese Brüder, dass man sie heute in einem Hospiz, morgen in einer Kirche, an einem anderen Tag in einem Kloster findet, je nachdem, wie sie dort behandelt und bewirtet werden, und diese [Bruderschaft] de las Virtudes hat man in der Gemeinde San Martín gesehen, danach im Hospiz del Amor de Dios, und jetzt ist sie im Kloster Sant Augustín, und so halten es die meisten, allerdings sind einige recht sesshaft in ihren Klöstern und haben prunkvolle Kapellen gebaut, wie die von Veracruz, el Antigua, la Passi6n und andere. Aber die meisten *wandern* ständig von einer Kirche zur anderen, bis sie Kapellen bauen und damit die Gelegenheit finden, an einem Ort zu bleiben.]⁹⁴

Nicht nur während der Prozession, sondern das ganze Jahr hindurch befinden sich die Bruderschaften in *statu peregrinationis*, immer auf der Suche nach einem festen Ort, an dem sie ihre *imagenes* unterstellen, anfallende Gottesdienste feiern und ihre *cofrades* beerdigen können. Jenes Misstrauen, das spätestens seit dem Hochmittelalter der Nicht-Sesshaftigkeit generell entgegengebracht wird, gilt auch der Bewegung innerhalb des geordneten Rahmens einer Prozession. Charakteristisch für die Frühe Neuzeit scheint die »mudanza« unter dem Eindruck der Pluralisierung zu einem neuen Reizwort zu werden: Die Texte thematisieren immer wieder die Notwendigkeit, Bewegung und Wandel zu ordnen, zu kontrollieren und in den Dienst der *statio* als dem sinntragenden, zu »entziffernden« Teil der Prozession zu stellen, den der Klerus deutlich zu favorisieren scheint. Gordillo gibt in der Einleitung seiner schon im Titel dahingehend programmatischen *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad Sevillana* eine umfassende biblische und etymologische Definition seines Stationsbegriffs, von Anbeginn der Zeiten, in humanistisch geprägter, figuraltypologischer Argumentation. Darüber hinaus bindet er ihn von vornherein an die Prozessionen, welche Heilige Orte aufsuchen, um dort »Station zu machen«: »El uso de las Estaciones y Procesiones que la Iglesia Santa Católica tiene instituidas para los fieles, es tan antiguo que se puede deducir desde el origen y principio del Mundo.« [»Der Brauch der Stationen und Prozessionen, den die Heilige Katholische Kirche für die Gläubigen eingerichtet hat, ist so alt, dass er bis zum Ursprung und Beginn der Welt zurückverfolgt werden kann.«]⁹⁵

Zunächst scheidet Gordillo heidnische Prozessionen an Heilige Orte von christlichen. In ihrer ganzen Verblendung erkannten zwar die Barbaren ebenfalls eine »prima causa« und verehrten diese bereits mit Prozessionen zu ihren Gotteshäusern. Erst die auf göttliches Geheiß von der Kirche eingesetzten Stationen jedoch erfüllen diese durch die Barbaren gleichsam vorauseilend profanierte Form durch ihren Dienst am wahren Gott:

⁹⁴ De Sigüenza: *Traslaci6n de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes*, fol. 7 v°, meine Hervorhebung.

⁹⁵ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 29.

Nuestra Madre, la Santa Iglesia Católica Romana hace sus públicas estaciones; [...] las tiene dispuestas y ordenadas de manera que buscándolas, le hallemos en orden y concierto cristiano, así en las Procesiones y formas de ir a los templos, como en el modo y manera con que allí le habemos de sostir, para conseguir nuestras debidas y justas peticiones, tomando el ejemplo para ello de Santos Padres nuestros mayores y del que Jesucristo Nuestro Señor particularmente nos dejó en doctrina y obras manifiesto, con que se justifican nuestras acciones.

[Unsere Mutter, die Heilige Römische Katholische Kirche, macht ihre öffentlichen Stationen; [...] sie hat sie so angeordnet und vorgeschrieben, dass man, wenn man sie sucht, sie in christlicher Ordnung und Harmonie findet, sowohl bei den Prozessionen und unterschiedlichen Tempelgängen als auch in der Art und Weise, wie wir diese beizubehalten haben, damit unsere gebührenden und gerechten Bitten erhört werden, indem wir hierfür dem Beispiel unserer älteren Heiligen Väter folgen, das uns vor allem unser Herr Jesus Christus in Lehre und Werken gegeben hat, und durch das unsere Taten gerechtfertigt werden.]⁹⁶

Nachdem er auf diese Weise den göttlichen Ursprung und die kirchliche Auslegung von *estaciones* legitimiert hat, schließt Gordillo eine streng figuraltypologische Interpretation biblischer Stationen an. Alttestamentarisch lässt er sie beginnen mit Adam, Noah, Abel und Abraham, die mit ihren Opferungen Stationen einsetzen, fährt fort mit der Präfiguration der Eucharistie, in der David die Brote entgegennimmt, den Stationen beim Auszug aus Ägypten usf. Als neutestamentarische *estaciones* führt Gordillo sodann bedeutende Gebetsszenen an: Mariae Bekenntnis zur Jungfernschaft, die Taufe des Johannes, das vierzig tägige Fasten Jesu in der Wüste, das Beten Jesu mit den Aposteln, den Einzug in Jerusalem, die Instituierung des Abendmahls als Sakrament, das Gebet im Garten Getsemane. Die erste *estación* nach dem Tod Christi wäre das Gebet der Jünger auf dem Ölberg, gefolgt von Mariae Himmelfahrt und etlichen anderen. Mit besonderer Insistenz hebt Gordillo die Stationen der Passion als »verdaderas estaciones« [»wahre Stationen«] hervor: »Estación verdadera fue la que del mismo huerto hizo hasta la casa de Caifás y Pilatos y por la calle Dolorosa hasta el Calvario y los demás lugares en los que El mudó. [...] Estación verdadera fue la que hizo la Madre Dolorosa estando en pie y llorosa junto a la Cruz, en que estaba pendiente su amado Jesús; y su ánima, traspasó un cuchillo penetrante.« [»Eine wahre Station war diejenige, die er von jenem Garten aus bis zum Haus von Kaiphas und Pilatus und über die Leidensstraße bis auf Golgatha und andere Orte, an denen er vorüberkam, machte. [...] Eine wahre Station war diejenige, welche die Mutter Dolorosa machte, die weinend neben dem Kreuz stand, an dem ihr geliebter Jesus hing; und ein scharfschneidiges Messer

⁹⁶ Ebd., S. 29.

durchdrang ihre Seele.«⁹⁷ Die solcherart als *imitabile* aufgebauten *estaciones* werden zuerst von den Aposteln und später von der Kirche instituiert, großes Vorbild ist dabei Rom, »que con ser en la Santa ciudad [...] tan frecuentes y cotidianas las Estaciones, tiene puesto Dios Nuestro Señor, en el pueblo de ella, tanta reverencia, frecuencia y devoción.« [»dass dadurch, dass die Stationen in der Heiligen Stadt so häufig und alltäglich sind, Gott unserem Herrn unter ihrem Volk so viel Ehrerbietung, Aufmerksamkeit und Hingabe widerfährt.«]

Gordillo bestimmt die *estación* historisch im Wesentlichen als Gebet und Bitte des Menschen um göttlichen Beistand an einem heiligen Ort, eventuell mit Hilfe einer heiligen Mittlerfigur, d.h. als örtlich initiierte Performanz: »pidiendo al cielo el buen suceso de los bienes temporales y frutos de la tierra y el socorro espiritual para pelear contra los enemigos visibles e invisibles, por la intersección [sic] de los santos.« [»die den Himmel um gutes Gelingen für die vergänglichen Güter und die Früchte der Erde bittet und um den geistlichen Beistand im Kampf gegen die sichtbaren und unsichtbaren Feinde, durch die Fürbitte der Heiligen.«]⁹⁸ Schon in seiner Aufzählung der Stationen von Anbeginn der (christlichen) Welt zeigt er dabei eine Dialektik von Bewegung und Ziel, unter Betonung des körperlichen und spirituellen Innehaltens an der *statio*, so am Beispiel der Vertreibung aus Ägypten: »[T]odas las paradas que hacían, se llamaban estaciones por vigilancia y atención con que iban y el cuidado que ponían, para no caer en manos de sus enemigos, que es el mismo intento que con las estaciones cristianas pretende nuestra Santa Madre.« [»Alle Halte, die sie machten, hießen Stationen wegen der Wachsamkeit und Aufmerksamkeit, mit der sie gingen und der Sorgfalt, die sie aufwendeten, um nicht in die Hände ihrer Feinde zu fallen, was genau die Absicht ist, die unsere Heilige Mutter [Kirche] mit den Stationen verfolgt.«]⁹⁹ Diese Verbindung von äußerer und innerer Haltung in der *estación*, die Wachsamkeit vor dem inneren und äußeren Feind, vertieft der Abt im Folgenden auch durch etymologische Herleitungen: »Y lo da a entender la palabra estación que es estar con el cuerpo levantado de la tierra, sin descansar.« [»Und dies bringt das Wort Station zum Ausdruck, das bedeutet, mit dem Körper vom Boden erhoben aufrecht stehen zu bleiben, ohne sich auszuruhen.«] Beim frommen Inne- und Wachehalten, das sich – u.a. nach dem Vorbild der klugen Jungfrauen – insbesondere stehend oder kniend vollzieht, wird jeder Gläubige zum Soldaten in der Armee Christi, in der *Ecclesia Militans*, deren Wachsamkeit angesichts der reformatorischen Anfechtungen wieder besonders gefragt ist. Die bei den Karprozessionen mitziehende Garde in antikisierenden Militärcostümen verbildlicht diese Vigilanz, die sich sowohl in der körperlichen Haltung wie in der Dauer und Intensität des Gebets äußern kann:

⁹⁷ Ebd., S. 33.

⁹⁸ Ebd., S. 35.

⁹⁹ Ebd., S. 30.

[A]lgunos armados como soldados que no solamente debe significar la guarda que los judíos pusieron al sepulcro, como comúnmente se entiende, sino también la forma de estación, vigilia y atención de guerra o milicia cristiana en la forma de orar estando en pie. Y esto es congruente con que están asimismo mujeres, las cuales en lo corporal no pueden significar forma de soldadesca de guardas, aunque en lo espiritual lo puedan ser.

[Einige wie Soldaten Bewaffnete, was nicht nur auf die Wache, die die Juden ans Grab stellten, verweist, wie es allgemein verstanden wird, sondern auch auf die Art und Weise des aufrecht Stehens, der Wachsamkeit und Aufmerksamkeit im christlichen Krieg oder der Armee [der *ecclesia militans*] mit ihrer Art und Weise, im Stehen zu beten. Und dies stimmt damit überein, dass auch Frauen dabei sind, die körperlich nicht auf eine Art Wachsoldatinnen verweisen können, dies aber im Geistlichen sein können.]¹⁰⁰

Gordillos topisches Lob der wachsamen und stehenden, allenfalls knienden Haltung während der Messe und des individuellen Gebets, überträgt er auch in Forderungen nach einer gemessenen und feierlichen Bewegung während der Prozessionen. Duldet er Gehen, Musik und Tanz im Rahmen des Abschreitens der Stadt, so zeichnet sich der feierlichste Moment einer Prozession, ihr eigentliches Ziel, dessen Markierung dem Priester vorbehalten bleibt, idealiter durch schweigende Regungslosigkeit aus, welche die Anwesenheit des Numinosen hervorhebt. Insbesondere für die Enthüllung der Heiligen Hostie an Fronleichnam besteht er auf einer durchaus wörtlich zu verstehenden »rigor de la ceremonia de la verdadera estación« [»strengen Zeremonie der wahren Station«], und die Übergabe der Santa Bula de la Cruzada bei der gleichnamigen Prozession, die ganz im Zeichen des wachsamen und siegreichen Kampfes der Christenheit steht, vollzieht sich »sin movimiento alguno« [»ohne jedwede Bewegung«].¹⁰¹ Die angestrebte innere Bewegung, die fromme Ergriffenheit scheint umso größer, je feierlicher und statischer die *estación* begangen wird. Unter diesem Aspekt lässt Gordillo sogar die eigentlich verbotenen Darstellungen des Kalvarienberges und der Kreuzabnahme gelten, da der Anblick dieser Szenen, insbesondere aus der Ferne gesehen, hervorragend geeignet ist, den inneren Glauben zu mobilisieren: »movía a devoción« [»bewegte zur Andacht«] – äußere und innere Bewegung scheinen sich geradezu umgekehrt proportional zueinander zu verhalten.¹⁰² Man gewinnt den Eindruck, das Voranschreiten diene le-

¹⁰⁰ Gordillo bezieht sich für die Trennung von Frauen und Männern hier auf die Sitzordnung während der Messe. Frauen waren durchaus häufig Mitglieder in Bruderschaften und zogen bei den Karfreitagsprozessionen mit, wenngleich sie sich nicht flagellieren durften. Erst nach 1600 wurde die Teilnahme von Frauen zunehmend eingeschränkt, wie Gordillo selbst bedauernd belegt. Ebd. S. 160.

¹⁰¹ Ebd., S. 43 und 113.

¹⁰² Ebd., S. 167.

diglich der Aneinanderreihung möglichst vieler Stationen oder deren möglichst dramatischer Perspektivierung im Raum. Die Bewegung selbst muss stets durch Stationen gebremst und institutionell, z.B. durch die Anwesenheit von Kirchenkreuzen und Geistlichen, abgesegnet sein und sie muss vor allem zuletzt im Schoß der Kirche und des Sakraments enden. Seit 1579 ist die Kathedrale als verpflichtender Endpunkt aller Prozessionen schriftlich festgelegt. In den verwaltungsrechtlichen Texten zu den Prozessionen Sevillas tritt allenthalben die Überzeugung zutage, die Bewegung im öffentlichen Raum bedürfe einer ständigen intensiven Überwachung und Eingrenzung, um ihre Sakralität zu gewährleisten – wichtigstes Mittel ist dabei die *statio* selbst, die nicht oft genug als Grund und Ziel der Prozession hervorgehoben werden kann – ja die Prozession selbst wird als *statio* im Verlauf des Kirchenjahres verstanden.

Diese Valorisierung eines räumlich wie zeitlich gedachten Stehens im Zeichen institutioneller Frömmigkeit kann man zum ersten herleiten aus einer zeitgemäßen Skepsis körperlichen Frömmigkeitsübungen gegenüber, die durch die Reformation in Misskredit geraten waren: Pilgerfahrten, asketische Übungen und auch Prozessionen mussten stets dem Verdacht begegnen, rein äußerliche Pflichterfüllung zu sein, der kein spirituelles Korrelat beim Gläubigen entspricht.¹⁰³ Die körperliche Bewegung muss durch demonstratives Innehalten konsekriert werden, die das rechte Bewusstsein sichtbar machen und zeigen kann, dass die Seele bei der Sache ist: »[B]ien en vano trabajan los pies en la ida y el sentido corporal en la Estación y oración si no va preparado el corazón, y está bien dispuesto.« [»Völlig vergebens arbeiten die Füße auf ihrem Weg zur Station und die körperlichen Sinne bei Station und Gebet, wenn das Herz nicht vorbereitet und guten Willens ist.«]¹⁰⁴ Zum zweiten widerstrebt die Bewegung durch den öffentlichen städtischen Raum den zeitgenössischen, nachtridentinischen Bemühungen, das Heilige bei aller Volksnähe territorial eindeutig abzugrenzen und der absoluten Hoheit des Priesters zu unterstellen. Nicht zuletzt aus diesem Grund werden die Prozessionen insbesondere dazu angehalten, ihre Stationen an oder in Kirchen zu absolvieren. Institutionelle Hierarchien sollten wo immer möglich visuell inszeniert und affirmiert werden.¹⁰⁵ Die Bewegung einer größeren Menge durch den öffentlichen Raum gefährdet po-

¹⁰³ Zu dieser Problematik des reformatorisch »verinnerlichten« Glaubens, bei dem äußere Ritualhandlung und Bewusstsein auseinanderklaffen können, vgl. auch Hassauer: *Santiago*, S. 63 ff.

¹⁰⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 36. In ähnliche Richtung geht eine Formulierung der Synode von 1604: »[D]e suerte que en el hábito y progreso exterior se eche de ver el dolor interior y arrepentimiento de sus pecados, que han menester, y no pierdan por alguna vanidad ó demostracion exterior el premio eterno que por ello se les dará.« [»So dass man an der äußeren Kleidung und dem Gebaren den inneren Schmerz und die Reue über ihre Sünde sehe, die notwendig sind, damit sie nicht wegen irgendwelcher Eitelkeit oder äußerer Zurschaustellung den Preis der Ewigkeit verlieren, den sie dafür erhalten sollen.«], *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 37.

¹⁰⁵ Zu diesen Abgrenzungsbemühungen vgl. Nalle: »A Saint for All Seasons« und Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 130 f.

tenziell diese Grenzziehung zwischen profanem und sakralem Raum, wie die Synodalbeschlüsse von 1604 belegen, die einer allzu großen Vermischung von *Penitentes* und Publikum unter anderem durch nachdrückliche Ermahnung zu »silencio y compostura« entgegenwirken wollen. Die einer Prozession offenbar drohende Gefahr von festlichen Entgleisungen wie z.B. Liebeshändeln zwischen Prozessionsteilnehmern und Publikum oder Betteln und Hausieren am Rande der Veranstaltung findet sich ebenfalls in diesen Verordnungen dokumentiert.¹⁰⁶

Darüber hinaus aber droht stets eine allgemeinere, dem Wesen der Bewegung selbst inhärente Gefahr, nämlich ihre potenzielle Zirkularität bzw. Unabschließbarkeit. Zwar sind körperlicher Einsatz und Bewegung willkommen als Verweis auf den Zustand des Menschen als *homo viator*, wenn jedoch die Motive der Suche das Motiv des Findens und der Erlösung überlagert, wenn die gesamte Stadt sich auf die Walz begibt, gerät das eigentliche Ziel aus den Augen und die Möglichkeit des falschen Weges, des sich Ver-Laufens, des Entzifferns ohne Sinn wird körperlich präsent – die Teleologie seines Weges fällt dem imaginären »Anderswerden« im Sinne von Castoriadis zum Opfer.¹⁰⁷ Die von Warning für die Passionsdarstellung grundlegend angenommene Spannung zwischen *Kerygma* und *Mythos* übersetzt sich hier in eine Ambivalenz von Stehen und Gehen: Die Prozession ist zugleich semantisch »leere« Repetition des Bekannten und Vorwegnahme eines unerreichbaren Ziels.¹⁰⁸ In der ständigen, zeitlich und räumlich nicht eingegrenzten Bewegung kann die narrative Kontinuität verloren gehen, die durch die strukturierenden *estaciones* gewährleistet werden soll und zwangsläufig in der priesterlich vollzogenen

¹⁰⁶ Insbesondere das Verbot des nächtlichen Defilierens wird so begründet: »Y, porque por experiencia se ha visto que de salir estas Cofradías y Procesiones de noche, se han seguido y siguen muchos inconvenientes, pecados y ofensas de Nuestro Señor, por ser con la oscuridad della el tiempo más aparejado para con libertad ejecutar nuestros apetitos y malas inclinaciones, mandamos á nuestro Provisor que, juntando á los Priostes y Oficiales de las dichas Cofradías, de órden como todas ellas salgan de día, señalandoles la hora en que cada una ha de salir: y cuando, por ser tantas las que hay en esta Ciudad, no hubiere lugar de salir todas de día, mandamos que, á lo más largo, á las nueve de la noche hayan acabado de andar todas [...].« [»Und weil die Erfahrung gezeigt hat, dass die Tatsache, dass diese Bruderschaften und Prozessionen nachts auszogen, viele Unschicklichkeiten, Sünden und Beleidigungen unseres Herrn zur Folge hatten und haben, da die Dunkelheit mehr dazu verleitet, unseren Gelüsten und schlechten Neigungen frei nachzugeben, befahlen wir unserem Provisor, dass er die Verwalter der genannten Bruderschaften versammle und verordne, dass sie alle bei Tage auszögen, und ihnen den Zeitpunkt angebe, zu dem jede von ihnen auszuziehen habe; und wenn, da es in dieser Stadt viele von ihnen gibt, die Zeit nicht dafür ausreicht, dass alle bei Tag ausziehen, befahlen wir, dass spätestens um neun Uhr abends alle [Prozessionen] beendet seien.«], *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 37.

¹⁰⁷ Vgl. die eingangs vorgestellte Interpretation der Bußprozession durch Goya.

¹⁰⁸ Vgl. Warning: *Struktur und Funktion*, S. 27 f. Auch Christian Kiening beschreibt diese grundsätzlich von allen Passionsdarstellungen zu bewältigende Paradoxie: »Mitte der Zeit. Geschichten und Paradoxien der Passion Christi«, in: Christian Kiening, Aleksandra Prica und Benno Wirz (Hg.): *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich 2010, S. 121–137.

Absolution oder Eucharistie mündet. So insistieren die Verordnungen ab 1579 darauf, dass alle Prozessionen spätestens um neun Uhr abends (in der Kathedrale) ihren Abschluss finden müssen, und gerade für die Konzentration auf das Passionsgeschehen scheint es der Kirche notwendig, den Zeitrahmen, in dem überhaupt Bußprozessionen stattfinden dürfen, auf Mittwoch bis Freitag der Karwoche zu begrenzen:

En algunos lugares de nuestro Arzobispado estamos informados que comienzan á salir estas Procesiones desde el Domingo de Ramos, y se continúan todos los dias de la Semana Santa hasta el Viérnes en la tarde; de que, demás de las costas que las Fábricas de las iglesias hacen en cera, que tantos dias arden en los altares, mientras pasan por ellas las dichas Procesiones, *resulta grande inquietud y desasosiego en dias tan santos, en que solamente conviene que el pueblo se ocupe en contemplar y celebrar con grande devocion los misterios de la Pasion de nuestro Redentor, que en aquella semana representa la Iglesia.* Para remedio de lo cual, mandamos que no pueda salir Procecion alguna, sino desde el Miércoles Santo despues de comer, hasta que anochezca el Viérnes; y, si acaso alguna dellas tuviere por voto ó constitucion jurada, ó por otra causa, obligacion de salir en otro dia, Nos por la presente le absolvemos el tal juramento, y conmutamos el dicho voto en que salgan los dias que aquí señalamos.

[Von einigen Orten unseres Erzbistums haben wir die Information, dass diese Prozessionen vom Palmsonntag an ausziehen und an allen Tagen der Karwoche bis in den Freitagnachmittag fortgesetzt werden, worüber, über die Unkosten hinaus, die den Kirchen durch die Herstellung von Kerzen entstehen, die so viele Tage auf den Altären brennen, während besagte Prozessionen an ihnen vorbeiziehen, *große Beunruhigung und Unmut entstehen an solch heiligen Tagen, an denen es sich lediglich geziemt, dass das Volk damit beschäftigt ist, mit großer Hingabe die Geheimnisse der Passion unseres Erlösers, welche die Kirche in jener Woche darstellt, zu betrachten und zu feiern.* Zu dessen Abhilfe wir befehlen, dass keine Prozession ausziehen darf, außerhalb vom Karmitwoch nach dem Essen, bis zum Anbruch der Dunkelheit am Freitag; und, wenn möglicherweise eine von ihnen aufgrund eines Entschoides oder eines Gelübdes, oder aus einem anderen Grund, dazu verpflichtet ist, an einem anderen Tag ausziehen, so sprechen wir sie hiermit von diesem Eid frei, und wandeln besagte Entscheidung dahin um, dass sie an den Tagen ausziehen sollen, die wir hier nennen.]¹⁰⁹

Ganz abgesehen von den entstehenden Kosten können in einer bewegten Stadt das Repräsentierte und dessen innere Kontemplation, kann die Lesbarkeit eines teleologischen Sinns der Darstellung verloren gehen. Diesen Sinn und seine buchstäbliche Ein-Haltung garantieren die *estaciones*, sie garantieren die zeitliche und narra-

¹⁰⁹ *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 38, meine Hervorhebung.

tive Stabilität des sakralen Raums und verhindern eine endlose Serialisierung des Passionsstoffes in unbegrenzter Zeit- und Räumlichkeit.

Wenn nach dem Tridentinum körperliche Bewegung als religiöser Vollzug aus den angesprochenen Gründen primär suspekt wird und streng geregelt sein will, so entgeht aber auch das körperliche wie spirituelle Innehalten nicht dem Verdacht einer häretischen Entgrenzung: Insbesondere aus Toledo und Sevilla sind für das ausgehende 16. Jahrhundert Inquisitionsprozesse gegen so genannte *alumbrados* dokumentiert, erleuchtete Mystiker, die in zeitgenössisch verbreiteter Manier versuchen, den heiligen Augenblick der *statio* ins potenziell Unendliche zu dehnen.¹¹⁰ Man kennt (auch aus dem übrigen Europa) 40-stündige oder -tägige Marathonanbetungen der Hostie und des Kreuzes – in den Sevillaner Inquisitionsakten sind Fälle wiederholter und andauernder Entgegennahme des Abendmahls belegt sowie der Versuch eines »verrückten« Priesters, eine dreiundzwanzigstündige Messe zu halten, »sin que sus oyentes, tan locos como él, se movieran.« [»ohne dass seine Zuhörer, welche so verrückt waren wie er, sich regten.«]¹¹¹ In übersteigter *aemulatio*, in einem »delirio de virtud« nehmen sich die *alumbrados* der Sakramente, des Gebets oder der Messe an, und ohne diese *stationes* par excellence in engerem Sinne zu schänden, überführen sie diese in eine scheinbar ewige und daher auf Erden zwangsläufig häretische Präsenz Gottes: Die *statio* geht über in *Ek-stasis*.¹¹² Wo im Gehen ein Sinnverlust durch Bewegung zu befürchten ist, eine beliebige Vervielfältigung der *stationes*, ein Wandern und Abdriften der mit Sinn zu füllenden Signifikanten auf der Suche nach ihrem Signifikat, scheint im übersteigerten Stehen umgekehrt die Gefahr eines Zuviel an Sinn auf, einer individuell entgrenzten Präsenzerfahrung, die durch die verfügbaren, institutionalisierten Signifikanten nicht mehr gedeckt werden kann.¹¹³

¹¹⁰ Vgl. Alastair Hamilton: *Heresy and mysticism in sixteenth century Spain. The alumbrados*, Toronto 1992 und Pedro Santoja: *La herejía de los alumbrados y la espiritualidad en la España del siglo XVI. Inquisición y sociedad*, Valencia 2001.

¹¹¹ Domínguez Ortiz: *Autos de la inquisición de Sevilla*, S. 80 f. Vgl. auch Juan Antonio Alejandre: *Milagreros, Libertinos e Insensatos. Galería de reos de la Inquisición de Sevilla*, Sevilla 1997. Zum gesamteuropäischen Phänomen der 40-stündigen Hostienanbetungen vgl. u.a. Venard: »Das fünfte Laterankonzil«, S. 381.

¹¹² Mit »delirio de virtud« nehme ich eine Kapitelüberschrift aus Alejandre: *Milagreros* auf. Poppenberg erwähnt die vielfach als »remedio« gegen die menschliche Schwäche propagierte tägliche Kommunion, geht aber nicht auf deren serielle Entgrenzung ein. Vgl. Gerhard Poppenberg: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München 2003, S. 140 ff.

¹¹³ Da hier in erster Linie die Doppelbewegung von Stehen und Gehen mit ihren ikonografischen Implikationen im Rahmen der Prozession interessiert, würde eine genauere Analyse der mystischen Ekstase an dieser Stelle zu weit führen. Zum grundsätzlich problematischen Verhältnis zwischen Präsenzerfahrung und Darstellbarkeit in der mystischen Vision vgl. Bernhard Teuber: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München 2003. Für den Zusammenhang zwischen religiöser, körperlicher und textueller Voraus-

Übertragen auf die Prozession würde dies bedeuten, dass die einzelne *statio* wiederum der Bewegung als Übergang zur nächsten *statio* programmatisch zwingend bedarf, dass nur im streng kontrollierten Wechsel von Stehen und Gehen, kombiniert mit autoritär gesetzten Anfangs- und Endpunkten, die Bußprozession überhaupt in eine orthodoxe narrative Linearität gezwungen werden kann, die sie dennoch stets zu sprengen droht. Es werden also nicht (potenziell) orthodoxe *statio* und (potenziell) unorthodoxe Bewegung in der Prozession gegeneinander ausgespielt, sondern Stehen und Gehen sind zwangsläufig komplementär in einer Bewegung, die sich selbst die letztgültige Bedeutungsfixierung (des Heiligen) verbieten muss.

Als paradoxe Inszenierung einer Präsenz der Absenz, als Bewegung, die sich ihr Ziel in Etappen vor Augen führen, es aber nie vollständig erreichen darf, als mühsam gehaltenes Gleichgewicht zwischen potenziell bedeutungslosem, rein körperlichen Gehen sowie potenziell göttlicher, unfasslicher und häretischer Bedeutungsfülle im Stehen erschöpft die Bußprozession sich nicht im Erzählen der Passion, sondern bildet letztlich auf nahezu perfekte Weise die Struktur des eucharistischen Geheimnisses ab: So wie die Transsubstantiation Brot in den Leib Christi verwandelt und damit dem materiellen Signifikanten göttlichen Sinn gibt, transformiert die Prozession bewegte menschliche Körper in Sinn – zeigt, wie sich in einem performativen Akt die Signifikanten um ein Signifikat ordnen. Der wesentliche Unterschied und damit auch das Skandalon liegt jedoch darin, dass der Wechsel von Gehen und Stehen diesen Moment der Wandlung von Nicht-Sinn in Sinn, von Körper in Göttlichkeit, von Suche in Finden, von Absenz in Präsenz immer wieder von neuem und nicht kraft einer kirchlich eingesetzten Autorität vollzieht. Im Gegensatz zum sakramentalen Ritus inszeniert die Prozession keinen linearen Wandel von Nicht-Sinn in Sinn, sondern auch den erneuten Zerfall dieses Sinns, den jede potenziell endlose Repetitionsbewegung impliziert. Es wären damit nicht nur Anfang und Ende der Prozessionen heikle »liminale Zonen« im Sinne Louis Marins, die einer intensiven, zeichenhaften Begrenzung und ständigen autoritären Kontrolle bedürfen, da in ihnen die Regelsysteme der normalen und der Ausnahmewelt aneinander grenzen.¹¹⁴ Die gesamte Prozession zeigt sich vielmehr deswegen so kontrollbedürftig, weil sie noch innerhalb des gesetzten strengen Rahmens durch den Wechsel von Stehen und Gehen Sinnproduktion und Sinnzerfall gleicherma-

gebung vgl. auch Andreas Mahler: »Ikonen der Verausgabung. Sakrales Körperbild und ekstatischer Text in der Lyrik Ana Rossettis«, in: Teuber und Weich (Hg.): *Iberische Körperbilder*, S. 49–61.

¹¹⁴ »[They] represent borders between the law of ›normal‹ everyday spaces and places and the law of the parade and its route. They can also be thought of as passages from one law to another; they are themselves outside either law and are therefore dangerous.« Louis Marin: »Notes on a Semiotic Approach to Parade, Cortege and Procession«, in: Alessandro Falassi (Hg.): *Time Out of Time – Essays on the Festival*, Albuquerque 1987, S. 224.

ßen abbilden kann – weil sie die Labilität ihrer eigenen Bedeutung jederzeit mit verhandelt.

Damit ließe sich die eigentümliche Mischung aus Faszination und Misstrauen erfassen, die im frühneuzeitlichen Spanien insbesondere den Bußprozessionen entgegengebracht wird, zu einem Zeitpunkt, an dem sie im übrigen Europa bereits obsolet sind. In den Augen der Kirche lässt sich hier zum ersten volkstümliche Festlichkeit in Dienst nehmen für die visuelle Katechisierung des Volkes sowie für ostentative Prachtentfaltung und strategische Inszenierung eines »Gegengeheimnisses« angesichts häretischer Pluralisierung. Zum zweiten kann die Prozession den städtischen Raum in einer simultanen Lese- und Schreibungsbewegung zu einem emblematischen, sakralen Raum transformieren. Und zum dritten kann sie das eucharistische Paradoxon einer präsenten Absenz performativ nachbilden, ohne sie dabei auf ein häretisches, weil mimetisches Bild Gottes festzuschreiben (wie Mysterienspiele oder das Theater es tun).

Genau in diesen Vorzügen liegen jedoch auch die Gefahren der Prozession: Die Vielzahl der Verordnungen belegt, dass sie nur unter der Voraussetzung strenger autoritärer Kontrolle funktionieren, da gerade ihre schlichte, repetitive Performanz, die sie so gut abbildbar macht auf eine sakramentale Wandlung, im Zeichen der *aemulatio* jederzeit in eine Pluralisierungsbewegung kippen kann. Insbesondere die Karprozession als Feier der Absenz, des entzogenen Signifikats, erweist sich als offenbar besonders anfällig für eine solche Pluralisierung der Signifikanten, die sich autoritärer Kontrolle letztlich entziehen.

Die Bußbruderschaften Sevillas sprengen allein durch ihre schiere Masse die von den kirchlichen Autoritäten angestrebte zeitliche und räumliche Eingrenzung der Prozessionen auf ein orthodoxes Passionsgedenken.¹¹⁵ Das unkontrollierte »Aus-schreiben« der einzelnen Station zu einem den Gesamtzusammenhang überwuchernden Spektakel suchte man zu beherrschen, indem man figural inszenierte Grablegungen, Auferstehungen oder Begegnungen zwischen Jesus und Maria immer wieder untersagte, zuletzt 1604.¹¹⁶ Konnte man auf diese Weise die Verweil-

¹¹⁵ Zum Folgenden vgl. auch Verf.: »Stehen und Gehen. Zu Prozessionskultur und Legendenbildung im Spanien der Frühen Neuzeit«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2002, S. 97–115.

¹¹⁶ »Item mandamos que, en las dichas Procesiones, ántes de salir, ni despues de haber vuelto á las iglesias y Monasterios de donde salen, no se hagan en la Semana Santa, ni en la mañana de la Resurreccion, representaciones; conviene á saber andando con la Imágen de Nuestra Señora alrededor del claustro, y de los pilares dél, buscando á su precioso Hijo, que le dicen que ha resucitado; ni bajando el Cristo de la Cruz para enterrarle [...].« [»Ebenso befehlen wir, dass in den genannten Prozessionen weder in der Karwoche noch am Ostersonntag vor dem Auszug und nach der Rückkehr zu den Kirchen und Klöstern, von denen sie ausziehen, Inszenierungen stattfinden; näherhin, mit der Statue unserer Herrin um den Kreuzgang und seine Säulen herum zu gehen, um ihren

dauer bei der einzelnen *statio* und deren narrative Einbettung einigermaßen kontrollieren, so ließ sich der zeitliche und räumliche Rahmen des gesamten Kreuzweges für die Karprozessionen nur schwer wahren. Schon zu Fadriques Zeiten wurde ein Spannungsverhältnis erkennbar zwischen der zu erzählenden Geschichte und dem Bestreben, die prozessionale Andacht so lang wie möglich zu gestalten: Die ersten Büsser, die sich nicht flagellierten, sondern den Kreuzweg barfuß abschritten, beteten währenddessen 1321 Glaubensbekenntnisse und Vaterunser.¹¹⁷ Da sie meist trotz sehr langsamen Gehens damit nicht zuende kamen, durften sie die Gebete in naheliegenden Kirchen oder Klöstern beenden, um so in den Genuss der *indulgencias* zu gelangen.¹¹⁸ Im Rahmen der Gegenreformation wurde dieses Problem durch eine Vermehrung der Kreuzweg-Stationen auf zuletzt vierzehn gelöst, sodass man das Vorbild Rom noch übertraf. Eine narrative Norm für die Repräsentation der Passionsgeschichte konnte hierdurch jedoch nicht mehr garantiert werden, vielmehr setzte sich trotz kanonisierter Stationen und verbotener Passionsspiele eine offene Proliferation der Kreuzwegstationen durch, die sich damit von der Passionsgeschichte zugunsten einer Serialität der Stationen lösten: Zum einen bestand jede Bruderschaft auf ihrem eigenen Weg durch die Stadt. Gerade nach den tridentinischen Reduktionen besaßen die *cofradías* ein vitales Interesse daran, sich im städtischen Raum präsent zu machen, um ihre »Exterritorialität« zu kompensieren, die sich aus der Enteignung und Zusammenlegung ihrer karitativen Einrichtungen wie Hospitäler und Armenhäuser ergeben hatte. Die Bruderschaften waren nun meist mittellos und auf die Gastfreundschaft eines Klosters angewiesen, in dessen Kirche sie einen Altar aufstellen und mit einigem Glück vielleicht später eine Seitenkapelle erwerben konnten. Da sie sich in erster Linie aus Spenden von Mitgliedern und Gläubigen finanzierten, waren Häufigkeit und Bekanntheitsgrad der Prozessionen ausschlaggebend für das materielle Überleben der *cofradías*.¹¹⁹ Infolgedessen bestimmten weniger die einzelnen Passionsstationen den Weg als Alter und sozialer Einfluss der Bruderschaften, mit dem sie sich besonders begehrte Straßen entlang der Hauptverkehrsachsen sichern konnten. Die Stationen absolvierten sie an Kirchen und Klöstern, die am Weg lagen. Selbst eine strenge Festlegung dieser Wege konnte nicht verhindern, dass die einzelnen Prozessionen ihre Konkurrenz an Kreuzungen austrugen und den gewonnenen Raum durch Verzögerungsstrategien verteidigten, wie zum Beispiel durch besondere Schrittfolgen, langes

kostbaren Sohn zu suchen und ihr zu sagen, dass er auferstanden ist; und auch, Christus vom Kreuz zu nehmen, um ihn zu beerdigen.«], *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 39.

¹¹⁷ Die Zahlensymbolik des Kreuzweges geht auf die heilige Birgitta v. Schweden zurück.

¹¹⁸ Vgl. González Moreno: *Vía Crucis*, S. 44.

¹¹⁹ Gordillo belegt für den Zeitraum unmittelbar nach der großen Reduktion und Enteignung zahlreiche Ansiedelungen von *cofradías* im Stadtzentrum, so z.B. der (von Enríquez de Rivera unterstützten) *Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalem* im Jahr 1582. Vgl. Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 158 f.

Verharren oder Rückwärtsschritte.¹²⁰ Mit solchen Strategien wird nicht nur das sakrale Ritual von weltlichen Interessen der Selbstdarstellung unterwandert – auch das mimetische Verhältnis wird verschoben, das zum einen Sevilla mit der Heiligen Stadt und implizit mit dem Himmlischen Jerusalem ineins setzen sollte, zum anderen die Mühsal des Weges mit den Leiden der Passion. Die Prozession gewinnt stattdessen die Gestalt eines weltlichen Territorialkampfes, dessen Beschwerlichkeit nicht nur die Passion, sondern auch den mühevollen temporären Raumgewinn der Bruderschaft selbst zur Darstellung bringt: Der Kreuzweg als Abbild der Leiden Christi und das Abschreiten seiner Stationen treten hinter die mühselige Fortbewegung und eine Lust an der Dauer zurück – Bewegung statt Weg. Mit der Entfernung vom Urbild des Kreuzweges gewinnt die Prozession zwar noch keinen offen häretischen Charakter, da sie keine abweichende Passionsdarstellung einsetzt; jedoch liegt in der vom Wettbewerb angetriebenen Bewegung ein deutliches Moment der Selbstinszenierung – hier überschießt die paradigmatische Performanz die narrative Mimesis.

Der räumlichen Vervielfältigung entspricht eine ebenfalls durch die *aemulatio* gespeiste Tendenz zur zeitlichen Entgrenzung der Prozessionen. Wie man den synodalen Verordnungen entnehmen kann, suchen die Bruderschaften zum einen, dem eigentlich darstellungsfreien Zeitraum des Karfreitag – zum Beispiel durch nächtliche Prozessionen – so nahe wie möglich zu rücken, und zum anderen dehnen sie den Prozessionszeitraum auf die gesamte Karwoche aus. Auch hier versucht die Synode Einhalt zu gebieten, kann aber trotz Strafandrohung nicht verhindern, dass einzelne Bruderschaften ihren Auszug absichtlich »verspäten«, um sich den wichtigen Platz als letzte am Karfreitag-Abend zu sichern. So berichtet Gordillo über die altehrwürdige *Cofradía de la Veracruz*, wie diese – noch nach den synodalen Verordnungen – sich nächtlich so nah wie möglich an den Karfreitag »heranschleicht«:

Y así en el orden dicho salen del Convento de San Francisco, cuyo Sagrario visitan y van a la Iglesia Catedral y de ella a San Salvador, y de allí a la Magdalena, y de ésta a la de San Pablo, que son cinco iglesias de estación, procediendo muy despacio, en que gastan de tiempo casi cuatro horas, *porque van con intento de tocar con el día del Viernes con su estación* y así vuelven al convento de San Francisco después de la una de la noche.

¹²⁰ Eine Antwort auf dieses Problem einer räumlich vervielfältigten Prozession gibt wiederum die Synode von 1604, indem sie das Verhalten beim Aufeinandertreffen mehrerer Prozessionen detailliert regelt: Jede muss nach festgelegter Reihenfolge einem je eigenen, vorher festgeschriebenen Weg folgen, bei Begegnungen dürfen die Teilnehmer einander nicht beschimpfen oder verhöhnen etc. Vgl. *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 37 f.

[Und so ziehen sie in der beschriebenen Anordnung aus dem Kloster San Francisco aus, dessen Heiligtum sie besuchen, und sie gehen zur Kathedrale und von dort zu San Salvador, und von dort aus zur [Kirche der] Magdalena, und von ihr aus zu der von San Pablo, was fünf Kirchen als Stationen sind, indem sie sehr langsam voranschreiten, wofür sie beinahe vier Stunden aufwenden, *weil sie die Absicht verfolgen, den Karfreitag als Station noch zu berühren*, und so kehren sie nach ein Uhr nachts zum Kloster San Francisco zurück.]¹²¹

Fünf Stationen in vier Stunden, eine solche gleichsam stillgestellte Bewegung muss jeden narrativen Zusammenhang zugunsten der Inszenierung bloßer Präsenz in den Hintergrund treten lassen, die Passionserzählung wird sekundär gegenüber der territorialen und zeitlichen Behauptung, gegenüber einer maximal gedehnten Beinahe-Berührung mit der institutionellen Liturgie. Während diese am Karfreitag die Absenz Christi und den Verlust seines Leichnams inszeniert, drohen trotz Passionspielverbot die blutenden Leiber der Flagellanten nun in diese Leerstelle einzudringen.

Geht innerhalb der jeweiligen Prozession der Stellenwert der einzelnen *statio* schon unter in einer zeitlich wie räumlich entgrenzten Repetitionsbewegung, so verschärft sich der Eindruck einer beliebigen Serialisierung im Gesamtbild der nahezu gleichzeitig die Stadt durchziehenden Bruderschaften. Schon in den gewählten *advocaciones* offenbart sich eine abermalige Isolierung der namensgebenden Station, der sich die einzelne Bruderschaft hier oft unabhängig von ihrem Weg verschreibt und die vor allem in den *imagenes* als Identitätsträgern der Bruderschaften sichtbar wird. Apokryphe Teile der Passion werden beliebt, so zum Beispiel der *Christo de las tres caídas* oder die *Virgen de la Soledad*, die sich als Szenerie mit einfachen Mitteln darstellen lassen und auch saisonale Verwandlungen oder Abänderungen zulassen.¹²² Durch diese Konzentration auf ikonografisch sparsame und wandelbare Wahrzeichen, die insbesondere die Jungfrau in den Mittelpunkt stellen, ergibt sich schon bald eine weitere Doppelbewegung von Entdifferenzierung und Konkurrenz im Zeichen der *aemulatio*. *Advocaciones* und *imagenes* unterscheiden sich oberflächlich nur so geringfügig, dass die Bruderschaften sich anderweitig – zum Beispiel durch Kleidung, Schmuck oder Musik – voneinander abzugrenzen suchen und auf diese Weise eine synodal explizit verbotene weltliche Zeichenhaftigkeit den Verweis auf die *statio* zu überwuchern droht.¹²³ Dieses Bedürfnis nach Zusatzidentifikationen über nicht-religiöse Zeichen wird auch durch den prekären Status der *imagen*

¹²¹ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 153, meine Hervorhebung.

¹²² Vgl. Titelbild.

¹²³ Die zitierte Synode enthält ausführliche Kleiderordnungen und verbietet insbesondere eine zu starke Hervorhebung der einzelnen Bruderschaft durch auffallende und luxuriöse Kleidungsdetails wie zum Beispiel »zapatos blancos« [»weiße Schuhe«] oder »medias de color« [»farbige Strümpfe«] etc. Vgl. *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 39 f.

befördert, auf den im folgenden Kapitel noch näher einzugehen sein wird: Da jede Figur nur Mittler(in) auf dem Weg zu Christus oder Maria bzw. zu deren Beziehung sein darf, haben sie streng theologisch gesehen alle immer den gleichen Gegenstand und können qualitativ nicht differenziert werden – »[T]odas las imágenes de Jesucristo Nuestro Señor y de su Santísima Madre, representan una misma cosa, pues todas son de Cristo y de su Madre« [»Alle Bildnisse von Jesus Christus unserem Herrn und seiner Allerheiligsten Mutter zeigen das Gleiche, da sie alle Christus und seine Mutter abbilden«], wie Gordillo tautologisch-orthodox in seinem Kapitel über *imágenes* argumentiert.¹²⁴ Die einzelne *advocación* ist damit als akzidentell markiert: Zwar darf sie die *contemplatio* einer einzelnen *statio* aus dem Leben Christi ermöglichen, muss aber wieder im Ganzen des Passionsgedenkens aufgehen und sich von der Anschaulichkeit einer bestimmten, im Bild fixierten Szene zur Unanschaulichkeit des Rituals zurückbewegen.

Es zeigt sich hier erneut, wie der gegenreformatorische Anspruch der Kirche auf das Repräsentationsmonopol, auf Inszenierung und Kontrolle eines Gegengeheimnisses die Pluralisierung der Signifikanten und damit eine endlose Schleife von Verbot und Transgression erst hervortreibt. Ihre überlebensnotwendige Einzelidentität können die Bruderschaften nur in ihrer Konkurrenz um einen autoritär begrenzten Zeichensatz affirmieren, der gerade deswegen zu stets neuer Aneignung und Umbesetzung einlädt. Dass es dabei keineswegs bei bloßen Streitigkeiten um Prozessionsreihenfolge und Kleiderordnungen bleibt, belegen die bereits erwähnten zahlreichen Prozesse zwischen den *cofradías*, aber auch Zeugnisse von handgreiflichen Auseinandersetzungen in den Straßen Sevillas. Aus den synodalen Verordnungen geht hervor, dass Bruderschaften den Kampf um das Wegerecht geradezu suchten und dass Beschimpfungen der Gegner (sowie ihrer *imágenes*) an der Tagesordnung waren.¹²⁵ Ein Augenzeuge berichtet für das Jahr 1592 gar von einer Schlägerei, in der Kreuze und Geißeln zur Ausschaltung des Gegners verwendet wurden und auch das umstehende (weibliche) Publikum nicht verschont blieb:

[B]iniendo cargados de piedras y de espadas dagas y cuchillos y otras armas ofensivas se llegaron donde estaua la dicha cofradía y sin causa ni razon auiedo allí mucho concurso de gente hombres y mugeres les tiraron muchas estocadas y cuchilladas a todos los que podian y con los bastones que lleuaban en las manos dieron muchos ataques [...] de que resulto auer muchos eridos y grave daño en las ropas y cuerpos de

¹²⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 197. Zu juristischen Auseinandersetzungen um identische Prozessionswege oder *advocaciones* vgl. Romero Mensaque: *Pleitos y conflictos*, S. 94 f.

¹²⁵ Die Synode von 1604 verbietet solche gesuchten Begegnungen ausdrücklich: »[Y] no vayan ni pasen contra ella en manera alguna, ni se encuentren ni riñan sobre el pasar ántes la una que la otra.« [»dass sie in keiner Weise gegeneinander laufen, noch einander begegnen noch darüber streiten, wer zuerst gehen darf.«], *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 38. Vgl. auch die obigen Ausführungen zur *Cofradía de los negritos*.

muchas personas y luego a tanto el atrevimiento que con las propias disciplinas dauan y hacian mal a todos los que encontrauan y en special a las mugeres de lo qual hubo grandes gritos y clamores alboroto y escandalo.

[Sie kamen beladen mit Steinen und Schwertern, Dolchen und Messern und anderen Angriffswaffen dahin, wo besagte Bruderschaft sich aufhielt, und ohne Anlass oder Grund fügten sie möglichst vielen der zahlreich dort zusammengekommenen Leuten, Männern wie Frauen, viele Schläge und Messerstiche zu [...], so dass es viele Verletzte gab und schwere Schäden an Kleidung und Körpern vieler Personen, und dann wagten sie es sogar, mit ihren eigenen Geißeln alle, derer sie habhaft wurden, zu schlagen und ihnen Schmerzen zuzufügen, besonders den Frauen, worüber es großes Geschrei, Wehklagen, Lärmen und Aufsehen gab.]¹²⁶

Solche Szenen bestätigen einerseits die Perspektive der bestehenden, anthropologisch und volkskundlich geprägten Forschung zu hochmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Prozessionen, die in erster Linie nach der sozialen Funktion der Bruderschaften und ihrer Inszenierungen fragt.¹²⁷ Sie unterscheidet dabei zwischen der harmonisierenden Funktion einer Prozession, die Standesunterschiede vorübergehend zugunsten urbaner Identität verdeckt und Prozessionen als Ausdruck latenter Spannungen zwischen verschiedenen sozialen Gruppen oder Autoritäten. Vor einem solchen Hintergrund wären die Sevillaner Karprozessionen symptomatisch für eine Stadt, die gleichzeitig den Zustand höchster Macht wie den höchsten sozialen Heterogenität erreicht hat und daher ohne Unterlass Einheit, Selbständigkeit und Reichszugehörigkeit zugleich demonstrieren muss. Eine solche rein funktionale Deutung scheint mir nicht befriedigend, da sie – wie bereits von Ashley und Hüsken kritisiert – soziale Funktion und soziale Zeichenhaftigkeit kurzschließt und auch nur geringe historische Spezifizierungsmöglichkeiten aufweist. Betrachtet man jedoch Texte wie z.B. Gordillos *Religiosas estaciones* genauer, erweist sich aus philologisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive gerade die Zeichenhaftigkeit selbst als wesentlicher Gegenstand der frühneuzeitlichen Prozession: Unter dem beiderseitigen Druck eines sich in Form des Theaters institutionalisierenden weltlichen Imaginären einerseits und eines religiösen Darstellungsmonopols im Zeichen des Geheimnisses andererseits, entsteht hier die Prozession als eine Feier der Absenz nicht nur des göttlichen Körpers, sondern auch der Unmöglichkeit, diesen zugleich orthodox *und* zeichenhaft zu restituieren. Auf einer Metaebene macht die Prozession die Pluralisierung der Signifikanten und Lesarten als eine Folge der gegenreformatorischen paradoxalen Bewegung erkennbar, das göttliche Signifikat in Gestalt eines Geheimnisses in Latenz zu halten und zugleich dessen wiederholte, rituelle Beschwörung zu befördern. Die Schlägereien in den Straßen

¹²⁶ *Autos de reducción*, Archivo del Palacio Arzobispal, *Hermandades*, leg. 201, fol. 162.

¹²⁷ Vgl. Ashley und Hüsken: *Moving Subjects*.

Sevillas sind so auch als Ventil eines Volkes zu lesen, das durch die renovatorische »Eucharistierung« der religiösen Darstellung seiner individuellen, »lokalen« Zeichen beraubt wurde und diese durch schiere Präsenz in Raum und Zeit substituieren muss. Die Präsenz der Büsser im öffentlichen Raum zeigt sich damit zum einen im Sinne de Certeaus als Bewegung zwischen Strategie und Taktik, als ein Wechselspiel von Be- und Entmächtigungen. Darüber hinaus jedoch entfaltet dieses bewegte Spiel über die Temporalisierung des Raumes und im Wechsel von Stehen und Gehen ein spezifisch frühneuzeitliches Imaginäres.¹²⁸

3. Ikonografien: Körper und Kleider

Es bleibt nun zu fragen, wie sich die zentrale Ikonografie der Passionsprozession – die blutigen Flagellanten und die Madonnenfiguren – einfügt in die skizzierte dialektische Bewegung von Stehen und Gehen, das heißt, welche konkurrierenden ikonografischen Bedeutungen hier von einer Bewegung freigesetzt werden, die einen demonstrativen Balanceakt vollführt zwischen dem (verbotenen) Erreichen eines göttlichen Signifikats und einer ebenso häretischen, potenziell unendlichen Repetition der immergleichen Signifikanten.

3.1 *Ver Sevilla toda regada de sangre* –

Der blutige Körper als Symbol und Performanz

Schon mittelalterlich wurde immer wieder die Flagellation als privilegiertes Medium der *imitatio Christi* gepriesen und die spanische Forschung führt die Flagellanten der frühneuzeitlichen Karprozessionen im Wesentlichen auf diese Tradition der »asketischen Flagellation als christliche, kirchlich akzeptierte Praxis« zurück.¹²⁹ Während im früheren Mittelalter die körperliche Disziplin noch vor allem als klösterliche Strafe eingesetzt wurde, empfahl der um 1006 in Ravenna geborene Benediktinereremit Petrus Damiani die private Selbstgeißelung als körperliche Vergegenwärtigung des Leidens Christi und damit als körpervermittelten, eschatologischen Erkenntnisprozess. Der Flagellant folgt auf seinem Weg in die Spiritualität mit der Abtötung des Fleisches dem Exempel Christi und büßt zugleich die Sünden der Menschheit. Damit konstituiert er sich selbst wiederum als *imitabile*, als Anregung für andere Gläubige, seinem Exempel zu folgen. Die neue Askese- und

¹²⁸ Zur spezifisch frühneuzeitlichen Temporalisierung des Raumes in Sevilla vgl. Lay Brander: *Raum-Zeiten*.

¹²⁹ Niklaus Largier: *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 60. Die nachfolgenden Ausführungen zur Geschichte der Flagellation folgen im Wesentlichen Largiers Darstellung in den ersten drei Kapiteln.

Bußpraxis hatte rasch großen Erfolg in Klöstern, verbreitete sich durch Pamphlete und Wanderprediger wie Vicente Ferrer durch ganz Europa und wurde im ausgehenden Mittelalter vorübergehend gar zu einer Massenbewegung in Gestalt der Geißlerzüge, die besonders in Notzeiten das Land durchzogen. Das 16. und 17. Jahrhundert erlebte im Rahmen von Reformation und Gegenreformation eine umfassende Kritik der Selbstflagellation, diese spielten jedoch – jetzt vornehmlich in den Städten, wie nicht zuletzt das Beispiel Sevillas belegt – weiterhin eine wichtige Rolle im Rahmen öffentlicher Buß-Inszenierungen.

Der Flagellation der *cofrades* bringen Gordillos Texte die gleiche ambivalente Haltung entgegen, wie schon den Bruderschaften selbst. Er erkennt das affektive Potenzial dieser *Santa Emulación*, die sich, ganz wie die Zurschaustellung des *Santo Sacramento*, durchaus zu Erregung von Ehrfurcht bei den Gläubigen und von *confusión* bei den Häretikern eignet.¹³⁰ Ähnlich wie die in der Fronleichnamsprozession zur Schau gestellte Pracht kann das Blut der Flagellanten sowohl theologische Orthodoxie als auch territorialen Lokalpatriotismus demonstrieren: Die sich flagellierenden Gläubigen vergegenwärtigen nicht nur das Leiden Christi, sondern speisen sich zugleich ein in die beispielhafte Reihe jener Märtyrer, die den Sevillaner Boden in den vergangenen Jahrhunderten mit ihrem Blut tränkten.¹³¹ Das Blut der Flagellanten ist damit wichtiger Teil jener von der Prozession vollzogenen Emblematisierung der Stadt, in der die (Rück-)Eroberung der alten, der neuen und der himmlischen Welt in einer geschlossenen, hypertrophen Verweiskette aufeinander abgebildet werden.¹³² Anders als zu Zeiten seiner eremitischen Entdeckung ist das Blutvergießen in Nachfolge des Herrn nun Teil eines großangelegten öffentlichen Zeichenspektakels geworden, der flagellierte Körper Insignie der wahren, bußfertigen Christenheit. In der Schilderung eines frühen Historiografen erscheint zu den Karprozessionen ganz Sevilla von Blut durchflossen – die Stadt wird selbst zum blutenden Körper, der gleichermaßen für die vom wahren Glauben abgefallene Welt büßt, wie er sie zur Umkehr aufruft:

¹³⁰ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 153.

¹³¹ Vgl. hierzu ein älteres Manuskript des Abtes: Abad Alonso Sánchez Gordillo: *Memorial de historia ecclesiastica de la ciudad de Sevilla, reducida a breve estilo por el licenciado Alonso Sánchez Gordillo, Abad mayor de la Universidad de Beneficiados de dicha Ciudad, y Beneficiado de la Magdalena, año de 1612*, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 57–2–1, fol. 3 v°.: »Sevilla – Santa por el suelo de sus calles y Plazas regadas con sangre de sus martires, pisadas por plantas de Santos.« [»Sevilla – geheiligte Stadt durch den Boden ihrer mit Märtyrerblut getränkten Straßen und Plätze, welche von den Fußsohlen der Heiligen betreten wurden.«]

¹³² Zum Folgenden vgl. auch Verf.: »Blut und Maulbeersaft – zur Performanz der spanischen Karprozession«, in: Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten: *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, Heidelberg 2011, S. 199–209.

Y es assi, q̄- contemplar a Sevilla por una semana sancta, toda regada de sangre, deramada en memoria de la Passion de nuestro Maestro y Redemptor Iesu Christo, y tantas processiones de penitentes, que por su orden, dura- por ser tantas, desde el Iuvs sancto hasta la mañana de Resurrectio-: verdaderamente haze un espectáculo y devotissima representacio- de la sagrada Passion de nuestro Redemptor.

[Sevilla in einer Karwoche zu sehen, vollständig von Blut durchflossen, das zum Gedächtnis an die Passion unseres Herrn und Erlösers vergossen wird, und so viele Büsserprozessionen hintereinander, dass ihre Abfolge von Gründonnerstag bis zum Morgen der Auferstehung dauert: das bietet wahrhaft ein spektakuläres Bild und eine äußerst fromme Darstellung der Passion unseres Erlösers.]¹³³

Die im ausgehenden Mittelalter stark ausdifferenzierte Blutmystik z.B. der Heiligen Birgitta von Schweden, die in Visionen Anzahl, Form und Ort der Wunden Christi erfährt, verbindet sich hier mit der jesuitischen Vorliebe für den beweiskräftigen, »sprechenden« Körper Christi und der neuplatonischen Interpretation von Galens Säftelehre: Die Wärme des verströmenden Blutes macht das Glaubensfeuer nach außen sichtbar, die gegeißelten Körper zeigen »pechos encendidos con el fuego del Espíritu del Señor« [»eine vom Feuer des Heiligen Geistes entflammte Brust«].¹³⁴ In der tätigen Buße vermag nach neoplatonischer Lehre das Blut des Körpers auch das Blut der Seele in Gestalt der Tränen aufsteigen und fließen zu lassen, als Zeichen sich vollziehender Buße. Die sichtbaren Tränen können wiederum Exempel werden und als Bild äußerster Frömmigkeit Andere zum Glauben bewegen. William Christian hat insbesondere für das frühneuzeitliche Spanien nachgewiesen, dass rituelles Weinen einen wichtigen Bestandteil volkstümlicher religiöser Festlichkeiten darstellte, und Gordillo belegt diesen Effekt für die Sevillaner Karprozessionen: »[E]ra notable el llanto, rumor y voces de devoción que entre la gente había.« [»Das Weinen, das Stimmengewirr der Andacht unter den Gläubigen war bemerkenswert.«]¹³⁵ Blut und Tränen werden auf diese Weise zu privilegierten Zeichen innerhalb der sich etablierenden »Passionskultur«, ein durch sie gezeichneter Körper zeugt gleichermaßen von Demut, Bedürftigkeit und Gefallenheit des Menschen, wie von seiner Fähigkeit, sich mit der Hilfe Gottes über sich selbst zu erheben und den gefallen Körper zu verlassen. Wenn sie das Blut zugleich als Zeichen der Sündhaftigkeit wie als »Königspurpur« des Menschen beschreiben, machen maßgebliche zeitgenössische Flagellationsverfechter wie der bereits zitierte

¹³³ Morgado: *Historia de Sevilla*, fol. 159 r°.

¹³⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 128. Gordillo entfaltet eine reiche humorale Hitze-Metaphorik, die er bis in die Jahreszeiten ausgreifen lässt, wenn er beschreibt, wie zur Zeit der Prozessionen, im Frühling, die Gläubigen über eine »sangre generosa« [»reich fließendes Blut«] und »pechos fuertes« [»kräftige Brust / Herzen«] verfügen.

¹³⁵ William Christian: »Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain«, in: John Davis (Hg.): *Religious Organization and Religious Experience*, London / New York 1982, S. 97–111.

Franziskanerprediger Felipe Diez diese Doppelsemantik des Blutes wiederum als inszenierte Wandlung im Sinne eines Gegengeheimnisses lesbar.¹³⁶ Im fließenden Blut wird jene Verbindung sichtbar, durch die Göttliches um den Preis der Erbsünde menschliche Gestalt annimmt, gerade in seiner Unvollkommenheit kann der Körper *figura* werden der *bienaventurada unión*, der glücklichen Verbindung zwischen Gott und Mensch. Die Flagellation als performative Inszenierung einer reiterierten Wandlung des Körpers fügt sich damit bruchlos in die oben skizzierte Dialektik von Stehen und Gehen: So wie die Prozession in derselben Bewegung die Stadt »liest« und sie in einen transzendenten Raum überschreibt, zeigt das fließende Blut den menschlichen Körper in seiner Doppelgestalt als *figura con desfigura*, als Gestalt des Sinns und dessen Verunstaltung zugleich.¹³⁷ Der Akt der Flagellation hält dabei in ähnlicher Weise wie die prozessionale Bewegung das Verhältnis von Entzifferung und Überschreibung in der Schweben: Mit jedem Schlag offenbart das Blut sowohl die Befleckung als auch deren Sühne, der irdische Körper wird diagnostiziert und die himmlische Gestalt entworfen. Nur in der Performanz kann das

¹³⁶ »Dios [...] quiere que sus ministros los Sacerdotes, y los demas de todo el pueblo nos trayan en procession esta noche, con todo aparato y solenidad vestidos de Real purpura, teñidos en vuestra sangre propia, adornados desta imperial diuisa y librea, de la qual el mismo Señor y Rey Christo se vistio en el grandioso trono de la Cruz, rociado y teñido de pies a cabeça de su diuina sangre, porque assi tambien de nosotros huyan los demonios de nuestros enemigos, corridos, y auergonçados, y no se atreuan a offendernos viendo nos tan fauorecidos de Dios, y vestidos de su librea. [P]ues estamos agora con las armas en las manos, para tomar vengança de nuestros enemigos, para hundir y sujetar nuestra propria carne y sangre, nuestros deleytes, nuestros desordenados apetitos, enemigos que en nuestra propria casa nos hazen guerra.« [»Gott [...] will, dass seine Minister, die Priester, und alles übrige Volk uns in der Prozession heute Abend bei sich haben, mit allem Prunk und aller Feierlichkeit. Wir sollen in Königspurpur gekleidet sein, gefärbt mit unserem eigenen Blut, verziert mit diesem kaiserlichen Erkennungszeichen als Gewand, mit welchem sich der Herr und König Christus selbst einst auf dem glorreichen Kreuzesthron kleidete, von Kopf bis Fuß mit seinem göttlichen Blute bespritzt und getränkt; denn auf diese Weise sollen auch vor uns die Dämonen unserer Feinde eilig gedemütigt und beschämt fliehen; sie wagen es nicht uns zu verletzen, wenn sie uns so behütet von Gott sehen, gekleidet in seine Uniform. Wir sind jetzt bewaffnet, um Rache an unseren Feinden zu üben, um unser eigenes Fleisch und Blut abzutöten und zu unterwerfen, unsere Vergnügungssucht, unsere zügellosen Begierden, Feinde, die uns in unserem eigenen Hause bekriegen.«], Diez: *Quinze tratados*, S. 613.

¹³⁷ Diez: *Quinze tratados*, S. 258. Vgl. auch folgende Charakterisierung einer Seele, die nicht ohne den Leib gedacht werden kann, der sie zugleich beschwert: »Porque en el mismo instante que el alma es criada, y vnida con su cuerpo, que comienza a ser figura de aquella bienaventurada union, contrahe el peccado original, con el qual queda desfigurada, y estragada. De manera que lo que le haze figura, que es la union con el cuerpo, esso mismo la desfigura.« [»Denn im selben Moment, in dem die Seele erstarkt und sich mit dem Körper vereint, welcher sich anschickt zur Gestalt dieser glückseligen Vereinigung zu werden, empfängt sie [die Seele] die Erbsünde, durch die sie entsteht und verdorben wird. Sodass das, was sie zur Gestalt werden lässt, die Vereinigung mit dem Körper, genau das ist, was sie entstellt.«], ebd. S. 260. Zu einem historisch-theologischen Abriss des Verhältnisses von Leib und Seele sowie zu dessen Aporien vgl. Caroline Walker Bynum: *The resurrection of the body in Western Christianity, 200–1336*, New York u.a. 1995.

Paradox eines Geheimnisses inszeniert werden, das sich zugleich offenbart und in die Unerreichbarkeit entzieht. Auch mit ihrer Inszenierung des Blutes zeigt sich die Prozession damit als potente Lese- und Schreib-Maschine der Gegenreformation, die das eucharistische Geheimnis anhand einer scheinbar endlosen, aber immer wieder schließbaren Verweiskette im öffentlichen Raum repetiert.

Dass allerdings in einer solchen repetitiven Performanz des Geheimnisses ein prekäres Gleichgewicht gehalten werden muss zwischen orgiastischer Entgrenzung und potenziell ebenso häretischer Sinnfixierung, und dass diese Balance letztlich nur kraft steter Intervention einer institutionellen Autorität überhaupt stabil gehalten werden kann, ließ sich schon an der Problematik von räumlicher und zeitlicher Bewegung belegen. Auch die Flagellation muss in ihrer Funktion als privilegierter Generator aufeinander verweisender Exempla und Affekte strenger Kontrolle unterliegen: Gordillo erwähnt bei einigen Bruderschaften explizit, dass die Flagellation nur aufgrund eines schriftlichen päpstlichen Privilegs gestattet sein kann. Dies liegt zum einen daran, dass der blutende Körper gerade aufgrund einer zugunsten der performativen, rituellen Vergegenwärtigung reduzierten »Uneigentlichkeit«, aufgrund seines ambivalenten Status zwischen Symbol und Akt der Reue, in gefährliche Nähe zum eigentlichen Geheimnis rückt, ja dieses zu ersetzen droht – zumal die Kirche selbst am Gründonnerstag auf ihr (unblutiges) Opferritual und die Präsentation des Leibes Christi ostentativ verzichtet.¹³⁸ Alle zeitgenössischen Texte mahnen an, dass die Flagellation erst im Empfang des Heiligen Sakraments in der Kathedrale am Karfreitag ihren krönenden Abschluss gewinnen kann, wo auch die Wunden gewaschen, desinfiziert und verbunden werden. Schon im Jahre 1536 formuliert ein in den *Reglas* der Bußbruderschaft de la *Santísima Vera Cruz* überliefertes Schreiben die Sorge, die Brüder möchten sich bei ihren Flagellationen so verausgaben, dass sie nicht mehr an Messe und Eucharistie teilnehmen könnten und ihre Sünden mit der rein körperlichen Buße abgegolten glaubten.¹³⁹ Diese Kritik

¹³⁸ Vgl. hierzu auch Jan-Dirk Müller: »Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters«, in: Kablitz und Neumann (Hg.): *Mimesis*, S. 541–571.

¹³⁹ »Parece que el christianísimo doctor Jerson en su primera parte en vna carta que desde el Concilio de Constanza escriue a señor sant Vicente se quexa de la costumbre que entonces auía de disciplinantes en España. Y aquella reprehención tenía lugar quando la disciplina que se tomase fuese con notable detrimento de la salud y quando los disciplinantes quedan con la tal disciplina impedidos para asistir en los officios diuinos que la Yglesia celebra en aquel tiempo sancto de la Semana Sancta. Y también quando los disciplinantes no uan cubiertos como conuiene en todo el resto de su cuerpo sino descubiertos, de forma que quitan la deuoción y pueden prouocar malos pensamientos a las personas frágiles que uean. Y también quando los disciplinantes ponen su esperança y principal confiança en aquella disciplina, quedándose a sus ánimas indisciplinadas con sus primeras malas costumbres sin confessar ni arrepentirse dellas, dexando de tomar los sanctos sacramentos de Penitencia y Eucharistía que son obligados a rescebir, con las quales faltas no ay duda sino que la tal disciplina sería falta y mal ordenada y digna de reprehención.« [»Der zutiefst gläubige Doktor Jerson beklagt sich offenbar im ersten Teil seines Briefes, den er aus dem Konstanzer Konzil an den heiligen Vincent schreibt, über den damaligen Flagellationsbrauch in Spanien. Er tadelt es, wenn

zielt zum einen auf den parasakramentalen Charakter der Flagellation, die in den Augen der Kirche immer wieder als eine Art Selbstabsolution erscheinen kann.¹⁴⁰ Darüber hinaus zeugt die Warnung der Amtskirche vor der Lösung der Geißler aus dem symbolischen Rahmen der Eucharistie und damit aus dem Verweiszusammenhang von Blutopfer und Heilsgeschichte, von derselben Angst vor einem unkontrollierbaren, entgrenzenden, verausgabenden und vor allem seriellen performativen Akt, die auch die prozessionale Bewegung auslöst. Wie diese performiert und repetiert die Flagellation eine Wandlung in beide Richtungen, inszeniert *figura* und *desfigura* zugleich und muss daher institutionell »gehalten« werden. In der Eucharistie wird die Doppeldeutigkeit des blutenden Körpers aufgefangen, da das Sakrament das vergegenwärtigte Blutopfer als »Gedächtnis« zugleich immer an seinen Ursprung zurückbindet, der eindeutig als Sühne semantisiert ist.¹⁴¹ Der performative Akt der Geißelung hingegen, der sich außerhalb des Sakralraums vollzieht, hebt diese zeitliche Hierarchie, diese Verortung des Opfers innerhalb der Heilsgeschichte auf zugunsten einer potenziell unendlichen Kette von Befleckung und Sühne, in der aus jedem Akt der menschlichen Sühne eine neue menschliche Befleckung hervorgehen kann. Gerade Masse und Anonymität des Flagellantenzuges tragen ihren Teil dazu bei, den Verweis auf das individuelle Blutopfer Christi zu verdrängen, sein repräsentatives Einstehen für alle gewesenen und künftigen Befleckungen der Menschheit, zugunsten einer Inszenierung ebendieser möglichen Befleckungen. Die Flagellation operiert als *imitatio Christi* zwar auch im Paradigma von Ähnlichkeit oder Mimesis, entscheidend für Intensität und Exemplarität der Buße ist jedoch der in der Performanz erzeugte und zur Schau gestellte Affekt, der sowohl zwischen den Teilnehmern als auch zwischen diesem und dem Publikum hin- und hergespielt wird.¹⁴²

die Flagellanten durch die Geißelung Schaden an ihrer Gesundheit nähmen, und wenn sie durch eine solche Geißelung verhindert wären, an den Gottesdiensten teilzunehmen, welche die Kirche in jenem heiligen Zeitraum der Karwoche feiert. Auch sei es zu tadeln, wenn die Flagellanten nicht bedeckt, sondern entblößt gehen, mithin die Andacht missachten und bei glaubensschwachen Zuschauern böse Gedanken hervorrufen können. Und auch, wenn die Flagellanten ihre Hoffnung und ihr Hauptvertrauen in jene Disziplin [Geißelung] setzen, und dabei ihre Seelen undiszipliniert und den erblichen Sünden verfallen bleiben, ohne dass diese gebeichtet oder bereut würden, und sie dabei die heiligen Sakramente der Buße und der Eucharistie verweigern, deren Entgegennahme verpflichtend ist; bei diesen Mängeln gebe es keinen Zweifel, dass eine solche Flagellation sündig, falsch ausgerichtet und tadelnswert sei.«], *Regla de la Cofradía de la Santísima Vera Cruz* (1538 / 1631), Sevilla 1999, S. 86 f.

¹⁴⁰ Zur Konkurrenz der Flagellation mit den Sakramenten im Sinne einer »Bluttaufe« oder eines Ersatzes für Eucharistie und Buße vgl. Largier: *Lob der Peitsche*, S. 121 ff.

¹⁴¹ Vgl. hierzu insbesondere Müller: »Mimesis«.

¹⁴² Wie eingangs bemerkt, gehe ich bei der hier implizierten Entgegensetzung von Mimesis und Performanz bereits von der nachantiken Rezeption des Mimesisbegriffs aus, die das in diesem ursprünglich eingeschlossenen performativen Moment zunehmend ausgrenzt. Vgl. hierzu Nitsch: »Theatralische Mimesis«.

In seiner Untersuchung zur Geschichte der Flagellation hat Niklaus Largier bereits auf diese Zirkulation von Affekt hingewiesen und zugleich die Repräsentations-Problematik aufgezeigt, die sich für die Flagellation als »Medium und Exempel der Erregung« heraus ergibt: Mehr als aus der Ähnlichkeit mit dem göttlichen Vorbild speisen sich Erregung und Exemplarität letztlich aus der Differenz zwischen Urbild und Abbild, oder – paradox formuliert – nur im Scheitern kann die Nachfolge Christi gelingen, da der einzelne Geißler weder vollständig in Gott, noch vollständig in dessen *imitatio* aufgehen kann. Es entsteht eine Kette von erregenden Bildern, die letztlich nicht mehr an ein abwesendes Urbild rückgebunden werden können:

Die theatralische Szene, die der Geißler produziert und in der er gleichzeitig Christus und alle Asketen imitiert, die Christus imitiert haben und die ihm vorangingen, läßt ihn selbst zum lebenden Bild, zum Tableau vivant werden. Er ist in seinem Leiden und in den Gesten der Geißelung Spiegelbild eines ursprünglichen Leidens, das nicht mehr zu fassen ist und seinen Ort allein in einer Geschichte der Imitation besitzt, die selbst nichts anderes ist als exemplarischer Spiegel der Nachahmung. Der göttliche Affekt, der den Vater dazu bewegt hat, sich selbst als Mensch für die Menschen zu opfern, [...] wird dadurch vom leidenden Menschen – vom Geißler und vom Zuschauer, den der Geißler affiziert – auf Gott zurückgespiegelt. [...] Für den Asketen, der sich geißelt, bedeutet dies, daß er sich in dieses Bild übersetzt, daß er sich anhand dieses Exempels mithilfe der Praktik der Geißelung in affektive Erregung versetzt und als »anderer Christus« und »anderer Christuskollege« imaginiert. Gleichzeitig erkennt er sich selbst, sieht er sich doch nun als individualisiertes, das heißt neues Bild. Im Scheitern, das dieser Übersetzung ins exemplarische Bild ja immer anhaftet, wird der Asket seiner ansichtig. In der Geste der Geißelung, die im Horizont irdischer Zeitlichkeit nie das Ziel erreichen kann, das sie sich steckt, die nie die Einheit mit Christus produziert, bleibt er sichtbar als Exempel.¹⁴³

Dramatischer noch als beim sich geißelnden Asketen, der sich in der Differenz zwischen Urbild, Abbild und Selbstbild aufreibt, wird die Exemplarität als scheiternde *imitatio* in der urbanen Prozession sichtbar: Zur repetitiven, asymptotischen Annäherung an das verloren gegangene Urbild tritt hier eine durch die *aemulatio* zwischen den Bruderschaften provozierte Vervielfältigung in Raum und Zeit hinzu. Zwar kann auf diese Weise die ganze Stadt als exemplarischer Körper aufgebaut werden, als Exempel der Frömmigkeit für das gesamte Reich, wiederum aber belegen die Texte, dass sich in der gedachten Kette von Abbildern ein Repräsentationsproblem eingenistet hat, das die kirchliche Autorität in Schach hält – stets muss sie sowohl gegen unzulässige profane Belehungen des *imitans* als auch gegen dessen ebenso gefährliche Entgrenzung vorgehen.

¹⁴³ Largier: *Lob der Peitsche*, S. 160.

In seiner Polemik für Bußprozessionen mit Flagellanten weist Diez selbst darauf hin, dass – bei aller Nützlichkeit des Blutes für die exemplarische Anregung zu Glaubenseifer und *imitatio* – Täuschung und gefälschte Erregung zumindest nicht ausgeschlossen werden können. Um zu illustrieren, wie das Blut als Exempel den *animo* zum Glaubenskampf anregt, greift Diez auf 1. *Makkabäer* 6, 33–34 zurück, eine beliebte Stelle, wenn es um Kampf und Wehrhaftigkeit gegen den inneren wie den äußeren Feind geht.¹⁴⁴ Dort wird geschildert, wie bei der Belagerung Jerusalems den Elefanten der angreifenden Armee Trauben- und Maulbeersaft gezeitigt wird, damit sie es für Blut halten und in Kampfeswut geraten. Gleichermaßen kann auch das in der Flagellation sichtbar werdende Blut den Geist stärken und zum Glaubenskampf anregen, allerdings mit dem bedeutenden Unterschied, dass es sich hier um *sangre no fingida, ni sangre agena* handelt:

[E]sfuercenos, y anime nos mucho, lo que suele esforçar a los brauos elefantes, como cuentan las sagradas letras, que es ver sangre derramada. [...] Pues si sangre derramada nos ha de dar animo, y fuerças a la batalla, en que agora auemos de entrar, lleuemos por profunda consideracion, que delante de nosotros va nuestro Dios y capitán vertiendo sangre, no fingida, ni sangre agena, sino sangre propria del mismo Criador, y Señor vniuersal de todos; echando van de sí, aquellos diuinos manantiales copiosissimos arroyos della, vertida no por culpas suyas, ni por remedio suyo, sino por nuestros peccados, y por nuestra salud.

[Es soll uns stärken und uns Kampfesmut verleihen, so wie es die heilige Schrift von den tapferen Elefanten erzählt, welche durch den Anblick vergossenen Blutes kampfesmutig werden. [...] Denn wenn das vergossene Blut uns Mut geben soll und Kraft im Glaubenskampf, in welchen wir jetzt eintreten müssen, so lasset uns mit tiefen Gedanken auf unseren Gott und Anführer schauen, wie er uns vorangeht und sein Blut vergießt, weder vorgetäushtes, noch fremdes Blut, sondern das eigene Blut des Schöpfers und Herrn der Welt selbst; da fließen aus jenen göttlichen Quellen äußerst üppige Blutströme, die nicht seiner Schuld wegen, noch für seine Erlösung, sondern für unsere Sünden und für unser Seelenheil vergossen wurden.]¹⁴⁵

Der Flagellant in der Prozession muss sich in seiner *consideración* stets das ursprüngliche Exempel vor Augen halten, dem er hier naheifert, damit er sich jenen Elefanten (der gegnerischen Armee!) als überlegen erweist, die sich durch bloßen Saft täuschen und erregen lassen. In der Wirksamkeit des blutigen Exempels als

¹⁴⁴ »Da brach der König morgens früh vor Tag auf und führte das Heer zum Angriff an die Straße nach Bet-Sacharja, stellte es in Schlachtordnung auf und ließ die Trompeten blasen und den Elefanten roten Wein und Maulbeersaft vorhalten, um sie zum Kampf anzureizen und wild zu machen.« 1. *Makkabäer* 6, 33–34.

¹⁴⁵ Diez: *Qvinze tratados*, S. 613 f.

»Medium der Erregung« liegt zugleich sein Pferdefuß: durch die unmittelbare affektive Wirkung des Vollzugs *ex opere operato* könnte auch falsches oder aus den falschen Gründen vergossenes Blut sich in die Kette der Exempel einreihen.¹⁴⁶ Dass sich schon allein in der menschlichen Buße als Motiv für die Flagellation eine Verschiebung gegenüber dem Urbild ergibt, geht aus Diez' Insistenz auf Christi Opfer hervor, der nicht für die eigene Erlösung sein Blut vergoss, sondern für die der Menschheit. Der Flagellant hingegen blutet immer auch für die eigenen Sünden und lässt sich ebenso affizieren durch den Mitflagellanten, der wiederum für die seinen büßt. Allein in ihrem menschlichen Ursprung, in der Doppelung von Abbildhaftigkeit und Vollzug entfernt sich so die Flagellation als Buße von jenem vollständig uneigennütigen Opfer, das ihr Vorbild sein soll – ja die repetitive Bußbewegung scheint geradezu aus dem Unvermögen des einzelnen Büßers hervorzugehen, in der *imitatio* sein Vorbild je zu erreichen, jede abbildhafte Buße scheint ob ihrer Unvollkommenheit sogleich wieder nach neuer Buße zu verlangen.¹⁴⁷ In der öffentlichen Prozession wird durch die Multiplikation der Abbilder Christi, die einander alle Vorbilder sein wollen, dieser Effekt einer uneinholbaren Entfernung vom Urbild noch verstärkt: Zum in sich bereits gebrochenen Verhältnis zwischen ursprünglichem Opfer und Buße tritt hier noch die *aemulatio* hinzu, in der sich jede Bruderschaft, jeder Büßer zugleich demütig und selbstgefällig zeigt, als Vorbild und Übertrumpfer seines Nächsten, wie als sich selbst strafender und scheiternder

¹⁴⁶ Vgl. zu dieser Begrifflichkeit auch Largier: *Lob der Peitsche*, S. 162: »Das Ritual, dessen Wirkung – wie im Fall der Sakramente – aus dem Vollzug, nicht aus dem Charisma oder der Inspiration des Vollziehenden, theologisch gesprochen *ex opere operato*, nicht *ex opere operans* abzuleiten ist, besitzt daher die Macht, Teilnehmende wie Zuschauende zu affizieren und in die heiligen ›Creutzgänge‹ zu integrieren, welche die christliche Welt seit dem Tod ihres Retters erfüllen.«

¹⁴⁷ Largier beschreibt dieses paradoxe Verhältnis zwischen Abbild und unerreichbarem Urbild der *imitatio* für die Flagellationspraxis der Asketen. In Diez' Ausführungen jedoch, die er in der deutschen Übersetzung Gretsers zitiert, zeigt er eine scheinbar ungebrochene Zirkulation des Affekts: »Die Karfreitagsliturgie als ein Opferspektakel, in der der Mensch in der Selbstgeißelung nicht nur seinen Körper, sondern auch seine Seele darbringt – dies ist das Modell, welches hier begegnet. Der Text ist keineswegs bloß Erläuterung oder Rechtfertigung der Geißlerprozession am Karfreitag, sondern selbst eine geistliche Betrachtung, die das Gemüt formt und die Einbildungskraft stimuliert. Die theatralischen Elemente sind dabei höchst bedeutsam. Der Text erläutert, daß es bei der Prozession und beim Umgang mit den Bildern um die Inszenierung einer Transformation des Gemüts und um einen Vollzug der *Imitatio Christi* geht. Gleichzeitig praktiziert der Text selbst diese Transformation, verläßt er doch die Ebene der Explikation und führt in einer *Mise en abîme* die Bedeutung des Bildes nicht auf etwas zurück, das außerhalb des Bildes steht, sondern auf einen Prozeß betrachtender *Mimesis*, in der die Seele vollständig zum Bild wird und – um eine Wendung Eckharts von Hochheim zu zitieren – schließlich ganz ihr ›eigenes Sein verliert.« Textpassagen wie die oben zitierte Makkabäer-Auslegung zeigen jedoch darüber hinaus, dass Diez' hypertropher und selbst abbildhafter Text neben der Affekterzeugung auch immer wieder dazu anheben muss, die affekterzeugenden Bilder zu authentifizieren, ihre Abbildbarkeit auf ein Urbild zu garantieren, die gerade wegen der affektiven Potenz nicht aus dem Bild selbst abgeleitet werden kann.

Imitant Christi. Die Prozession droht damit auch zu einer Konkurrenz der Einbildungskraft zu werden, zu einem sich verselbständigenden Kreislauf von Bildern und Affekten, die nur mit Anstrengung auf ein und dasselbe Urbild zurückgeführt werden können.¹⁴⁸

Vor diesem Hintergrund erscheinen die in Sevilla dokumentierten Transgressionen nur als zwangsläufige Folge eines immer schon paradoxalen Verhältnisses zwischen Urbild und Abbildern, zwischen unvollkommener Mimesis und selbstgenügsamer Performanz. Die kollektive Inszenierung einer Wandlung oder »Transformation des Gemüts« bedarf umso mehr einer Stabilisierung von Außen, als sie dieses Verhältnis multipliziert und das Geheimnis der Verwandlung auch in die Motive des Einzelnen zu verschieben droht. So beschneiden etliche Verordnungen den Einsatz von »falschem Blut« bei einzelnen Flagellanten der Prozession. Dies reicht vom Verbot der immer wieder auftretenden »Mietflagellanten« über unzulässige Erkennungszeichen für die Zurschaustellung der eigenen Identität bis hin zu unverhohlenem Einsatz des Blutes in erotischer Absicht. All diesen im Erscheinungsbild unterschiedlichen Fällen liegt letztlich die Missbrauchbarkeit eines mehr auf Affekt und Geheimnis denn auf Mimesis zielenden Exempels zugrunde; Missbrauch oder überschüssige Bedeutung können sich einschleichen in jene Differenzbewegung, die das Blut immer zugleich als *figura* wie als *remedio* der *conditio humana* erscheinen lässt. Die Mietflagellanten, die einige Bruderschaften einsetzen, um Präsenz und Anzahl ihrer blutigen Körper zu verstärken, treiben den Stellvertretercharakter der Buße in die Inauthentizität und Dekadenz.¹⁴⁹ Aufgedeckte Gesichter

¹⁴⁸ Zu dieser grundsätzlichen Gegenstrebigkeit des körperlichen Stigmas zwischen körperlicher Selbstevidenz und Figuration vgl. Bettine Menke: »Nachträglichkeiten und Beglaubigungen«, in: Dies. und Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 25–43. An anderer Stelle habe ich beschrieben, wie Quevedo aus dieser Figur eine so beißende wie komplexe Kritik an der semantischen Offenheit des blutenden Körpers gewinnt: In seinem Spottgedicht auf die Flagellanten (*Abomina el abuso de la gala en los Disciplinantes*) zeigt er, dass im öffentlichen Bußspektakel »wahres« und »falsches« Kleid des Büsserkörpers ununterscheidbar werden bzw. der Körper selbst zur Maske der allgegenwärtigen *hipocresía* gerät. Quevedo legt damit schon zeitgenössisch die auch von Goya dargestellte, rekursive Selbstbezüglichkeit des bewegten, in der Zeit zur Schau gestellten blutigen Leibes offen. Vgl. Verf.: »Habit und Habitus. Zum diskursiven und poetologischen Ort der Flagellantenkritik bei Quevedo«, in: Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2012, S. 161–181.

¹⁴⁹ »Y, porque somos informados que, por tener algunas Cofradías pocos cofrades que se disciplinen, alquilan algunos que lo hagan, y es cosa muy indecente que por dinero y precio temporal se haga cosa tan santa, mandamos que de aqui adelante no se haga, so pena de excomunion mayor, en que incurran los que reciben el dinero y los Mayordomos que se lo dieran.« [»Wir wissen, dass aufgrund des Mangels an Geißlern in einigen Bruderschaften Geißler gemietet werden. Es ist schamlos, dass eine derart heilige Handlung für Geld und weltliche Güter vollzogen wird. Deshalb ordnen wir an, dieses künftig zu unterlassen, da sonst die Strafe der strengsten Exkommunikation droht, sowohl denjenigen, welche das Geld annehmen wie auch den Verwaltern der Bruderschaften, welche ihnen diese Entlohnung zukommen lassen.«], *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 39.



Abb. 7: Die blutigen Selbstgeißelungen sind in Spanien fast vollständig verschwunden, werden aber in Lateinamerika zur Karwoche noch praktiziert. In Andalusien stigmatisiert man sich heute stattdessen mit rotem Kerzenwachs an (geschützten) Händen und Füßen.



Abb. 8: Das Wachs der Kerzen wird vor allem an umstehende Kinder verteilt, die rote und weiße Wachstropfen zu großen Kugeln gerollt als Andenken sammeln.

und geheime Erkennungszeichen an Körper und Kleidung übertragen eine schon zwischen den einzelnen Bruderschaften kritische Konkurrenz der Flagellanten auf die Ebene der Individuen, sie lassen die paradoxe Ambivalenz der Flagellation zwischen Affirmation und Negation des Einzelkörpers kippen in Richtung einer bildhaften Festschreibung, welche die angestrebte Selbsttranszendierung verhindert.¹⁵⁰ Auch das Blut selbst, zum Beispiel eine besondere Art sich zu flagellieren,

¹⁵⁰ »Que no se disciplinen descubierto el rostro, si no fuere que, por algun desmayo ó accidente que les dé, sea fuerza descubrirse. Que no lleven tocas atadas á los brazos, no otra señal para ser reconocidos.« [Sie sollen sich nicht mit unverhültem Gesicht geißeln, außer wenn sie durch eine Ohnmacht oder einen Unfall genötigt wären, sich zu enthüllen. Sie sollen sich keine Kopftücher an die Arme binden und keine anderen Zeichen, um sich zu erkennen zu geben.], ebd. Anschließend an Largiers Überlegungen möchte ich dies nicht als Selbstidentifikation im Sinne einer erwachenden frühneuzeitlichen Subjektivität sehen, die hier in Konflikt mit den gegenreformatorischen Autoritäten gerät. Es artikuliert sich in diesem Wunsch nach Erkennbarkeit des Einzelnen innerhalb des

scheint hier zu einer fehlgeleiteten Übersteigerung des Individuums beitragen zu können. Schon im ausgehenden Mittelalter galt es als besonders effektvolles Exempel der Flagellation, wenn das Blut des Disziplinenten auf die Umstehenden spritzte:¹⁵¹ Die im exemplarischen Geißeln angestrebte Übertragung des Affekts wird hier gleich körperlich sichtbar, auch der Zuschauer wird gezeichnet von der Vergegenwärtigung des Opfers. Genau diese im Prinzip gewollte Übertragung von Körperzeichen und Affekt scheint sich jedoch im Rahmen der Prozession wiederum sowohl einer missbräuchlichen Individuation als auch einer ebenso gefährlichen Entgrenzung zu öffnen. Zeitgenössische Berichte dokumentieren Klagen (und Begeisterung) von Prozessionszuschauerinnen, die *penitentes* schlugen sich im Vorübergehen absichtlich so, dass ihr Blut bestimmte Frauen träfe, die sie auf diese Weise beleidigen oder umwerben wollten.¹⁵² Damit wäre zum einen die unzulässige Individuation und Abbildhaftigkeit des Flagellationsaktes beschrieben: Der Werber gibt sich zu erkennen und nutzt sein Blut als Zeichen der Kommunikation mit erotischer Bedeutung. Die Transgression liegt dabei weniger in dieser spezifischen Konnotation, für die es eine lange Tradition in der Blutmystik gibt, als vielmehr darin, eine spezifische Bedeutung zu nutzen, die den labilen Balanceakt der Flagellation zwischen Exemplarität der Sünde und Exemplarität der Buße zugunsten einer Seite entscheidet und damit sofort überschüssige Bedeutungen entbindet.¹⁵³

Flagellantenzuges vielmehr das bereits skizzierte, der Flagellation grundsätzlich eigene Spannungsverhältnis zwischen individueller Abbildhaftigkeit und allgemeingültiger Exemplarität. Vgl. auch Largier: *Lob der Peitsche*, S. 140: »Ob man angesichts dieser historischen Konstellation von einer ›neu entdeckten Subjektivität‹ sprechen kann, wie man es im Blick auf die sogenannte Mystik des 14. Jahrhunderts seit der Romantik oft tut, bleibt fraglich, obwohl natürlich die individuelle Konturierung und Exhibition des beißenden Menschen vor Gott eine paradoxe Konsequenz des egalitären Gestus der Geißelung ist. Dieser evoziert und entblößt ein Ich, das gleichzeitig negiert wird zugunsten einer übergreifenden Kontinuität der Versöhnung, die zwischen Mensch und Gott stattfindet und die im Ritual vorweggenommen wird. Von Autonomie und Subjektivität kann man hier eigentlich nicht sprechen, auch wenn eine radikale Befreiung avisiert ist. Doch meint gerade diese einen Abschied von aller Subjektivität. Angesichts der Körperlichkeit, die hier in Szene gesetzt wird, möchte ich denn auch eher von einem spirituellen Materialismus sprechen, der letztlich die Individualität im Schmerz auf die Spitze treibt, darin auflöst und den Menschen ganz als Teil der versprochenen körperlichen Auferstehung begreift.«

¹⁵¹ Largier: *Lob der Peitsche*, S. 49.

¹⁵² »Es cosa muy desagradable el ver a los disciplinantes... Se producen heridas terribles sobre los hombros de las que brotan arroyos de sangre... Cuando tropiezan con alguna mujer hermosa, se fustigan de cierta manera que haga salpicar la sangre sobre ella, que la dama no deja de agradecerles.« [»Es ist eine widerliche Sache den Flagellanten zuzuschauen... Sie verursachen sich schreckliche Wunden auf ihren Schultern, aus denen Blutströme fließen... Wenn sie auf eine schöne Dame treffen, peitschen sie sich auf eine Weise, dass sie jene mit Blut bespritzen, was der Dame ausnehmend gefällt.«], zitiert bei Verdi Webster: *Art and Ritual*, S. 264. Auch Quevedos Spottgedicht sieht den Flagellanten zuletzt in Gefallsucht der sündhaften Frau und damit dem Teufel anheimfallen. Vgl. Verf.: »Habit und Habitus«.

¹⁵³ Zum erotischen Subtext der mystischen Literatur vgl. vor allem Teuber: *Sacrificium litterae*.

3.2 *Jesu Christo açotado con açotes infames* – Gesetz und Körperschaft im Zeichen des blutigen Körpers

Im Überschwappen des Blutes auf das Publikum, im »Überfließen« der Prozession kündigt sich eine weitere Konsequenz der völligen körperlichen Entgrenzung und Verausgabung an, die sich wiederum vom Urbild entfernt: Wenn Geißlerzug und Publikum gleichermaßen blutbespritzt sind, wird die Unterscheidbarkeit der blutigen Körper noch über das verordnete Maß hinaus getilgt und gerade darin der Repräsentationscharakter der Buße geschwächt: So wie die Passion Christi als Modell hinter der Masse der flagellierenden Körper verschwindet, verlieren diese wiederum ihren Stellvertretercharakter für das Publikum, in das stattdessen mit dem Blut Sühne und Befleckung hineingetragen werden. Statt eine hierarchisch geordnete, Menschliches und Göttliches unterscheidende, heilsgeschichtlich lesbare Verweiskette zu präsentieren, in der Christus die Sünden der Menschheit und der Flagellant die Sünden seiner Gesellschaft auf sich nimmt, droht die Prozession in eine karnevaleske Entgrenzung von Körpern zu entgleisen, in der Sühne und Schuld nicht mehr hierarchisch aufeinander verweisen, sondern in jedem Augenblick zusammenfallen.¹⁵⁴ Dass die eifrigsten Verfechter der Bußprozessionen eine solche orgiastische Entgrenzung der Flagellation aber letztlich mitdenken und befürworten, lässt sich erneut in den Ausführungen von Diez nachweisen. Schon die früheren, mittelalterlichen Flagellationsschriften hatten in ihrer Suche nach biblischen Referenzen für die Selbstkasteiung eine Überbietungsstruktur etabliert: Immer wieder wird Moses zitiert als Referenz für die positive Wirkung von Schlägen. Er vertritt die Rechtmäßigkeit der Prügelstrafe und beschränkt die Strafe zugleich auf vierzig Schläge, damit »dein Bruder in deinen Augen nicht entehrt werde, wenn er ihm noch viel mehr Streiche geben ließ.«¹⁵⁵ Einer der ersten Verfechter der Selbstflagellation, Petrus Damiani, liest 1058 diese Stelle nicht mehr als Rechtsvorschrift, sondern »unter der christlichen Präsumpion der Überwindung des Buchstaben im Namen des Geistes« als Allegorie, aus der er die Geißelung hermeneutisch ableiten kann.¹⁵⁶ Die von Moses geforderte Beschränkung auf vierzig Schläge, die das Opfer nur bestraft, ohne es aus der Gesellschaft zu verstoßen, interpretiert Damiani entsprechend als Symbol für das menschliche Leben, das in der Bibel mehrfach figuriert wird (»das Volk Israel sei vierzig Jahre durch die Wüste gezogen, daher haben Moses und Helias, daher auch hat unser Herr vierzig Tage gefastet. Dieser hat vierzig Stunden tot im Grab gelegen, und er war nach der Auferstehung vierzig Tage

¹⁵⁴ Die Verordnungen geben im Gegenteil hierzu das Bestreben wieder, die Flagellanten als abgegrenztes Spektakel so peinlich wie möglich von den übrigen Prozessionsteilnehmern zu trennen. Vgl. *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 39.

¹⁵⁵ Moses, Deuteronomium.

¹⁵⁶ Largier: *Lob der Peitsche*, S. 71 f.

mit seinen Jüngern zusammen...«).¹⁵⁷ Im gleichen Atemzug aber fordert Damiani für die Selbstflagellation die Möglichkeit, die Anzahl der Schläge beliebig zu steigern:

Handle also. Wenn man, wie gesagt, fünfzig Schläge verordnen muß, weshalb dann nicht auch sechzig oder gar bis zu hundert? Und wenn man in diesem Opfer frommer Hingebung hundert Schläge erreichen will, weshalb nicht auch zweihundert, dreihundert, vierhundert, fünfhundert? Warum nicht tausend, und warum soll man nicht weiter zählen? Es ist ziemlich absurd, wenn bei dieser Sache das Minimum bereitwillig hingenommen, das Maximum aber verworfen wird. Nicht weniger unangemessen ist es, wenn das Gute, womit man beginnt, nicht gesteigert werden soll. Worauf soll es beruhen, daß wenige Schläge reinigen, viele aber in den Augen Gottes wertlos werden?¹⁵⁸

Während Moses die Strafe zur Wahrung der persönlichen und sozialen Integrität des Delinquenten symbolisch begrenzt, stellt Damiani gerade die Selbstaufgabe des Flagellanten in den Mittelpunkt seiner allegorischen Lesung: Nur in ihrer repetitiven Entgrenzung kann die Flagellation eintreten für eine als dynamischen Wechsel von Sünde und Erlösung wahrgenommene *conditio humana*, kann sie fungieren als selbstaufgelegte Antizipation eines dennoch weiterhin ausstehenden jüngsten Gerichts.¹⁵⁹

In dem Maße, in dem das mystische Zeitalter voranschreitet und die Flagellation sich immer enger mit der Passionsikonografie verbindet, setzt sich diese Tendenz zur programmatischen Entgrenzung fort und überträgt sich auch auf das Urbild. Ab dem 15. Jahrhundert werden für die Passion die Visionen der Heiligen Birgitta ikonografisch bestimmend: In Visionen sieht sie Lage, Ort und Anzahl der Wunden Christi sowie der ihm zugefügten Schläge und zählt dabei neben 5460 Wunden 61362 Blutstropfen, die Christus während seines Lebens vergossen hat.¹⁶⁰ Aus den anatomisch exakten Gesichtern leitete Birgitta Anzahl und Form der in

¹⁵⁷ Zur auf Augustinus zurückgehenden Interpretation der Zahl vierzig vgl. auch Heinz Meyer und Rudolf Suntrup: *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987, S. 710 f.

¹⁵⁸ Zitiert bei Largier: *Lob der Peitsche*, S. 73, nach Petrus Damiani: *Briefe*, Hg. Kurt Reindel, 4 Bde., München 1983–1993 (Monumenta Germaniae Historica. Epistolae II/4).

¹⁵⁹ »Nach Damianis Erläuterungen ist die Selbstflagellation also nicht nur Bußübung und Abtötung des Fleisches, sondern ein Schauspiel vor den Augen Gottes, in dem die Seele alle Rollen des eschatologischen Gerichtes spielt und dieses faktisch an sich selbst und vor den Augen Gottes jetzt schon vollzieht.« Largier: *Lob der Peitsche*, S. 75.

¹⁶⁰ Die Offenbarungen der Heiligen Birgitta wurden erstmals 1492 in Lübeck gedruckt. Sie fanden rasche Verbreitung und die beschriebenen Visionen inspirierten unter anderem Albrecht Dürer zu zahlreichen Darstellungen. Vgl. Elmar zur Bonsen und Cornelia Gles (Hg.): *Die Visionen der hl. Birgitta von Schweden*, Augsburg 1989; Peter Dinzelbacher (Hg.): *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 2¹⁹⁹⁸, S.63–65; Günther Schiwy: *Birgitta von Schweden. Mystikerin und Visionärin des späten Mittelalters*, München 2003.

Vergegenwärtigung der Passion zu verrichtenden Gebete ab. Die gegenreformatorische, programmatische Anschaulichkeit des 16. und 17. Jahrhunderts greift auf solche Vorlagen zurück und die Flagellationswerbung erneuert die allegorische, entgrenzende Lesart des Moses-Texts. So wiederholt Diez die Argumentation Damianis, allerdings in einer differenzierteren polemischen Variante. Er zitiert wiederum die vierzig Schläge, diesmal nach Paulus, der im 2. Korintherbrief berichtet, er sei fünfmal jeweils mit vierzig Schlägen minus einem kasteit worden. Diez erläutert dies nun in seinen *Consideraciones espirituales para los disciplinantes en la noche de la passion* [*Geistliche Überlegungen für die Flagellanten in der Passionsnacht*] mit dem bereits bei Damiani angesprochenen jüdischen Rechtsmodell, nach dem strafende Schläge die Zahl vierzig nicht überschreiten dürfen, da der Delinquent sonst entehrt und aus der Gesellschaft ausgeschlossen wäre. Da die Juden hofften, Paulus zurückzugewinnen und ihm wieder öffentliche Ämter übertragen zu können, wollten sie ihn nicht entehren und hätten ihm lediglich die üblichen »açotes de castigo« [»Peitschenhiebe zur Züchtigung«] verabreicht. Christus hingegen sei mit einem »diluvio de açotes« [»Sintflut an Peitschenhieben«] überschüttet worden, mit »açotes infames«, die ihn unwiderruflich aus der Gemeinschaft der Juden ausgestoßen habe.¹⁶¹ Dass mit dieser Verstoßung sich nicht nur der Neue Bund erfüllt, sondern Diez hier gezielt jene Interpretation auswählt, mit der er die höchste affektive Wirkung auf die Anhänger Christi verbindet, verdeutlicht der sich plötzlich vertiefende bildhaft-emotive Charakter des Textes, der anschließend an die Erläuterung zur Kontemplation und Anrufung des Gekreuzigten übergeht:

Estaua pues el desnudo Iesus, amarrado a vna columna, y con aquella diuina grauedad retorcia su diuino y delicadissimo cuerpo, a vna y otra parte, con los excessiuos dolores de los açotes, que con aquella rauiosa y furiosa ira le dauan aquellos ministros de maldad, O gloria de los Angeles, que tan sin gloria te veo! que no ay coraçon que no quebrantes, si quieren bien considerar tus grandes tormentos.

[Dann war der nackte Jesus an eine Säule gebunden [und mit göttlicher Würde wand sich sein göttlicher und zartester Leib auf die eine und die andere Seite, vor übermäßigen Schmerzen durch die Schläge, die ihm jene Diener der Bosheit mit wütendem und unbändigem Zorn beibrachten, Oh du Ehre der Engel, wie gar ruhmlos sehe ich dich da stehen! Kein Herz gibt es, das du nicht zerbrichst, wenn es deine große Marter betrachtet.]¹⁶²

Das hier heraufbeschworene Bild des von unzählbaren Schlägen getroffenen, blutüberströmten Körpers leistet zweierlei: Zum einen macht es die Exemplarität des Opfers sichtbar, die *copiosissimos arroyos de sangre* [*die üppigen Blutströme*] und die

¹⁶¹ Vgl. Diez: *Quinze tratados*, S. 623 f.

¹⁶² Ebd., S. 624.

Größe der *tormentos* [Marter] zeigen Christus als unerreichbares Vorbild im Leiden. Die Unzählbarkeit der Schläge überführt dieses Exempel in eine allgemeingültige »Jederzeitlichkeit«. Zum zweiten steht der blutige Körper für eine wahrhaftige Wandlung, für den Austritt aus dem alten Gesetz und die performative Formierung einer neuen Gemeinschaft im Angesicht dieses Körpers. Wenn Diez den *divino y delicadissimo cuerpo* [göttlichen und zartesten Leib] im topischen Vokabular der mystischen Verzückung zeichnet, dann bekräftigt er damit zugleich seine eigene Zugehörigkeit und schwört die Rezipienten seines Textes auf den Neuen Bund ein – mit dem vor Augen geführten Bild repetiert er die Gründung performativ. Die unbegrenzt fortsetzbare Flagellation wird hier zu Zeichen und Vollzug einer sich immer wieder neu formierenden und affirmierenden christlichen Gemeinschaft im Zeichen der Passion.¹⁶³

Die polemische Abgrenzung vom alten Gesetz transportiert dabei eine unterschwellige, schriftabgewandte und körperschaftliche Ideologie, die sich in die Flagellationspraxis der Bruderschaften fortsetzt. Zwar bietet der parasakramentale Charakter der Flagellation als Taufe und Buße den zentralen Angriffspunkt für die kirchliche Autorität, in Diez' Text scheint jedoch eine darüber hinausweisende Provokation auf, welche die zitierte Verordnungsflut und die zwiespältige Rolle der Karprozessionen erst vor einem historischen Hintergrund verständlich macht. In einer Zeit, in der sich neues Gesetz strategisch zentral konstituiert, instituiert und territorial legitimiert, inszenieren die Bruderschaften Kontingenz und Temporalität einer körperschaftlichen Formation sowie, implizit, auch deren Kosten. Der blutige Körper, der sich durch die Straßen Sevillas quält, wird lesbar nicht nur als Nachvollzug des Opfers Christi, sondern als Inszenierung einer mühseligen, endlosen und stets zu wiederholenden nationalen Identitätsgewinnung. Insbesondere im Zusammenspiel der betont körperlosen *imágenes* mit den unter ihren Kapuzen scheinbar kopflosen Trägern und Flagellanten teilt sich diese aus der Sicht der Autoritäten zwangsläufig irritierende Lesart mit: Kopflose Körper und körperloser Kopf lassen sich als bewegtes Bild eines körperschaftlichen Kirchen- oder Staatsmodells verstehen. In der Forschung zu bekleideten Heiligenfiguren wurde bereits darauf hingewiesen, dass die geschlechtliche Identität der Figur – wenn überhaupt – durch das Unterkleid bestimmt wird, während das prächtige Oberkleid, der *manto*, mehr den repräsentativen Mänteln weltlicher und kirchlicher Würdenträger ähnelt.¹⁶⁴ Mit Kantorowicz kann man daher die gesamte Szenerie als die Selbstdarstellung eines körperschaftlichen Machtmodells lesen: Haupt und Glieder, *persona* und Körper,

¹⁶³ Vgl. für das Folgende auch Verf.: »Stehen und Gehen« und »Köpfe und Körper – Flagellanten, Historiografie und Hagiographie in Sevilla«, in: Menke und Vinken (Hg.): *Stigmata*, S. 197–213.

¹⁶⁴ Vgl. auch Richard C. Trexler: »Der Heiligen neue Kleider. Eine analytische Skizze zur Bekleidung von Statuen« in: Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler (Hg.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 365–402. Das Unterkleid der Madonnen ist tabu und darf nur durch von den *cofrades* bestimmte Ankleidedamen erblickt werden.

der umhüllende Mantel des Herrschers und die enthüllten, blutigen, aber gesichtslosen Leiber der Untertanen bilden eine Einheit.¹⁶⁵

Gestützt wird eine Lesart des Zuges als gedoppelte Inszenierung des Leib-Seele-Verhältnisses bereits durch die in den Flagellationsschriften wiederholt vorgebrachte Ansicht, die inexpressiven, animalischen Teile des Körpers sollten mit Vorzug gezüchtigt werden: »[C]onuiene castigar muy asperamente aquellas partes del hombre que carecen de razon. [P]or esso los males hombres se llaman discoli, *hoc est, non castigati*, que se descuydaron de castigar aquellas partes sensitivas rebeldes al spiritu.« [»Es ist angebracht jene Teile des menschlichen Körpers auf das Härteste zu bestrafen, die der Vernunft ermangeln. Daher nennt man die schlechten Menschen ›die Undisziplinierten‹, *hoc est, non castigati*, die es vernachlässigen jene sinnlich empfindenden Körperteile zu bestrafen, die sich dem Geiste gegenüber rebellisch zeigen.«]¹⁶⁶ Die seit dem Mittelalter verbreiteten Kapuzen der Geißler würden damit nicht nur die Identität des Einzelnen zugunsten einer geeinten Christenheit verbergen, sondern in Rücken, Gesäß etc. jene rebellischen, geistfernen und zugleich empfindlichen Körperteile hervorheben, die letztlich das sündhafte Fleisch-Sein des Menschen bedeuten.¹⁶⁷ Aufgefangen wäre diese programmatisch inszenierte Kopflosigkeit dann in der Figur, die mit hochexpressivem Kopf und Mantel, aber ohne sichtbaren Körper, die Gestalt oder *figura* des *spiritu* repräsentieren kann. Eine sich bewegende Prozession performiert dieses dialektische Verhältnis von Gestalthaftigkeit und Gestaltlosigkeit des blutenden Fleisches, von *figura* und *desfigura*, als einen stets neu zu schließenden Bund zwischen *carne* und *razón*, zwischen Mensch und Gott. Auch die häufig am Zuanfang mitgetragene Christusfigur gehorcht dieser Dialektik – niemals ist Christus am Kreuz oder an der Geißlersäule wie die Madonna mit echtem Tuch bekleidet, sondern auch sein gepeinigtes Fleisch verweist auf den transzendenten Mantel Mariens.¹⁶⁸ Durch die Unzählbarkeit der Schläge wird die Einlösung des Bundes allerdings außerhalb der Zeit angesiedelt, letztlich kann jeder Schlag als unmittelbare Fortsetzung der Geißelung Christi gelten. Zugleich aber wird in der potenziell unendlichen Fortschreibung des *einen* Bildes ein anarchisches beziehungsweise apokalyptisches Moment freigesetzt, da sie kein Gesetz außerhalb des körperlich vollzogenen, aber noch unvollkommenen Bundes zulässt. Die Prozession mit ihrer »Sintflut von Schlägen« macht so auf schmerzliche Weise die Unerreichbarkeit des transzendenten göttlichen Körpers und die notwendigen Opfer für ein sich ebenso stets erneuerndes wie stets gefährdetes Bündnis sichtbar. Überblendet man diese zwischen Unterwerfung und Anarchie der körperlichen Geste oszillierende Lesart der Prozession mit

¹⁶⁵ Vgl. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs*, insbesondere Kapitel V.

¹⁶⁶ Diez: *Quinze tratados*, S. 618.

¹⁶⁷ Vgl. abermals die eingangs abgebildeten Geißler Goyas.

¹⁶⁸ Vgl. Verdi Webster: *Art and Ritual*, S. 111 ff. und Görling: »Der offene Leib«.

frühneuzeitlichen Machtmodellen, wird ein weiterer Grund für die entschiedene Ablehnung Gordillos erkennbar, die Madonna mit königlichen Insignien, wie dem Baldachin oder dem Herrschermantel auszustatten, obwohl ihre Bezeichnung als Himmels- oder Engelskönigin geläufig ist. Zum ersten würde die Inszenierung in einer solch weltlichen Ausgestaltung ihrer Zeitlosigkeit bzw. »Jederzeitlichkeit« beraubt. Zum zweiten aber wird in der Darstellung Marias als körperloser Herrscherin, die über ihren blutigen Untertanen thront, die Prozession transparent auf jene »Dysfunktionalität des symbolischen Körpers«, der seine Macht nur offenbart, indem er ihren Ursprung verhüllt: Die blutigen Körper der Flagellanten wären Substitut für das, was der Mantel der Maria/des Königs eigentlich verbirgt – inszeniert wird eine Macht, die ohne ihre Untertanen substanz- und ursprungslos ist, und die sich nur in der Performanz eines immer neu inszenierten Staatswesens affirmieren kann.¹⁶⁹

Damit läge die verspürte und immer wieder sanktionierte Provokation der Prozession nicht zuletzt auch in der Nachahmung eines zunehmend politisch genutzten Repräsentationsmodells durch eine sich auf engstem Raum rituell und temporär konstituierende Institution ohne jede tatsächliche Macht, nämlich die Laienbruderschaften. Hier findet eine ritualisierte Versammlung unter einem Gesetz statt, das durch die Versammlung erst hergestellt wird, die sich damit in Konkurrenz zu bereits instituierten körperschaftlichen Organisationen wie Kirche und Staat begibt. Die potenzielle Endlosigkeit der Flagellation, die von Diez geforderte Zahllosigkeit der Schläge transportiert als Bild dabei sowohl die mühselige Stiftung einer körperschaftlichen Ordnung im Zeichen eines neuen Bundes als auch die Vision von deren apokalyptischer Zerstörung und Auflösung. Kopf und Körper, *carne* und *razón*, können jederzeit in der Bewegung wieder auseinanderfallen. Das Erbe der Geißlerzüge des Mittelalters, die mitunter schon zeitgenössisch als unheimlich kopflose Verkünder der Endzeit gesehen wurden, entfaltet auf diese Weise im frühneuzeitlichen Kontext eine eigentümliche Virulenz.¹⁷⁰ Besonders in der Bewegung

¹⁶⁹ Vgl. zu dieser Problematik zentral Louis Marin: *Le Portrait du Roi*, Paris 1981. Ein einsichtiger Zusammenhang zwischen der Dysfunktionalität des Herrscherbildes und der theatralischen Inszenierung von (blutigen) Märtyreropfern wird hergestellt von Matei Chihaia: *Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines*, Tübingen 2002.

¹⁷⁰ Vgl. zu solchen apokalyptischen Visionen in Zusammenhang mit den Geißlerzügen Largier: *Lob der Peitsche*, S. 113 f.: »Dennoch darf die Bedeutung eschatologischer Motive auch für die übrigen flagellantischen Bewegungen nicht zu gering veranschlagt werden. Sie sind entweder von solchen Motiven mitbeeinflusst oder doch – umgekehrt – von ihren Feinden mit dem Auftreten des Antichrist in Verbindung gebracht worden. Eine prophetische Botschaft, die der Annalista Saxo (Abt Arnold von Berge und Nieburg) überliefert, enthält eine Voraussage, die man auf das Erscheinen der Flagellanten bezog und die ihnen eine endzeitliche Bedeutung explizit zuschrieb. In einer niederländischen Quelle des 15. Jahrhunderts lautet diese: »Man sagt, daß schon vor langer Zeit ein Prophet das Kommen dieser Leute voraussagte: »Ein Volk ohne Kopf wird kommen und sich für seine Sünden auspeitschen.« Die Kopfflosigkeit hat man darin wiedererkennen wollen, daß die Geißler Kapuzen trugen und ihr Kopf nicht zu sehen war. Mit einem Verweis auf diese Prophezei-

dieses körperschaftlichen Modells durch den Raum, in der Inszenierung eines mühsamen territorialen Gewinns, liegt dabei wiederum ein selbstreferentielles, performatives Moment, das vor dem Hintergrund des Tridentinischen Konzils provozieren mag: Das Tragen der *pasos*, die verzögerten oder rückwärts gerichteten Schritte, die Selbstkasteiung der anonymen Körper bilden über die Mimesis des Passionsopfers hinaus die permanente Anstrengung ab, die Formierung und Erhalt einer Körperschaft verlangen und zugleich die zu jedem Zeitpunkt mögliche Zerstörung des Instituierten, seinen ephemeren und temporären Charakter. Damit wird ein Ewigkeitsanspruch in Frage gestellt, wie er sich gerade in der durch das Tridentinum festgeschriebenen Teilung der Macht in Amt und Träger, in Territorium und Institution formuliert – die Prozession zeigt den Kaiser nur als Kleider.

Mit Albrecht Koschorke gesprochen macht die Laienprozession in ihrer Aneignung und Inszenierung des körperschaftlichen Machtmodells dieses als »regulative Fiktion« erkennbar, das von Kirche und Staat gerade in der Frühen Neuzeit wechselnd beansprucht wird.¹⁷¹ Dass diese Gefahr eines Oszillierens und wechselseitigen Interpretierens der Machtmodelle den Zeitgenossen durchaus bewusst war, zeigt sich unter anderem in Gordillos reiterierter Ablehnung des Baldachins für die *imagen*, des *palio*, unter dem sie als Staatsfigur erscheinen möchte:

[C]omo [la Virgen] se representa con hábito de viuda en ningún palio suntuoso, ni debajo de un dosel de estado, pues eso se da a entender llevándola con palio; y es de advertir que nuestros mayores cuando fundaron las cofradías y estaciones, conocieron el fin de devoción para que las instituían y de que modo lo habían de representar y mover con ello.

ung wurden die Flagellanten von vielen Zeitgenossen – vor allem in der antigeißlerischen Polemik – als Vorläufer des Antichrist und als Verkünder des nahen Endes der Welt identifiziert. In dieser Rolle haben sich Teile der Geißlerbewegungen, auch wenn ein unmittelbar joachimitischer Kontext ausgeschlossen wird, sowohl in der ersten Welle von 1260 wie in der zweiten Welle von 1348 sicher ebenfalls gesehen. Dennoch bildeten die eschatologischen Motive wohl nicht ein Programm, sondern einen diffusen Hintergrund und eine inhaltlich schwer rekonstruierbare Mentalität, welche die Gemüter prägte.«

¹⁷¹ Vgl. Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann und Ethel Matala de Mazza (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft*, Frankfurt am Main 2002, S. 73. Die multiple Deutbarkeit der Marienfigur lässt Koschorke mit der *spons-sponsa*-Motivik einsetzen, die das institutionelle Verhältnis zwischen geistlichen Würdenträgern und der Kirche »ins Bild« setzt: Maria als *ecclesia* kann in diesem Zusammenhang wechselnd als Braut, Mutter, Tochter erscheinen. Je nach Anwendungszusammenhang kann die gleiche Symbolik daher äußerst divergenten Herrschaftsansprüchen dienen. Maria wäre damit eine jener besetzbaren Leerstellen des religiösen Diskurses par excellence. Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt am Main 2000, S. 79: »Der Decodierung folgt eine Recodierung nach eigenen, nicht weniger gebieterischen Regeln. Im christlichen Glaubensuniversum hat dieser Durchgangspunkt, dieser Moment des A-Symbolischen, der Lücke zwischen den Codes positive Gestalt angenommen: in der Unbeschriebenheit des Körpers der Jungfrau Maria, der, aus der Geschlechterordnung entlassen, Beziehungen zwischen allen und allen stiften kann.«

[Da sich die Marienfigur in Witwentracht ganz ohne Pracht-Baldachin zeigt, und auch unter keinem Thronhimmel erscheint, zeigt dies, dass sie so getragen werden soll; und es ist anzumerken, dass unsere Vorfahren, als sie die Bruderschaften und Stationen gründeten, den Zweck ihrer Andacht kannten und wussten, wie sie sich zu bewegen und auszustellen hatten.]¹⁷²

Das deutliche Misstrauen einer oszillierenden Ikonografie gegenüber erscheint umso signifikanter, als auf politischer Ebene die Kirche den territorialen Zusammenschluss von staatlicher und kirchlicher Autorität nicht genug betonen konnte. Derselbe Gordillo, der Maria nicht als in die Stadt einziehende Königin mit Baldachin inszeniert haben möchte, lobt in einem (unveröffentlichten) feurigen Manuskript für die Residenzpflicht der Bischöfe das institutionelle Bündnis, das Kirche und Staat in der Sevillaner Verwaltung eingegangen sind. Dennoch ist ihm die Inszenierung eines solchen Schulterschlusses durch die Laienbevölkerung suspekt, da sie die imaginären Anleihen deutlich macht, auf die Kirche und Staat zu ihrer wechselseitigen Affirmation und Legitimation zurückgreifen.¹⁷³ Die Bewegung der Prozession bringt damit eine Bedeutung in die Schweben, deren wesentliche Funktion eine territoriale Wiederbesetzung und Befestigung sein sollte. Die Aneignung des frei gewordenen Göttlichen durch den Absolutismus wird durch die Inszenierung einer Rück-Aneignung sichtbar gemacht, das Kleid der Maria als stets neu überschreibbarer, aus der symbolischen und der Geschlechter-Ordnung entlassener Körper.¹⁷⁴

¹⁷² Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 171. *Dosel de estado* = Thronhimmel. Der geforderte »hábito de viudas«, die Witwentracht, bedeutet hier keineswegs einen Verzicht auf Pracht und theatrale Inszenierung: Hollander hat nachgewiesen, dass in Europa die Spanier es als erste verstanden, die schwarze Trauerfarbe für dramatische kontrastive Effekte einzusetzen, noch bevor die Kirche diese Farbe als Zeichen der Austerität für sich entdeckte. Vgl. Anne Hollander: *Seeing through clothes*, New York 1978, S. 365 ff.

¹⁷³ »Y porque el gobierno Ecclesiastico Monarquico es el mayor en concreto y en una sola cabeza que hay en toda la cristiandad, que aunque hay otras Metropolis mas estendidas tienen su gobierno dividido. [...] y en Sevilla estan todas depositadas en uno solo llamado Provisor oficial y Vicario general.« [»Die kirchlich-königliche Regierung ist zweifelsohne die größte und höchste aus nur einem Korpus bestehende Machtinstanz, die es in der gesamten Christenheit gibt; es gibt zwar andere, weit größere Metropolen, diese haben aber eine geteilte Regierung. [...] und in Sevilla sitzen alle Verwalter in einer einzigen Regierung, dem so genannten Provisorium und Hauptvikariatsamt.«], *Discurso de el L^{do} Alonso Sanchez Gordillo – Abad Mayor de la Universidad de Beneficiados de Sevilla. Año del 1636*, Biblioteca Capitul y Colombina, Manuscrito 57–3–1, fol. 3 v^o.

¹⁷⁴ Dabei erscheint die Stilisierung der Madonna zum königlichen Machthaber genauso häretisch wie ihre explizite Aufmachung als Priesterin: Im 17. Jahrhundert ist für Sevilla mindestens eine volkstümliche Darstellung einer *imagen de vestir* im Priestergewand mit Messkelch belegt – diese findet sich bezeichnenderweise im *simpecado* der *Cofradía de los Negritos*. Vgl. die Abbildung bei José Maria de Mena: *Todas las Vírgenes de Sevilla. Historia y curiosidades de las más de trescientas Vírgenes Sevillanas*, Sevilla 1994, S. 222 ff.

Das Paradox einer sich potenziell ins Unendliche fortsetzenden, immer wieder un-abgeschlossenen, voraus- und zurückweisenden Gründungs-Szenerie öffnet sich gerade aufgrund des dynamischen Erregungsverhältnisses zwischen Körper und Bild einer Pluralität von Lesarten: »[Die Flagellation] markiert, daß das Bild, um wirklich intensive Erfahrung zu werden, als Bild verneint und körperliche Geste werden muß, und daß der Körper, um Ort wirklich intensiver Erfahrung zu werden, als Körper verneint und bildhafte Imitation werden muß.«¹⁷⁵ Im Folgenden soll gezeigt werden, auf welche Weise das Zusammenspiel von *imagen de vestir* und Flagellanten in der Prozession Bedeutung freisetzt, näherhin, wie in diesem Zusammenspiel die Oszillation zwischen Präsenz und Absenz des Göttlichen über das Bild gestaltet wird.

3.3 *Para que se reconozcan por lo que representan* – Zu Realpräsenz und Repräsentation von Monstranz, Reliquiar und *imagen de vestir*

Schon auf den ersten Blick lässt sich eine Verbindung erkennen zwischen dem Paradox der Flagellation, die als körperliche Geste den Körper verneint bzw. über ihn hinausweist, und der die Flagellanten begleitenden, merkwürdig körperlosen Gestalt einer *imagen de vestir*: Puppe, Heiligenbild, Kleiderständer – bis in die jüngste Zeit erfuhren diese künstlerisch so aufwendigen wie volkstümlichen Werke kaum Aufmerksamkeit in der Forschung. Wie Susan Verdi Webster in ihrer grundlegenden kunsthistorischen Untersuchung bemerkt, handelt es sich hier jedoch um eine einzigartige, wesentlich durch ihre Funktion im Ritus bestimmte Art der Skulptur, die erst in der Bewegung ihre Wirkung entfaltet und auf diese hin angelegt ist.¹⁷⁶ Im Unterschied zur statischen, an festem Ort aufgestellten Skulptur vermag das »aktivierte« Prozessions-Bildnis eine Epiphanie-Erfahrung heraufzubeschwören, in der irdisches Material und himmlischer Geist eine direkte Verbindung einzugehen scheinen:

Thus, it can be said that the distinction between processional and all other types of sculpture is the distinction between immanence and transcendence. While stationary sculptures symbolize the transcendence of the deities they represent, implying a separation between the earthly and heavenly realms, processional sculptures – when activated – become immanent: they merge the represented deity with the synchronic and empirical existence of the world. The human and divine, the material and the spiritual, are conflated in the activated processional sculpture.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Largier: *Lob der Peitsche*, S. 59.

¹⁷⁶ Für die folgenden Ausführungen zu Konstruktion, Geschichte und Rezeption der *imagen de vestir* vgl. Verdi Webster: *Art and ritual*, insbesondere Kapitel 2.

¹⁷⁷ Ebd., S. 58 f.

Vor dem Hintergrund dieser Neubewertung und kunsthistorischen Valorisierung der *imagen de vestir* als Trägerin einer rituellen Epiphanieerfahrung deutet Webster deren eigentümliche Gestalt ästhetisch und praktisch funktional. Die bekleidete Figur sei in mehrerlei Hinsicht von Vorteil für die Bruderschaften: Die *imagen de vestir* ist mit ihren sorgfältig aus Holz oder Holzpaste gearbeiteten Händen und dem Körpergestell kostengünstiger als entsprechend geschnitzte, vollplastische *imágenes de bulto*. Ihre Beweglichkeit und die Variabilität, mit der z.B. Körperhaltungen verändert und sogar Köpfe ausgewechselt werden können, erlauben den Besitz mehrerer *imágenes* in einer – eine *Dolorosa* kann auf diese Weise in eine bei anderer Gelegenheit benötigte *Asunción* verwandelt werden. Die körperlosen Figuren wiegen leichter noch als ausgehöhlte Bildnisse, was bei dem Gesamtgewicht der getragenen Plattformen (*pasos*) durchaus von Bedeutung war. Das Gewand selbst schlägt Webster vollständig der empirisch-irdischen Seite der erzeugten Epiphanieerfahrung zu: Zum einen gehorcht es dem zeitgenössischen Sittenkodex, insofern es Maria keusch bis zur Körperlosigkeit zeigt, zu einer Zeit, als es für Frauen unstatthaft war, Füße und Knöchel zu zeigen. Darüber hinaus vermag das alljährlich erneuerte Prachtgewand Trauer zu inszenieren und zugleich der aktuellen Mode zu folgen; Webster spekuliert sogar, der rockförmige Unterbau der Figuren ähnele den zeitgenössischen Reifröcken (*verdugo*) und sei eventuell auf deren Konstruktion zurückzuführen. Die Figuren folgten damit einem sich stets überbietenden barocken »Realismus«, der die Ergriffenheit der Teilnehmer auf besonders »lebensechte« und unmittelbare Weise auszulösen verstehe.

Mit solchen Überlegungen, welche die *imagen de vestir* bruchlos in ein Paradigma von funktionaler Ähnlichkeit einbettet, mit der das Heilige effektiv »geerdet« werde, scheint mir Webster jedoch hinter ihre eigenen differenzierten Befunde zum rituellen Wesen der Prozessionen zurückzufallen. Schon Richard C. Trexler hat ausgeführt, dass das in der Frühen Neuzeit zunehmende Bekleiden von Bildwerken keineswegs nur im Dienst einer – wie auch immer rituell eingebundenen – Steigerung realistischer Effekte zu sehen ist, sondern eine komplexe soziale Praxis darstellt, in der durch Substitutions- und Übertragungsmechanismen gesellschaftliche Ordnungen sowohl affirmiert als auch subvertiert würden.¹⁷⁸ Dabei werden vor allem immer wieder *gender*-Modelle durchgespielt und in Frage gestellt. So kann das Bekleiden von männlichen Statuen durch gezielte Effeminierung deren Erniedrigung und Abhängigkeit sichtbar machen, wie im Falle des kindlichen oder kreuztragenden Jesus. Umgekehrt kann die Bekleidung einer weiblichen Figur deren soziale Autorität bekräftigen und sie damit vermännlichen oder geschlechtlich neutralisieren, wie im Falle jener Marienfiguren, denen bischöfliche *mantos* umgehängt werden. Das An- und Ausziehen der Figur hat analog hierzu ordnungsstiftende und identitätsbildende Funktion: Die (meist weiblichen) Ankleider der Figuren sind priesterliche Geheimnisträger und garantieren den Vollzug des An- und

¹⁷⁸ Trexler: »Der Heiligen neue Kleider«.



Abb. 9: Die *Virgen del Sagrario* aus Toledo bei einer Mantelanprobe 1961. Die *camarista* oder *vestidora* (Kammerzofe) ist verschleiert, zwei Nonnen beten und beobachten.



Abb. 10: Heute gibt es zunehmend männliche *vestidores*, die aus den Mitgliedern der Bruderschaft gewählt werden. Die Anwesenheit von Geistlichen ist nicht mehr zwingend erforderlich, dennoch gibt es kaum Fotografien des tatsächlichen An- oder gar Auskleidens. Das Bild stammt aus dem dokumentarischen Spielfilm *Madre amadísima* (2010) der Sevillaner Regisseurin Pilar Távora, über das Leben eines unter dem Franco-Regime geborenen homosexuellen Ankleiders.

Auskleidens als heilige Handlung. In der Interaktion zwischen Figur und Gemeindegliedern werden diese zu einem Teil der verehrten Figur. In ähnlicher, »magischer« Übertragung gewinnen die Kleidungsstücke der Figuren segensreiche Eigenschaften analog zu »Berührungsreliquien«: Die Mitglieder von Bruderschaften werden nicht selten zum Sterben unter den Mantel ihrer Madonna gebettet, die aufgelegte Bekleidung kann Kindersegen erwirken oder Krankheiten heilen. Umgekehrt verspricht auch die Stiftung kostbarer, getragener Kleidung für die Madonna Lohn im Jenseits. Vor diesem vielfältigen Hintergrund der bekleideten Figuren als Träger »sozialer Bedeutungen« stellen die nicht nur bekleideten, sondern ganz und gar körperlosen, aus Kleid bestehenden *imagenes de vestir* für Trexler jenseits aller transzendenten oder historischen »Ähnlichkeit« zur dargestellten Person ein höchst ambivalentes weibliches *gender*-Modell vor, dem es gelingt, die Frau paradoxal

Abb. 11: Die bekleidete *Virgen del Sagrario* in der Prozession
Mitte des 20. Jahrhunderts.



durch Reichtum und Erhöhung zu erniedrigen.¹⁷⁹ Wenn Trexler das Bekleiden von (Heiligen-)Bildnissen sehr überzeugend als ein Spiel mit geschlechtlichen und sozialen Identitäten darstellt, das mit der Frühen Neuzeit in der Körperlosigkeit der *imágenes de vestir* kulminiert, so argumentiert er semiotisch auf einer anderen Ebene als Webster, gelangt aber wie diese kaum über eine anthropologische Funktionalisierung hinaus, in der letztlich jede Rollen-Dysfunktionalität aufgefangen wird.

Webster wie Trexler können für ihre Thesen auf reiches Belegmaterial und spezifische regionale Studien zurückgreifen – alle Deutungen sind historisch belegt und plausibel. Bei aller Berechtigung und Überzeugungskraft der einzelnen, historisch und anthropologisch motivierten Lesarten will ich meinen Fokus jedoch auf

¹⁷⁹ »Aus verschiedenen Gründen, über die ich mir selbst nur teilweise im klaren bin, bin ich davon überzeugt, daß diese kulturellen Fiktionen über die Beschaffenheit der Wirklichkeit in enger Verbindung mit den Verhältnissen stehen, unter denen wirkliche Frauen leben, und daß sie vor allem verknüpft sind mit den Praktiken, sie zu bekleiden. Mich hat zum Beispiel immer die häufig wiederholte Meinung erstaunt, genau diese Puppen, Wachsfiguren und hohlen Standbilder seien Ausdruck eines ›besessenen barocken Realismus‹. Eine solche Äußerung macht doch nur dann Sinn, wenn man jenes vollständig Kostümieren und Aufputzen, das Frauen durch ihre Männer erfahren und das üblicherweise als reales Gegenstück zu den Heiligenfiguren dargestellt wird, als eine ähnlich eindrucksvolle und unhinterfragte ›Realität‹ auffaßt. Wiederum: Das, was im Bekleiden von Statuen als Geschlechtszuweisung und Geschlechterdifferenzierung erscheint, ist gleichzeitig auch ein Verweis auf weiterreichende soziale Abhängigkeiten.« Ebd., S. 387.

die von Reinhold Görling dargestellte »Polyvalenz« der bekleideten Maria legen und damit Trexlers Befunde für die Frühe Neuzeit gleichsam fortschreiben: Die in der Bewegung ausgespielten, beziehungsweise ›zerspielten‹ »kulturellen Fiktionen« erfahren in der körperlosen *imagen de vestir* insofern ihren Höhepunkt, als sie im Rahmen der Prozession die Bedingungen von Fiktionalität selbst ausloten: Das Kleid ohne Körper inkarniert ein ungewisses Geheimnis und es bezeichnet – mit Castoriadis gesprochen – jenes wesentlich dysfunktionale Imaginäre, das notwendig ist, um in Absenz eines Körpers dessen Existenz zu behaupten, jenes immer neue Einkleiden eines von der Kirche strategisch in Latenz gehaltenen Heiligen. Gerade weil Maria hier als merkwürdig vieldeutige, androgyne, körperlose Ikone auftritt, als erregendes Bild, das mit seinem narrativen Kontext nurmehr lose verbunden ist, als asymmetrischer Gegenpol zu Jesus, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die performative Herstellung ebendieses Heiligen. Die im rituellen An- und Auskleiden eines »Gestells« explizit werdende Absenz (eines Körpers) scheint eine affektive Präsenz hier sogar zu steigern, ja die weitere ›Einkleidung‹ der Figur durch performativ-verbale Schmuck zu provozieren, wie es zum Beispiel die legendären, oft spontan von den Umstehenden angestimmten rituellen Lobgesänge, die *saetas* belegen.¹⁸⁰ Das verbotene Theater, die verbotene bildliche Substitution eines »corps manquant« fände sich mit der *imagen de vestir* demnach nicht reduziert auf eine zur reinen Allegorie oder Ikone geronnenen Figur, der man das aufträgt, was die ›realen‹ Körper nicht mehr darstellen dürfen, sie funktioniert nicht (nur) als Kompensation einer mühsam gezügelten Bilderlust, sondern transportiert diese auf eine Metaebene: In der dialektischen Interaktion von entkörperlichter, überreich geschmückter Figur und sich rituell geißelnden Körpern macht die Prozession die Kosten einer Entleibung im Dienst des Göttlichen sichtbar, sie inszeniert das Paradox eines Glaubenssystems, in dem der Körper nur ohne Bild, das Bild hingegen nur ohne Körper zu haben ist.

Spezifisch frühneuzeitlich scheint mir dabei weniger der übersteigerte barocke Realismus zu sein als der offene Umgang mit den Konzepten von performativer Vergegenwärtigung und darstellender Repräsentation, mit den oszillierenden Bildern von Absenz und Präsenz, Autorität und Demut. Der von allen gewusste und erstaunlich explizit gemachte *engaño* eines Kaisers nur aus Kleidern verweist zugleich auf jene ästhetische und soziale Energie, die mobil gemacht werden muss, um sich unter seinem Mantel zu versammeln. Gerade hierin überschießt die *imagen de vestir*, die nicht nur keinen Körper besitzt, sondern darüber hinaus das immer gleiche Urbild zu vervielfältigen scheint, jede einfache Urbild-Abbild-Relation – die von Webster so genannte »Aktivierung« der Figur in der Prozession zeigt nicht nur die Funktion, sondern auch den Akt einer Bedeutungszuschreibung – jedes alljährliche Ankleiden erschafft die Figur und die ihr zugeordnete Gemeinschaft neu: »Making an object and *thereby* spiritualizing it.« Was Taussig hier für die komplexe

¹⁸⁰ Vgl. Görling: »Der offene Leib Christi«, S. 20 f.

Funktionsweise mittelamerikanisch-indianischer Fetische beschreibt, trifft auch für die *imágenes de vestir* zu: Es geht nicht um »Realismus« vs. »Fetischismus«, sondern um das in der Performativität variable Verhältnis von Ähnlichkeit einerseits und dem Vorgang mimetischen Darstellens andererseits.¹⁸¹

Für das eben skizzierte Spiel kann die Bußprozession dabei auf eine reiche Tradition und auf aktuelle zeitgenössische Theorie zum Einsatz heiliger Bildwerke zurückgreifen, die sich in den *imágenes de vestir* zu besagter Vieldeutigkeit überblendet. Verbindliche zeitgenössische Vorlage sollten die vor dem Hintergrund des protestantischen Idolatrie-Vorwurfs und des Bildersturms formulierten Ausführungen des Trienter Konzils sein. Dieses betont die Nützlichkeit der Reliquien- und Bildnisverehrung, die dazu geeignet sind, zum Glauben zu bewegen und zu lehren (*movere et docere*). In dem Maße, in dem der didaktische und religionspädagogische Zweck der Bildnisse in den Vordergrund gerückt wird, sucht das Konzil den Idolatrievorwürfen zu begegnen, indem es explizit macht, dass die Bilder zwar auf heilige Urbilder, die so genannten *prototypa* verweisen, ihnen aber selbst nicht Gott oder göttliche Kraft innewohnt und sie daher auch nicht anbetungswürdig sind, sondern ihre Anwesenheit die Intensität des Gebets zu einer heiligen Mittlerfigur verstärken kann: »Honor [...] refertur ad prototypa [...] et sanctos, quorum illae [imágenes] similitudinem gerunt, veneramur.«¹⁸² Ähnlich wie für die Eucharistie, in der Brot und Wein zu akzidentellen »Erscheinungsformen« des göttlichen Leibes erklärt werden, dessen eigentliche Präsenz nur durch den Priester hergestellt werden kann, findet auch für die *imágenes* eine (noch weitergehende) Entsubstanzialisierung statt: Als erregende und didaktische Hilfsmittel für ein letztlich auf Gott gerichtetes Gebet sind sie erlaubt, nicht jedoch als Fetisch. Insbesondere die menschliche Gestalt läuft immer wieder Gefahr, mit dem Eigentlichen verwechselt zu werden, und zwar gerade aufgrund ihrer *similitudo* mit der imaginierten akzidentellen Erscheinungsform des Heiligen, was zu dem bereits hinlänglich dokumentierten kirchlichen Kontrollbedürfnis allen körperlichen Darstellungen gegenüber führt, auch und insbesondere der heiligen Bildnisse und ihrer ›Wunder‹ wie blutige Tränen etc..¹⁸³

Der bereits vorgestellte Abt Gordillo erweist sich als gelehriger Schüler Trients und stellt seinem ausführlichen Katalog aller Sevillaner *imágenes*, die er als besonders wichtige *estaciones* der Volksfrömmigkeit beschreibt, eine eigene Fassung »vom richtigen Gebrauch der Heiligen Bildnisse« voran:

¹⁸¹ Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, New York / London 1993, S. 13, meine Hervorhebung.

¹⁸² Carl Mirbt: *Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus*, Tübingen ⁵1934, S. 519.

¹⁸³ Vgl. hierzu vor allem Christian: *Local Religion*.

[P]orque somos temerosos y sabemos huir de los errores y supersticiones, y por las imágenes adoramos, y vemos a Dios y a su Madre Santísima y sus santos en sí mismos, no entendiendo ni creyendo que en ellas está divinidad alguna, sino conociendo en ellas, la que en Dios y su Santísima Madre, y sus santos se contiene, como por sus imágenes se representa.

[da wir vorsichtig sind und Irrtümer wie Aberglauben scheuen, und mittels der Bildnisse Gott, seine heiligste Mutter und die Heiligen als solche anbeten und sehen, meinen und glauben wir nicht, dass sich in diesen Bildnissen irgendeine Göttlichkeit befindet, sondern erkennen in diesen die Göttlichkeit, die in Gott, seiner heiligen Mutter und seinen Heiligen enthalten ist, so wie sie sich in deren Bildnissen darstellt.]¹⁸⁴

In topischem Kontrast zur jüdischen Anbetung des Heiligen Kalbes und zu heidnischer Bildnisverehrung wiederholt Gordillo hier die Lehre von den Bildnissen als Inzitanten zum Gebet. Sie sind nicht »magisch« zu verstehen, sondern als Hilfsmittel einer Vergegenwärtigung.

Die im Bild jenseits aller möglichen *similitudo* durch den materiellen Körper performativ (herauf)beschwörbare Präsenz des Dargestellten scheint in anderen Kontexten den Autoritäten durchaus zu dienen: So ist es in diesem Zusammenhang von Interesse, dass die Inquisition in Sevilla am Ende des 16. Jahrhunderts zunehmend auf das Verbrennen abwesender oder toter Verurteilter *in effigie* zurückgreift: Zu diesem Behufe wurden hölzerne Bildnisse der Verurteilten verbrannt, die keine individuelle Gestaltung oder Ähnlichkeit mit dem Delinquenten aufwiesen und durch beigegebene Schriftrollen oder hölzerne Namenstafeln identifizierbar waren. Nach 1600 sind für Sevilla erstmalig die so genannten *procesiones de la Cruz Verde* belegt, die in feierlichem Auftakt für ein *auto de fe* alle anwesenden Angeklagten sowie die *effigies* begleitet vom *Santo Oficio* und den kirchlichen Autoritäten durch die Stadt führten.¹⁸⁵ Zweifelsohne zeigt sich in solchen Prozessionen, die zum Teil auf antik-römische Traditionen zurückgreifen, das Bestreben, die erfolgreiche Verschränkung von staatlichem und kirchlichem Justizsystem im städtischen Raum sichtbar zu machen – im Siegeszug mit Gefangenen zeigen sich Omnipotenz und Omnipräsenz der straff zentralistisch geführten *España una y católica*, deren Autorität selbst die Flüchtigen und die Toten nicht entgehen. Die Verbrennung *in effigie* vollzieht die symbolische Vernichtung der gesellschaftlichen *persona* des Verurteilten und löscht sein Andenken – Körper und Name werden in einem

¹⁸⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 196.

¹⁸⁵ Die erste dieser Prozessionen ist in Sevilla für das Jahr 1604 belegt – es folgen mindestens drei weitere. Vgl. Domínguez Ortiz: *Autos de la inquisición de Sevilla*, S. 77 ff.

genuin diffamatorischen Verfahren gleichzeitig getilgt.¹⁸⁶ Wiederaufnahme und Popularität der *effigies* sowie ihre Präsentation im öffentlichen Raum spiegeln darüber hinaus die charakteristische Doppelstrategie frühneuzeitlicher Autoritätsaneignung: Zum einen sind sie Teil des großangelegten schriftlichen Verwaltungsapparates, welcher von der körperlichen Anwesenheit von Regent und Untertan dispensiert und komplexe Statthalterschaften ermöglicht, ohne dabei die zentrale Kontrolle aufzugeben: Namen und Identität seiner Bürger sind dem Staat jederzeit verfügbar. Zum anderen aber versieht die *effigies* den Verwaltungsakt wieder mit einem sichtbaren Körper und ermöglicht auf diese Weise die performative Inszenierung einer (substitutiven) Präsenz, den sichtbaren, öffentlichen und daher affektiv wirksamen Vollzug einer körperlichen Vernichtung – den Häretiker gibt es nicht. Diese Kombination von abstrakt-juridischer Verwaltung der Identität und Substitution eines gesichtslosen Körpers in der *effigies* zielt auf größtmögliche Kontrolle und affektive Wirksamkeit gleichermaßen: Schrift und Körper, Identität und Leib des Untertanen zeigen sich hier im Rahmen einer strategischen Autoritäts-Manifestation als institutionell zusammengefügt und daher auf gleichem Wege wieder trennbar. Liest man eine solche, gleichsam perverse Prozession als Idealbild autoritärer Performanz, in der *movere et docere* ganz im Dienst einer einheitlichen und kontrollierenden Macht stehen, so ergeben sich im Hinblick auf die Prozession mit *imágenes de vestir* signifikante Parallelitäten und Verschiebungen: Die gegenständliche Präsenz, die durch die primär gesichts- und identitätslosen *Effigies* heraufbeschworen wird und Voraussetzung für eine affektiv wirksame Hinrichtung scheint, erfährt in der *Procesión de la Cruz Verde* eine autoritär kontrollierte Identitätszuschreibung und Deutung, ja aus dem Zusammenfall von Präsenz-Inszenierung und Deutung entsteht die eigentliche Wirksamkeit. Die Deutungshoheit für die Figur, derer sich die Kirche hier gezielt und ostentativ bemächtigt, ist für die *imagen de vestir* dagegen in jeder einzelnen Prozession an die jeweilige Bruderschaft abgegeben. Mantel, Dolch, Tränen und Standarte als ›Beschriftung‹ der *imagen* sowie die Bewegung im Raum inszenieren die Proliferation von Bedeutungszuschreibungen angesichts einer seriellen, intrinsisch bedeutungsleeren Figur. In ihrer Aneignung durch die Bruderschaften gerät der simultane Vollzug von Präsentieren und Benennen, den die Kirche hier so wirkmächtig einzusetzen versteht, zu einer konkurrierenden Erzeugung von Bildern und Affekten.

Die nur auf den ersten Blick befremdliche semiotische Nähe von Verehrung und Vernichtung kann meines Erachtens zeigen, dass sich in der *imagen de vestir* nicht etwa ein volkstümlich überbrachter Fetischismus Bahn bricht, wider das verordnete Repräsentationsmodell, sondern dass die Oszillation zwischen affektiver Erre-

¹⁸⁶ Zu den juristischen und symbolischen Implikaten der Hinrichtung *in effigie* vgl. Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966 und Nicola Giordano: *L'esecuzione in effigie (relaxo in statua): contributo alla storia della procedura inquisitoriale*, Palermo 1969.

gung durch Präsenzerzeugung und zeichenhafter Identitätszuschreibung schon dem autoritären Umgang mit Bildnissen selbst eingeschrieben ist – ja dass im frühneuzeitlichen Sevilla unterschiedliche Strategien nebeneinander sichtbar werden, sich qua Bildnis der paradoxen eucharistischen Formel einer präsenten Absenz, eines sich performativ manifestierenden und mit Bedeutung füllenden Körpers zu bemächtigen. Damit markiert die wichtige Rolle der *imagen* im frühneuzeitlichen Sevilla nicht eine geheime Wiederkehr oder Fortführung eines überwunden geglaubten, mittelalterlich-ländlichen »Schamanismus«, sondern trägt die strategisch-taktischen Aneignungen eines spezifisch frühneuzeitlichen, paradoxalen Diskurses aus und wird zum Verhandlungsort zwischen universalem und lokalem Deutungsmonopol.¹⁸⁷ Es kommt zu so komplementären wie paradoxalen Sinnzuschreibungen: Verweist die Zerstörung der *effigies* auf die Zentralgewalt von Staat und Kirche, wird Maria als Königin zur Insignie einer lokal sich behauptenden Konkurrenzmacht.¹⁸⁸ Gerade weil die *imagen de vestir* die eucharistische Offenbarung so perfekt kopiert, gerade weil sie als körperloses Kleid ebenso wie das eucharistische Mysterium »nicht das Verborgene enthüllt, sondern das Verborgensein des Verborgenen«, gerät sie in semiotische Konkurrenz zu institutionell sanktionierten Zeichen und offenbart das »Gemachte« der Latenz.¹⁸⁹

Entscheidend ist hierbei, dass sich inszenierte Präsenz und Bedeutungsgewinn eben nicht vor dem Hintergrund eines wie auch immer gearteten abbildhaften »Realismus« vollziehen, sondern im Paradigma einer performativen Vergegenwärtigung funktionieren, durch die »Realität« und Referenz der Figuren erst entstehen. Largier verweist in seinen Ausführungen zum Bildnis darauf, dass modellhaft für die affektive Erregung durch eine reine Präsenzerfahrung die Hostie selbst entsteht – das Zurschaustellen des Leibes Christi kann Gottes Gegenwart in der Fronleichnam-

¹⁸⁷ Vgl. im Gegensatz hierzu Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 186: »Because of official Church proscriptions, especially after the Council of Trent, none of the contemporary descriptions could safely or explicitly state that the sculpture was actually ›inhabited‹ by the divine. Nevertheless, superstitious and idolatrous practices were deeply rooted in the Christian life of the laity for centuries before the reforms instigated by the activities of Luther and Calvin. These tendencies could never be completely extirpated in Spain, regardless of the distinction between image and prototype mandated by the official Church. Popular belief had been and remained that images could be inhabited by the divine.« Sallmanns vorzüglich recherchierte Studie zu frühneuzeitlichen Heiligen in Neapel vertritt eine ähnliche These, wengleich hier die unterschiedlichen Aneignungsbestrebungen nachvollziehbar entfaltet werden. Vgl. Jean-Michel Sallmann: *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540–1750)*, Paris 1994.

¹⁸⁸ In dieser Kopräsenz von Universalisierung und Partikularisierung wäre die Figur unter anderem das Instrument einer spezifisch frühneuzeitlichen »glocalization« im Sinne von Roland Robertson: »Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity«, in: Mike Featherstone, Scott Lash und Roland Robertson (Hg.): *Global modernities*, London 1995, S. 25–44.

¹⁸⁹ Vgl. Poppenberg: *Psyche und Allegorie*, S. 144.

prozession erfahrbar machen.¹⁹⁰ Liest man hierzu den Zeitgenossen Diez, so zeigt sich, dass dabei gerade die Ausschaltung aller bildhaften Imagination Voraussetzung ist für die innere Bewegung, für das vollständige Aufgehen in Gott und den Worten der Konsekration:

Y es aqui de notar vna sentencia de algunos doctores contemplatiuos, y es, que las oraciones hechas delante deste sanctissimo Sacramento con Fè, y deuocion, tienen vn particular priuilegio y titulo, para ser mas presto oydas del Señor; porque el acto de la Fè de la presencia de Christo nuestro Redemptor en el sanctissimo Sacramento, es excelentissimo, ni se puede dar otro grado mayor de Fè, que este. *Porque el entendimiento aqui totalmente se captiua y renuncia a la propria ymaginacion, y cree a sola la palabra del Señor, que dize, Hoc est corpus meum.*

[Und an dieser Stelle gilt es ein Urteil gewisser Gelehrter der Kontemplation zu erwähnen; nämlich, dass die in Gegenwart dieses Allerheiligsten mit Glauben und Gottergebenheit abgehaltenen Gebete besonders privilegiert und würdig seien, schneller von unserem Herrn erhört zu werden; denn der Glaube an die Präsenz Christi, unseren Erlöser, im heiligsten Sakrament ist ganz ausgezeichnet, man kann keine größere Glaubensbekundung geben als diese. *Weil der Verstand hier vollständig gefangen wird und der eigenen Einbildungskraft entsagt* und nur an das Wort des Herrn glaubt, welches sagt *Hoc est corpus meum.*]¹⁹¹

In charakteristisch franziskanischer Aufnahme und Abwandlung mystischer Kontemplation wird der göttliche Körper in seiner Präsentation durch das *Santo Sacramento* hier unhintergebar – er verweist auf nichts als sich selbst. Wort Gottes und Körper fallen damit ineins, sie vollziehen eine endlos repetierbare Vergegenwärtigung. Das Ziel einer solchen vergegenwärtigenden *contemplatio* wäre demnach die Auslöschung sowohl der imaginären, gestalthaften Bilder im Geist des Kontemplierenden als auch seines individuellen Körpers durch eine unmittelbar in Bild, Körper und Wort erfahrene Gegenwart Gottes. Vermag die Präsenz der Heiligen Hostie solches für den Kontemplierenden zu ermöglichen, verhält es sich mit anderen Bild-Körpern schon heikler: Zahlreiche Mystiker formulieren die Notwendigkeit, die Einbildungskraft durch Bilder zu erregen, zugleich aber sind diese nur Durchgangsstation auf dem Weg zu einer Reinigung von allen – auch dämonischen – Bildern, die den Geist an Gottes statt heimsuchen können: »Gemeint ist

¹⁹⁰ »Die Bedeutung der Bilder wird vielmehr auf die Lehre von der Transsubstantiation bezogen und damit dem Horizont des Konzepts der Realpräsenz unterstellt. Die Monstranz, die bei der Fronleichnamprozession vorangetragen wird, bildet demnach das Paradigma einer Vergegenwärtigung, zu der auch die übrigen Figuren, die Bilder, und die Inszenierungen des Geißelns gehören.« Largier: *Lob der Peitsche*, S. 162.

¹⁹¹ Diez: *Qvinze tratados*, S. 261, meine Hervorhebung.

damit, daß kein Weg unmittelbar zu einer Einheit mit Gott jenseits von Affekt und Imagination führt, daß vielmehr diese aufs Radikalste ausgelotet werden müssen, bevor sie überschritten werden können.«¹⁹² Trotz einer generellen Skepsis den *imágenes* gegenüber, die die Sinne über Gebühr erregen könnten, befürworten z.B. Santa Teresa de Avila und San Juan de la Cruz deren Einsatz als Hilfsmittel der Kontemplation.¹⁹³ Bekleideten *imágenes* hingegen begegnete man durchweg mit Skepsis, Juan de Avila kritisiert ihre *indecencia*, und zahlreiche synodale Verordnungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert schränken den hartnäckig weiter praktizierten Brauch ein.¹⁹⁴ Insbesondere die Verwendung weltlicher, modischer oder gebrauchter Bekleidung wird verboten. Auch Gordillo setzt sich in seinem Lob der Sevillaner *imágenes* wiederholt gegen die Verwendung von bunter und allzu prächtiger Kleidung ein.¹⁹⁵ Obwohl er die Bildnisverehrung im Sinne Trients ausdrücklich befürwortet, zeigt er sich in Hinblick auf die Bewegung der *imágenes* durch den öffentlichen Raum durchaus zwiespältig und verlangt immer wieder deren ›Einhaltung‹ im Kirchenraum:

De aquí se puede colegir cuán indebida e indeciblemente están las santas imágenes de devoción o estación fuera de los templos, y por las calles públicas, y en lugares expuestos a irreverencias y profanidades. Y así justamente deben ser recogidas y colocadas en las iglesias, donde se veneran y reconozcan por lo que representan, en lo que consiste todo el intento principal de la adoración de las santas imágenes.

[Hieraus kann man schließen, wie unangebracht und schamlos es ist, wenn die heiligen Bildnisse für Andacht oder Stationen sich außerhalb der Kirchenräume befinden, da sie durch die öffentlichen Straßen und Plätze der Unehrebarkeit und Profanierung ausgesetzt sind. Und so sollen sie zu Recht in den Kirchen gesammelt und aufgestellt werden, wo sie für das, was sie abbilden verehrt und anerkannt werden, worin die Hauptabsicht der heiligen Bildnisverehrung besteht.]¹⁹⁶

Vordergründig scheinen die Texte in orthodoxem Eifer gleichermaßen gegen eine Profanation heiliger Gegenstände zu argumentieren, wie gegen deren Verwendung als ›magische‹ Objekte in fetischisierenden Übertragungsriten. Bekleidung und Präsenz im öffentlichen Raum machen die *imágenes* in ihrer profanen Objekthaftigkeit wahrnehmbar und kontaminieren sie mit weltlichen Bedeutungen. In den Vorbehalten zu Kleidung und Bewegung erscheint aber auch die grundsätzliche

¹⁹² Largier: *Lob der Peitsche*, S. 66.

¹⁹³ Christian: »Provoked Religious Weeping«, S. 110.

¹⁹⁴ Vgl. Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 8; *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Bd. 2, S. 38 und Trexler: »Der Heiligen neue Kleider«.

¹⁹⁵ Vgl. auch das bereits erwähnte *poema moral* Quevedos.

¹⁹⁶ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 196.

Skepsis gegenüber einer performativen Bedeutungserzeugung: In dem Augenblick, in dem die Kirche selbst in Trient das Verhältnis von *imagen* und Heiligem entsubstanzialisiert und als einen Verweiszusammenhang definiert, der wesentlich durch das Gebet gehalten wird, kann die Eindeutigkeit ebendieses Verweiszusammenhangs nur noch durch einen präzise kontrollierten, institutionellen Kontext garantiert werden, der unveränderlich bleiben muss. Nur innerhalb der Kirche kann eindeutig erkannt werden, was die Bildnisse darstellen: »se reconozcan por lo que representan«. In Bekleidung und Bewegung der Figuren wird dagegen jene bereits an den wenig sesshaften Bruderschaften beklagte *mudanza* virulent – die *imágenes* erscheinen als Objekte in der Zeit und ihre Deutungen kontingent, wie Gordillo bei seiner Kritik an den prächtigen Gewändern der *Virgen de la Soledad* bedauernd feststellt.¹⁹⁷

Die gespannte und mitunter widersprüchliche Haltung der kirchlichen Autoritäten gegenüber einem letztlich von Trient selbst freigesetzten performativen Bedeutungsgewinn der *imágenes* wird auch in einem der bedeutendsten kunsttheoretischen Texte der Zeit deutlich. Der Sevillaner Francisco de Pacheco zeigt den zeittypischen Lebenslauf einer aus moderner Sicht nur schwer verortbaren Figur: Berühmt geworden ist der Maler, Bildhauer und Theoretiker vor allem als Lehrer von Zurbarán und Velázquez, dessen Schwiegervater er war. Seine programmatische, aus antiken Quellen inspirierte, in weiten Teilen praktisch-technisch gehaltene Schrift *El arte de la pintura* gehört zu den am breitesten rezipierten Texten des spanischen Barock. Weniger bekannt sind seine eigenen Gemälde oder Bücher wie die *Viri Illustri* Sevillas, in dem er die von ihm auch theoretisch favorisierte Kombination von Bild und Schrift programmatisch ins Werk setzte.¹⁹⁸ Geradezu schamhaft verschwiegen wird auch in aktuellen Nachschlagewerken oft seine Tätigkeit als offizieller *veedor*, als Kunstzensor der Sevillaner Inquisition. Pacheco war eng mit den Sevillaner Bruderschaften und ihren *imágenes* verbunden: Er war *cofrade* in der mit der Malerzunft liierten *Cofradía de Jesús Nazareno y Santa Cruz en Jerusalén*, und in seiner Werkstatt wurden etliche *Virgenes* nach einer von ihm entwickelten, besonders lebensechte Effekte hervorbringenden Technik der *encarnadura* gefasst. In seiner *arte de la pintura* zeigt er sich in demonstrativem Einklang mit gegenreformatorischen Glaubenssätzen immer wieder überzeugt davon, dass die bildende Kunst den Laien in hervorragender Weise religiös belehren und bewegen kann. Technisch kann dies insbesondere durch Bewegung und Plastizität (*bulto*) der Darstellung bewirkt werden. Dabei scheint bezeichnenderweise die Illusion von bewegter Dreidimensionalität in der Malerei einer inneren Bewegung zuträglicher und dem realen *bulto* der Figur überlegen: Unter Berufung auf antike Quellen plädiert Pacheco für das Primat von Malerei und Dichtung als *artes liberales* vor der

¹⁹⁷ Ebd., S. 171.

¹⁹⁸ Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, hg. von Pedro Piñero Ramírez, Sevilla 1985.

mechanischen Kunst der Skulptur. Von Interesse jenseits der überbrachten *topoi* ist hier besonders das zentrale Argument, das Pacheco zum Beleg dieses Primats anführt: Während ein Bild dem Betrachter simultan eine Vielzahl von Ansichten ermöglichen kann, muss er sich, um denselben Effekt zu erreichen, um eine Skulptur erst herumbewegen:

Y basta que en materia llana y lisa esté en mano del pintor poner una figura por la parte que quiere que se vea, y le dé con el artificio de las sombras el relieve, de suerte que engañe, y haga demostración de todo lo que la vista natural puede ver de una ves. Porque los muchos perfiles del escultor hechos en una sola figura, no los podemos ver sino a muchos tiempos.

[Bei der Bearbeitung von flachem und glattem Material liegt es in der Hand des Kunstmalers, eine Figur so in Szene zu setzen, wie er sie wahrgenommen haben will, und es genügt, ihr mit der Kunst der Schatten ein Relief zu geben, sodass sie eine Illusion erzeugt und einen Anschein all dessen gibt, was die natürliche Wahrnehmung in einem sehen kann. Die vielen Ansichten dagegen, die der Bildhauer in einer Figur anlegt, müssen wir mehrfach aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten.]¹⁹⁹

Für meine hier verhandelte Frage nach der performativen Bedeutungsentstehung und der *mudanza* der *imagen* in der Zeit sind vor allem zwei Punkte bedeutsam: Erstens, die scharfe Differenzierung zwischen einer in barocker Programmatik bekanntermaßen eingeforderten Bewegtheit des künstlerischen Sujets und einer offensichtlich äußerst kritisch gesehenen Bewegung oder körperlichen Arbeit des Betrachters, und zweitens, der mit Rekurs auf die *artes liberales* implizierte Schlußschluss von Malerei und Schrift, den Pacheco explizit immer wieder einfordert und praktiziert.²⁰⁰ Trotz seines theoretischen und praktischen Einsatzes für das Heiligenbildnis bleibt jede Skulptur für den Maler, Dichter, Kunsttheoretiker

¹⁹⁹ Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*, Madrid 1990, S. 120.

²⁰⁰ Webster zitiert Pacheco als Kontrast für die von ihr hervorgehobene Wirksamkeit der auf Bewegung angelegten *imágenes de vestir* und geht dabei nicht näher auf die zeitgenössischen diskursiven Implikate des programmatischen Textes ein: »In his famous defense of the supremacy of painting over sculpture, Francisco Pacheco argued that the former could reproduce an infinite number of profiles for the passive viewer, while the latter required the spectator to actively move around it in order to obtain these views. However, if we evaluate the genre of processional sculpture according to Pachecos distinctions, the superior position of painting appears to be significantly compromised. In theory, processional sculpture can provide an infinite number of profiles or viewpoints that change continuously as the sculpture is carried through space. The audience of such sculpture is not required to move around a static image, but instead is confronted with a sculpture whose appearance changes as it moves into, through, or even near the space of the spectator.« Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 58. Meines Erachtens reproduziert Pacheco zum einen den seit der Antike gängigen Ausschluss der Skulptur als mechanische und vor allem auch sozial niederrangige Kunst aus den »artes liberales« und fügt zum anderen diese Wertung ein in das von mir skizzierte zeitgenös-

und Inquisitor Pacheco in zweierlei Hinsicht suspekt: Zum ersten, weil sie das betrachtende Subjekt potenziell in körperliche Bewegung versetzt und damit für die – wie Wolfram Nitsch nachgewiesen hat – seit der frühen Antikenrezeption verdrängte performative Seite des aristotelischen Mimesisbegriffs einsteht; zum zweiten, weil sie infolgedessen nicht als stabiler, eindeutiger Text verfügbar ist, sondern Abbildhaftigkeit und Sinn sich erst in der Bewegung des Betrachters performativ konstituieren.²⁰¹ In den Augen Pachecos entfernt sich die Skulptur von jener didaktisch nutzbaren, redundanten Lesbarkeit wie sie die Kombination von Bild und Schrift zum Beispiel in Gestalt der Emblematik zu sichern anstrebt; in der Bewegung des Betrachters liegt eine wenn möglich auszuschaltende Kontingenz der Deutung – äußeres und inneres *mover* erscheinen innerhalb der Sinnproduktion als Gegenspieler, auch hier muss Gehen durch Stehen im Zaum gehalten werden, und umgekehrt.

Dass die *imagen de vestir* im Kontext ihrer performativen Präsentation ein kontrollbedürftiges *interpretandum* darstellt, scheint gerade im Vergleich mit der zweifelsfrei sich behauptenden Eindeutigkeit des Leib Christi in Gestalt des *Santo Sacramento* unausweichlich: Während dieser nur auf sich selbst verweist und durch sich selbst spricht, seine performativ inszenierte Präsenz also gerade Imagination und mögliche Fremdverweise wie Gegengeheimnisse zu löschen vermag und die identische Wiederholbarkeit der Erlösung garantiert, setzt jene zumindest potenziell konkurrierende Bilder, Interpretationen und historischen Wandel frei. Insbesondere das fast jährlich gewechselte Kleid der *imagen de vestir* wird vor diesem Hintergrund zum umstrittenen Zeichen einer Interpretierbarkeit oder kontingenten Lesbarkeit der Figur, die institutionell überwacht werden muss.

Liest man vor diesem Hintergrund Gordillos Ausführungen zur Präsentation des *Santo Sacramento* in der Fronleichnamsprozession nochmals genauer, zeigen sich auch hier Hinweise auf eine performativ hergestellte Verweiskette, die das Eigentliche im gleichen Maße verhüllt, wie sie es offenbart.²⁰² Es kostet den Abt einige Mühe, das Tragen der Monstranz durch Laien zu rechtfertigen angesichts der in orthodoxen Kirchenkreisen geläufigen Klage, nur geweihte Priester dürften mit dem Allerheiligsten in körperliche Berührung kommen. Dazu muss man wissen, dass die in den 80er-Jahren des 16. Jahrhunderts aus südamerikanischem Silber gefertigte Sevillaner Monstranz oder *custodia* als die größte und schwerste der Welt galt. Nach einem Entwurf von Francisco Pacheco (einem Onkel des bereits

sische Spannungsfeld zwischen orthodox-kirchlichen, didaktischen Kunstformen und potenziell unkontrollierbarer, weil wesentlich performativer religiöser Folklore.

²⁰¹ Nitsch: »Theatralische Mimesis«.

²⁰² Vgl. zum Folgenden auch Verf.: »Es forzoso suplir lo que en Roma se halla. Sevillas verschwundene Körper«, in: Daniel Weidner (Hg.): *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 165–178.

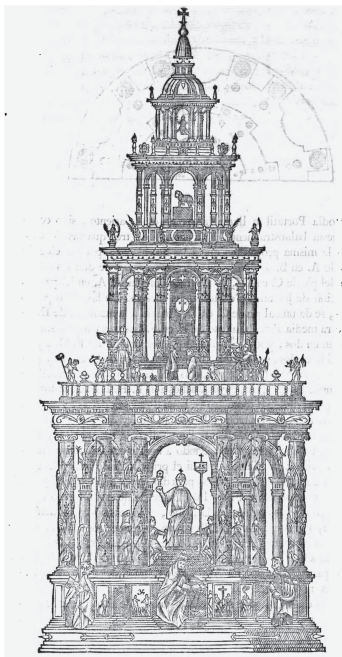


Abb. 12: Ein zeitgenössischer Entwurf Arfes für die *Custodia grande* (Monstranz) aus Sevilla (Juan de Arphe y Villafañe: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla 1585).



Abb. 13: Die Sevilaner *custodia* beim Auszug aus der Kirche Mitte des 20. Jahrhunderts.

erwähnten Malers und Theoretikers) schuf der berühmte Sevillaner Kunstschmied Juan de Arfe y Villafañe in siebenjähriger Arbeit einen silbernen Zentralbau, der bei seiner Fertigstellung über 300 Kilogramm wog und ca. 4 Meter hoch war. Der vierstöckige Aufbau kombiniert in größenabgestuften »Etagen« in Sevilla besonders favorisierte Elemente der orthodoxen Lehre mit Darstellungen der lokalen Hagiografie und Kirchengeschichte: An der Spitze findet sich eine allegorische Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, darunter der Triumph der Kirche und das Lamm Gottes. Die zweite, mittlere Etage enthält das Tabernakel mit der Hostie, umgeben von den Sevillaner Heiligen Santa Justa y Rufina, San Isidoro, San Leandro, San Hermenegildo, San Sebastián, San Servando, San Germán, San Laureano, San Clemente und San Florencio. In der größten Etage des Fundaments findet sich eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis, gerahmt von figuraltypologisch auf die Eucharistie gedeuteten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.²⁰³ Arfes Monstranz führte die Fronleichnamsprozessionen gemeinsam mit der kleineren, zeitgleich entstandenen *custodia chica* an, die einen Dorn aus der Dornenkrone Christi enthält. In der Karwoche wurde die Monstranz nicht gezeigt, erst wieder in der abschließenden Prozession am Ostersonntag.

Im von Gordillo dokumentierten Streit begegnen sich zwei, durchaus beide von tridentinischer Geisteshaltung getragene Positionen: Während Gordillos Gegner sich – wie in orthodoxen Priesterkreisen üblich – darauf berufen, dass schon in der Bibel die Obhut des Heiligtums bei einer auserwählten Priesterkaste lag, argumentiert der Abt erfüllt vom Präsenzgedanken und ganz aus der angestrebten affektiven Wirkung auf die Bevölkerung heraus: Angesichts der Größe und Schwere der Monstranz könne Sevilla sich aus mehrerlei Gründen nicht leisten, das *Santo Sacramento* nur von geweihten Priestern tragen zu lassen. Zum einen könne die dafür notwendige Anzahl ohne Verlust für andere Ämter der Prozession nicht gestellt werden. Zum zweiten sei der Transport durch Priester im Sevillaner Klima nicht zumutbar, das schon zu Fronleichnam beträchtliche Hitze entwickle – eine Verlegung der Prozession in die frühen Morgenstunden, die den Temperaturen ausweiche, käme nicht in Frage, weil bei einer Lokalkultur, die ihren Tag eher spät beginnt, die festliche Präsenz der gesamten Stadtbevölkerung nicht mehr garantiert sei. Darüberhinaus seien ja Priester im Gefolge der Monstranz, welche diese symbolisch trügen und deutlich machten, dass die Laienträger lediglich ihre materiellen Handlanger seien, so wie selbst der Papst in Rom das *Santo Sacramento* mitun-

²⁰³ Vgl. Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 122 und Morgado: *Historia de Sevilla*, fol. 312 f. Die genaueste zeitgenössische Darstellung findet sich bei Arfe selbst: »Descripción de la Traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla«, in: Zarco del Valle (Hg.): *El arte en España*, Madrid 1864, Bd. 3, S. 174–196. Vgl. auch Lynn Matluck Brooks: *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel 1988, S. 62. Hier finden sich Belege für die Versuche Roms, das Tragen der Sevillaner Monstranz zu unterbinden. Während sie bis in das 18. Jahrhundert von Hand getragen wurde, fährt der *paso* mit der Monstranz heute bei Prozessionen als einziger auf Rädern.

ter von einem Esel tragen ließe und dies sogar ohne seine Begleitung. Soweit, so orthodox: Gordillo weist die Kritik seines Kontrahenten im Wesentlichen durch einen strategischen Verweis auf die substanzielle Präsenz und Würde der Hostie zurück und stellt die kritisierten Profanitäten als kontingente Faktoren dar, die der Anwesenheit des Heiligen keinen Abbruch tun können. Sein zentrales Anliegen ist die gelungene Präsentation des *Misterio* und dessen Feier durch die städtischen Massen – nicht zuletzt auch eine Gelegenheit, die Größe Sevillas zur Schau zu stellen:

[L]levando como se lleva el Santísimo en aquella magnífica custodia, es visto y adorado de todos sin excepción. Se manifiesta mejor lo cual parece que no sería tan bien si llevase menos autoridad y dejando aparte que en Sevilla todo es grandioso y magnífico y que de las iglesias de España se dice: Sevilla la grande, Toledo la rica, León la pulida.

[Wenn das Allerheiligste auf diese Weise in jener prächtigen Monstranz getragen wird, kann es von allen ohne Ausnahme wahrgenommen und angebetet werden. Es offenbart sich besser, als wenn dies mit weniger Ansehen geschähe und man nicht berücksichtigte, dass in Sevilla alles erhaben und prächtig ist, und dass man von den Kirchen Spaniens sagt: Sevilla die große, Toledo die reiche, León die geputzte.]²⁰⁴

Artistisch wird die Argumentation dort, wo der Abt sich genötigt sieht, die Monstranz selbst zu kommentieren. Ihre überproportionale Größe, die eine Vielzahl weltlicher Träger notwendig macht, rechtfertigt er zunächst mit ihrem umso stärkeren affektiven Eindruck auf die Gläubigen: »No se puede negar que aquella grandeza, pompa y representación que lleva en la custodia provoca más a adoración, devoción, reverencia y atención.« [»Man kann nicht leugnen, dass jene Großartigkeit, Pracht und Zurschaustellung, die das Allerheiligste in der Monstranz erhält, größere Anbetung, Andacht, Ehrfurcht und Aufmerksamkeit erregt.«] Ihre Schwere steht darüber hinaus für jene materielle Widerständigkeit eines Heiligen Körpers, den schon die mittelalterliche Hagiografie stets ausspielt, wenn sie Ort und Reliquie aneinander binden will. Es folgt ein weiterer Einwand seines Gegners, der kritisiert, die Monstranz werde erst dadurch, dass sie auf einem ebenso hypertrophen Tragegerüst bewegt werde, so schwer, dass Laien Hand anlegen müssten. Darüber hinaus – und dies muss in den Augen des Abtes den schwersten Vorwurf darstellen – werde durch das Tragegerüst der wesentliche Unterschied zwischen dem Allerheiligsten und einer *imagen de disciplina* aufgehoben: Sie würden beide auf die gleiche Weise getragen, obwohl es sich bei dem einen um den realpräsenten Leib Christi, bei der anderen jedoch nur um eine repräsentierende Figur handele: »[L]a

²⁰⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas estaciones*, S. 133.

diferencia que va de la figura a lo figurado que en lo uno es la figura que representa, y en la otra es Dios vivo y glorioso en cuerpo y alma, divino y humano.« [»Der Unterschied zwischen der Darstellung und dem Dargestellten [Figurierten] ist nämlich jener, dass es sich bei ersterer um die darstellende Figur handelt und bei letzterem um den lebendigen, glorreichen Gott in Leib und Seele, göttlich und menschlich.«]

Dem Vorwurf, das *Santísimo Sacramento*, das zugleich Substanz und Verweis ist, werde hier genauso getragen wie jene *figura*, die lediglich Verweis ist, begegnet Gordillo mit einem Argument, das die vom Gegner aufgemachte Opposition unter Verweis auf eine notwendige performative Wirkung letztlich tilgt. Zunächst beschreibt der Abt, dass in Rom selbst dies alles tatsächlich so gemacht werden könne, wie der Gegner es wolle, ja dass man dort, im Zentrum der Kirche, sogar eine gewisse Schäßigkeit der Ausstattung und eine schnell beendete Prozession bewusst in Kauf nehmen könne. Die schnelle Abfertigung in der Heiligen Stadt geschehe nicht etwa *por pobreza*, sondern weil Rom zum einen besondere Frömmigkeitsbekundung offenbar nicht nötig habe und zum zweiten in Gestalt des Papstes das eigentlich Entscheidende besitze, das andernorts durch *pomp and circumstance* ersetzt werden müsse:

[Y] aunque en Roma hay diversidad de naciones, no están tan cercanas como en Sevilla a la atención de la religión cristiana, ni se hace caso de ellos para darles particular satisfacción. Y aunque la Majestad de Dios es en todas partes mayor, la que lleva el Papa acompaña de manera que no se repara en los demás ornatos. Y así no se conoce falta ni es menester mayor representación, pues fuera de Roma en cualquier otra parte es forzoso suplir lo que en Roma se halla, añadiendo pompa y circunstancias graves para demostración de lo que se cree y defiende por cierto y verdadero que en todo se afirma y en lo demás se sujeta a la corrección debida y necesaria.

[Und obwohl in Rom eine Vielzahl von Nationen verkehrt, ziehen diese die Aufmerksamkeit der christlichen Religion nicht in dem Maße auf sich wie in Sevilla, und man bemüht sich nicht sonderlich um sie. Zwar ist die Herrlichkeit Gottes überall groß, sie wird jedoch von der des Papstes auf eine Weise begleitet, die durch keinen anderen Ornat ersetzt werden kann. So herrscht hier kein Mangel und es bedarf keiner größeren Darstellung. Außerhalb Roms muss hingegen jenes wettgemacht werden, was sich nur dort findet, indem man Prunk und Feierlichkeiten hinzufügt, um das zu verkünden, was der Glaube als Gewissheit und Wahrheit vertritt.]²⁰⁵

In einer geschickten Argumentationsfolge vollzieht der Sevillaner Abt hier eine eigentümliche *translatio*. Die zuvor noch gerühmte Größe Sevillas, zu der die Größe

²⁰⁵ Ebd.

der Monstranz in Proportion steht, nährt sich hier in paradoxer Bewegung aus dem stolzen Bewusstsein eines Mangels: Im Versuch, die konkurrenzlose Anwesenheit des Papstes als oberstem Priester zu supplementieren, erweist sich Sevilla letztlich als die Stadt mit größerem Bedürfnis und zugleich mit größerer Frömmigkeit. Die monströse Monstranz ist damit weniger Zeichen einer Präsenz als einer bewältigten Absenz – sie verweist auf den »corps manquant du Christ« und auf die Absenz des Papstes in Sevilla, um sich zugleich als Ausdruck eines an ebendieser Absenz sich entzündenden Glaubenseifers zu inszenieren. *La lucha continua* – auch hier lässt sich die Performanz taktisch zur Konstruktion eines neuen, lokalen Zentrums nutzen: Nur in Anwesenheit des Feindes kann sich die *ecclesia militans* als solche konstituieren, kann an der verschobenen, unsichtbaren Front eine neue Mitte des Christentums gewonnen werden, die den müden, in Starre verfallenen Ursprung ablöst. Nachdem Gordillo also zunächst die Einwände gegen die Sevillaner Gepflogenheiten bagatellisiert hat, stellt er selbst diese Gepflogenheiten als besonders wertvoll dar: Was als Eingeständnis einer regionalen Unterlegenheit dem Zentrum der Christenheit gegenüber beginnt, endet als Affirmation einer Überlegenheit, die aus dem Mangel selbst gewonnen werden kann.

Der charakteristische Vollzug einer überbietenden *translatio* ist nicht nur als ein weiterer Beleg für den lokalpatriotischen Übertrag tridentinischen Gedankenguts von Interesse. Gordillos argumentatorischer Eifer im Dienst einer überreichen Inszenierung des *Misterio* zum Erstaunen der Heiden und Häretiker offenbart vielmehr ein charakteristisches Kippphänomen: Zunächst formuliert der Abt die gleiche Funktion des *Santísimo Sacramento* an allen Orten der Welt (»la Majestad de Dios es en todas partes mayor«), Rom oder Sevilla – die Monstranz garantiert die Realpräsenz des einen Gottes. Strukturell ist die Monstranz Sevillas hingegen, wie zunächst einschränkend bemerkt, Supplement; dieses Supplement aber gerät Gordillo in seiner folgenden Panegyrik der Sevillaner Frömmigkeit zum Eigentlichen, zu einem Frömmigkeitsbeweis, der Sevilla als den Ursprung und Rom als die Dekadenz einer allzu selbstverständlich gewordenen Glaubensgewissheit markiert. In Gordillos Darstellung enthält die Sevillaner Monstranz das Geheimnis des Glaubens in mehrerlei Hinsicht: Zum einen ist sie Ort der inszenierten Realpräsenz, mindestens genauso deutlich aber steht sie für eine Frömmigkeit und deren Intensität und für einen Glauben, dessen sichtbare Größe sich umgekehrt proportional zur Gewissheit dieser Präsenz, zur Entfernung vom Zentrum des Christentums verhält.²⁰⁶

²⁰⁶ Poppenberg beschreibt, wie die Monstranz als »castillo« innerlicher Spiritualität in den zeitgenössischen Diskurs des Glaubenskampfes eingespeist wird, »so daß die Frömmigkeit der inneren Erfahrung mit der liturgischen der äußeren Form just im Rahmen der Eucharistie vermittelt wird«. Bei Gordillo vollzieht sich darüber hinaus jedoch eine konkurrente Besetzung der Monstranz als Supplement eines nationalen Mangels. Vgl. Poppenberg: *Psyche und Allegorie*, S. 141.

Die Supplementarität eines sich in Gordillos lokalpatriotischer Darstellung so peripher wie performativ neu affirmierenden Glaubens wäre somit schon in der Größe der Monstranz selbst sichtbar: Sie erscheint nicht mehr nur als Substanz, sondern auch als Akzidenz einer historischen Bedingung. Zum einen kann unter der Monstranz im Zeichen des Leibes Christi die ewiggültige und immer wieder herstellbare Einheit des Christentums beschworen werden, zum zweiten aber zeigt sich in der hypertrophen Monstranz aus amerikanischem Silber bereits das historisch Andere Sevillas, eine uneinholbare klimatische und historische Differenz, ein Ausgreifen der Alten Welt auf Neue Welten, ein christliches Spanien, das seine Exzentrik unaufhörlich programmatisch und performativ umformuliert, um sich als eigenen Körper und eigenes Zentrum zu gewinnen. In auftrumpfender Geste schmiedet Sevillas Monstranz die zentralistische und die regionale Ikonografie zusammen im silbernen Material der Neuen Welt, schafft sich einen Körper für das neue Zentrum an der Peripherie.

Das im eucharistischen Geheimnis formulierte Paradoxon einer präsenten Abwesenheit nimmt hier eine spezifisch frühneuzeitliche, historische Dimension an – der gezeigte Körper erweist sich als supplementär in doppeltem Sinne: er ersetzt und präsentiert sowohl den *corps manquant* Christi als auch das *corpus mysticum* einer Kirche, die nicht mehr unabhängig von regionalen und historischen Bedingungen Gestalt annehmen kann und sich allerorten je neu erfinden muss.

Scheint im Falle der Monstranz das Spannungsverhältnis zwischen allgemeingültiger, einheitsstiftender Funktion und partikularer, kontingenter Struktur noch stabil, ja scheint die Monstranz in ihrer ganzen supplementären *aemulatio* nicht zuletzt durch die Bestrebungen Trients gedeckt, die Katechisierung der Bevölkerung durch Förderung und Kontrolle lokaler Bräuche unter Einbindung der Laien voranzutreiben, so klaffen im Falle der *imagen de vestir* Funktion und Struktur der inszenierten Präsenz des Absenten sehr viel weiter auseinander. Schon optisch weist die bekleidete Figur offensichtliche Ähnlichkeiten mit den zeitgenössisch insistent in Bewegung gesetzten Monstranzen und Reliquiaren auf – ihr prächtiges, mit Reliefstickerei aus Gold- und Silberfäden sowie Glassteinen verziertes Kleid verweist ebenso wie diese auf die Präsenz eines heiligen Körpers, bewegt sich wie diese im Paradigma der Vergegenwärtigung. Während Monstranz und Reliquiar bei aller latenten Supplementarität jedoch die Sichtbarkeit eines enthaltenen und substanziiell gedachten Körpers – zum Beispiel durch Sichtfenster – noch explizit behaupten, präsentiert das Kleid der *virgen* einen explizit als absent gedachten und gewussten Körper. In der *imagen de vestir* finden sich Hülle und Substanz in einer Weise verschmolzen, die sich bereits für die hochmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reliquiare abzeichnete und bei der das *figurado* allein für die Transsubstantiation eines Körpers eintreten kann.

Caroline Walker Bynum hat in ihrer Studie zur Auferstehungsmetaphorik nachgewiesen, dass mittelalterliche Texte mindestens ebenso insistent auf einer vollständigen, individuellen Restitution des Körpers beharren wie auf einem Fortleben der

menschlichen Seele und dass in allen christlichen Texten zumindest untergründig der Schrecken einer unumkehrbaren Verwesung aufscheint.²⁰⁷ Die Unverweslichkeit eines Märtyrerkörpers stelle daher weniger den Triumph über die Leiden des irdischen Lebens dar, als sie das Schreckgespenst einer Fragmentierung, Zerstreuung und Vernichtung des Körpers in Bann schlüge: »Resurrection was finally not so much the triumph of martyrs over pain and humiliation as the triumph of martyr's bodies over fragmentation, scattering, and the loss of a final resting place.«²⁰⁸ Vor diesem Hintergrund haben sowohl die Monstranz als auch die zur Schau gestellte Reliquie eine ähnliche Funktion – beide antworten auf jene von Bynum detailliert belegte, allgegenwärtige Furcht vor dem *process*, vor der Verwesung als unausweichlicher »Verdauung« des menschlichen Körpers durch und zu Erde: Die Eucharistie bannt in einem paradoxen Ritual die Verweslichkeit des Leibes. Indem wir Gott wieder und wieder zu uns nehmen, uns von ihm nähren, ohne ihn dabei zu verbrauchen oder gar zu verdauen, beschwören wir das Versprechen, auch uns möge nach dem Tod ein unverweslicher, unverdaubarer Körper wiedergeschenkt werden.²⁰⁹ Die Reliquie hingegen, insbesondere die geschmückte oder bekleidete Reliquie kann jenen bereits vom Fleisch befreien, »gehärteten«, zum unverweslichen himmlischen Juwel transformierten Leib vor Augen führen, der sich durch *stasis* für alle Zeiten dem *process* entzogen hat.²¹⁰ In dem Maße, in dem sich die Teil- und Vermehrbarkeit der Reliquien durchsetzt, stehen die zunehmend prächtigeren Reliquiare für die göttlich garantierte Vollständigkeit des auferstandenen Leibes – weit mehr als ein Behältnis, nimmt das Reliquiar als Bild des auferstandenen Körpers den Platz der Reliquie selbst ein: Jedes noch so kleine Fragment wird vervollständigt zum Tempel, in dem sich alle Heiligen und Christus spiegeln.²¹¹ Zugleich kann jede einzelne frühneuzeitliche Gemeinde ihren eigenen Heiligen, ihr eigenes Reliquienfragment für sich beanspruchen und sich als einen Ort feiern, an dem Auferstehung und Vervollständigung des Körpers für die ganze Christenheit in hervorragender Weise sichtbar werden.

²⁰⁷ »Concern for material and structural continuity [of the body] showed remarkable persistence even where it seemed almost to require philosophical incoherence, theological equivocation, or aesthetic offensiveness.« Walker Bynum: *The resurrection of the body*, S. 11.

²⁰⁸ Ebd., S. 50.

²⁰⁹ »The fact that we eat God in the Eucharist and are truly fed on his flesh and blood is a paradoxical redemption of that most horrible of consumptions: cannibalism. [...] The Eucharist is a guarantee that the risen body we shall all become cannot be consumed.« Ebd., S. 41 und 56.

²¹⁰ »The final change to stasis would come only at the end of time, but the jewellike hardness of the relic (whether it was to the eye of the beholder a part or a whole) could move the tired bodies of ordinary believers a little way toward the resurrection while still on earth.« Ebd., S. 108.

²¹¹ »Such renewing of the bone in the reliquary foreshadows its renewing in heaven and suggests not only that the bone is the saint but also perhaps that the reliquary is the relic.« Ebd., S. 212. »The ivory bodies of the saints are the house of Christ, they are Christ's garments, they are Christ's members, they are a temple of the holy Spirit.« Ebd., S. 171.

Wie die Monstranz zeigt auch das – oft gleichzeitig öffentlich präsentierte – Reliquiar jenes kontrollierte Gleichgewicht zwischen partikularer und normgerechter Glaubensäußerung, zwischen lokaler, supplementär geprägter Aneignung und Wiederholung eines substanziiell gedachten Urbildes. Die *imagen de vestir* jedoch scheint dieses mit jeder Prozession performativ austarierte Gleichgewichtsverhältnis zwischen Hülle und Kern, zwischen Akzidenz und Substanz in einer Weise zu radikalieren, die stets droht es von aller theologischen Orthodoxie zu entfernen. In der Performanz der Karwoche findet sich die Universalität der Monstranz aufgebrochen zugunsten einer Partikularität, der die Kirche selbst Vorschub leistet, indem sie substanzielle, realpräsenzte Körper wie Reliquien und Hostie als »lieux physiques« des strategischen »lieu de pouvoir« dem volkstümlichen »espace« übereignet und so eine Neu-Erfindung religiösen Alltags ermöglicht: Die Strategien stellen jene *topoi* bereit, die taktisch in *heterotopoi* überschrieben werden können.²¹²

Im Rahmen der frühneuzeitlichen Prozessionskultur ist die Verwandtschaft der *imagen de vestir* mit Monstranz und Reliquiar offensichtlich: Wie diese behauptet sie eine Vergegenwärtigung – in der Szenerie der Passion macht sie das Leiden Christi präsent und bildet zugleich dessen Sublimierung ab: Blut verwandelt sich in Tränen, diese wiederum verwandeln sich in Perlen. Mantel und Schmuck der Madonna bieten vor diesem Hintergrund tatsächlich einen Gegenpol zum geschundenen »offenen« Leib Christi, zeigen eine Verwandlung seiner Wunden in die Geschlossenheit eines symbolischen, eucharistischen Körpers.²¹³ In Anschluss an die Befunde Walker Bynums lässt sich darüber hinaus der geschmückte Mantel als auferstandener Leib schlechthin identifizieren: Sie belegt überzeugend, wie in den Texten des späten Mittelalters sich im Anschluss an den zweiten Korintherbrief die Gewandmetapher für den auferstandenen Körper durchsetzt, und zwar in dem Sinne, dass er nach dem Tode nicht abgelegt, sondern in größerer, vollständiger und unverweslicher Pracht wiederhergestellt werde: »Thus, reforged statues or pots, resumed clothing, and rebuilt temples were acceptable images for resurrection. The resurrected body is a jewel or a translucent glass, a shining garment, a rebuilt tem-

²¹² Vgl. de Certeau: *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, S. 62 f.: »Les stratégies sont donc des actions qui, grâce au postulat d'un lieu de pouvoir (la propriété d'un propre), élaborent des lieux théoriques (systèmes et discours totalisants) capables d'articuler un ensemble de lieux physiques où les forces sont réparties. [...] Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps – aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité de mouvements qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre moments successifs d'un »coup«, aux croisements possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc.«

²¹³ »Her role in the procession was to serve as a model for reaction; her image demonstrated how one should respond to the ultimate sacrifice. The image of the Virgin in tears, sorrowing for the death of her son and for the sins of humanity, was also promoted as exemplifying a penitential act, one viewed as having a cleansing or purgative effect on the soul. During the processions of Holy Week [...] Mary weeping was thus as much a model to be imitated as Christ being whipped.« Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 99. Vgl. auch Görling: »Der offene Leib«.

ple, or a statue reforged from its original material.«²¹⁴ Der (auferstandene) Körper als Gewand oder Mantel verdrängt andere patristische Körper-Metaphern, wie z.B. die des Samenkorns, da er das Bild einer Transformation zulässt, ohne dabei biologische Prozesse oder Fragmentarisierung aufzurufen. In der Gewandmetapher zeigt sich gerade nicht der Körper als bedeutungslose Hülle, sondern hier finden sich die schon bei Thomas von Aquin formulierten Aporien des Körper-Seele-Verhältnisses im Bild des Kleides aufgehoben: »Body is the expression, the completion, and the retardation of soul.«²¹⁵

Liest man die *imagen de vestir* ikonografisch in einer Linie mit Monstranz und Reliquiar, so zeigt sich in dieser starken Lesart des Kleides als auferstandener Körper, als vollendete Hülle das ganze Provokationspotenzial der Figur jenseits geschlechtlicher Ambivalenzen oder Überlagerungen mit weltlichen Lesarten: Dort nämlich, wo Monstranz und Reliquiar mit ihrer eindeutigen, substanzial bestimmten Funktion ihre supplementäre Struktur kompensieren, gibt sich die *imagen* als rein imaginärer Körper zu erkennen, als körperloses Gegenbild zu den Leiden des Fleisches. Das Kleid steht dabei zum einen zwar für einen vollständigen, erneuerten Körper, bei dem die Hülle das Eigentliche geworden ist, zugleich aber ist dieser transzendente Körper erkennbar das Resultat einer performativen Inszenierung, einer Gewandung des Körperlosen. Als Monstranz ohne Hostie, als Reliquiar ohne Reliquie zeigt die *imagen de vestir* eine Wandlung rein aus der Kraft des Imaginären und macht die Präsenz – zumindest potenziell – erkennbar als eine Verhüllung des Absenten. In der ikonografischen Ausstattung der Marienfigur mit allen zur Verfügung stehenden Motiven des mystischen Liebesthesaurus – von ihren gläsernen *lágrimas* bis zum *cuchillo penetrante*, das ihre *ánima* durchbohrt – markiert das Kleid die Abwesenheit des Körpers ebenso wie es das Begehren nach dem ewig sich entziehenden Körper artikuliert.

Die individuelle und damit notwendig supplementäre und häresieverdächtige Aneignung eines kanonischen Körpers, die schon Monstranz oder Reliquiar vollziehen, machen den Aufwand sichtbar, dessen es bedarf, einen spanischen *corpus mysticum* herzustellen. Die Prozession mit *imagen de vestir* schließlich wird zu einer *scène de l'énonciation*, in der nicht ein Körper eine Hülle, sondern eine Hülle einen Körper beansprucht, die individuelle Signatur des Mantels macht den präsentierten Körper allererst möglich. Die *imagen de vestir* radikalisiert die Supplementarität der hypertrophen Monstranz, insofern sie die Körperlosigkeit als Voraussetzung ei-

²¹⁴ Walker Bynum: *The resurrection of the body*, S. 133. Eine solche Erneuerung des Körpers als Prachtgewand wurde schon in mittelalterlichen Texten mitunter mit einem frühlinghaften Erblühen parallel gesetzt, sodass man für den hinlänglich diskutierten ikonografischen Zusammenhang zwischen Oster- und Frühlingsfeier bei der *imagen de vestir* aus anthropologischer Perspektive nicht unbedingt heidnische Bezüge bemühen müsste, wie z.B. Moreno Navarro dies tut. Vgl. Moreno Navarro: *La Semana Santa de Sevilla*.

²¹⁵ Walker Bynum: *The resurrection of the body*, S. 247.

nes imaginären Geheimnisses figuriert und dieses in serieller Vervielfältigung einer performativen Sinnzuschreibung durch die Volksmenge preisgibt.

Die umfassende und programmatische »Eucharistierung« der gesamten spanischen Kulturlandschaft wird in der *imagen de vestir* damit zur Ermöglichungsstruktur eines dynamischen Aneignungsprozesses, eines Angriffs auf das ikonografische Monopol der Kirche: Die Formel einer präsenten Absenz gibt jene Struktur vor, in der sich eine als exzentrisch empfundene, spezifisch spanische Identität selbstbewusst artikulieren kann – der von Gordillo behauptete »cuerpo grande« Sevillas erscheint als Ausgangs- und Endpunkt einer Reihe supplementärer Körper.

Zusammenfassung Kapitel I und II

Don Fadrique Enríquez de Rivera ist für Sevilla der charakteristische Exponent einer Schwellenzeit. Der gebildete Humanist aus einem Geschlecht von Kreuzrittern hinterlässt mit seinem Pilgerbericht ein schriftliches Dokument frühneuzeitlicher Differenzenerfahrung: In dem gleichen Maße, in dem die *frontera* zwischen Gläubigen und Ungläubigen in die Unsichtbarkeit verschwindet, erscheint Jerusalem nurmehr als historisch verblasste Spur einer körperlich nicht mehr unmittelbar nachvollziehbaren Präsenz Christi. Differenz- und Pluralisierungserfahrung können erst nachträglich in der Schrift bewältigt werden. Zugleich werden sie zum Anlass einer selbstbewussten, bereits subjektiv geprägten *translatio*: Individuell angeeignete Architektur und Schrift markieren – zum Beispiel in Gestalt des Kreuzweges – einen imaginären, durch innere Kontemplation erfahrbaren Raum. Dieser, profane und sakrale Räume wie Jerusalem, Rom und Sevilla überblendende Raum lässt sich stets von neuem performativ »aktivieren«. In den Lücken des brüchig gewordenen, strategischen Systems der Pilgerfahrt vollzieht sich so eine taktische, lokal orientierte, spezifisch frühneuzeitliche *appropriation* im Sinne de Certeaus.

Das nachtridentinisch in Sevilla aufblühende Prozessions- und Bruderschaftswesen scheint diese *translatio* für eine strategische *renovatio* im Zeichen der Eucharistie zu besetzen: Die Kirche fördert Prozessionen als performative Inszenierungen eines Gegengeheimnisses, das der geheimen Pluralisierung der Gläubigen den sichtbaren, einen Leib Christi entgegenhält. Dessen performative Präsentation bleibt als sakramentales *misterio* institutionell gehalten und unterliegt als Geheimnis einem kirchlichen Latenzgebot.

Die für eine Erneuerung des totalisierenden Diskurses funktionalisierten Bruderschaften spiegeln die *ecclesia militans*; die Prozession performiert deren weltweite Re-Formation im Zeichen der Eucharistie. Analog hierzu erscheint Sevilla in der Prozession als Teil und Ganzes der Christenheit: Fronleichnams- oder Translationsumzüge funktionieren als Kodierungsmaschinen, welche die Stadt als emblematischen Raum überschreiben und gleichzeitig lesen. Der historische, partikuläre Stadtkörper ist und bleibt abbildbar auf das himmlische Jerusalem. Fadriques aus der Absenzerfahrung gewonnene *translatio* wird damit in Dienst genommen für die strategische Inszenierung einer universal nicht mehr garantierten, lokal aber umso sichtbarereren Präsenz.

Die Karprozessionen der Bußbruderschaften sprengen dagegen das in der Fronleichnamsprozession hergestellte, programmatische Gleichgewicht von partikularer und universeller Bedeutung. Als körperschaftliche Laienorganisationen imitieren und transzendieren sie kirchliche Strukturen gleichermaßen: Während sie sich ikonografisch ebenfalls der Zurschaustellung des einen Körpers verschreiben, vervielfältigen sie diesen auf performativer Ebene in einander überbietender *aemulatio*. Ihre Prozessionen durchziehen die Stadt mit konkurrierenden Räumen und Bildern, bis diese die Kontrolle der kirchlichen Strategen auf den Plan rufen. Dabei werden latente, nur institutionell kontrollierbare Strukturen der Prozession sichtbar, deren Stehen und Gehen sich als ein labiles Gleichgewicht zwischen Sinnfixierung und Sinnzersetzung erweist.

Die erneute Aneignung des von Fadrique eröffneten performativen Prozessionsraums durch die Laienbruderschaften öffnet die Inszenierung des einen Leibes und die emblematische Kodierung des Stadtkörpers auf gleich mehrere parasitäre Lesarten: Strukturell gewinnt die Dialektik von Stehen und Gehen im Zeichen der Abwesenheit des Leibes Christi eine potenziell unkontrollierbare Serialität und Entgrenzung; die Vielheit der Bruderschaften und ihrer Itinerare substituiert auf geradezu obsessive Weise die hier be-gangene Abwesenheit des Leichnams. Auf semantischer Ebene führt diese substitutive Vervielfältigung zu Polyvalenzen und weltlichen Belehungen der prozessionalen Bewegung. Sie wird lesbar als kontingenter, stets von Sinnzerfall und Verausgabung bedrohter individueller Identitätsgewinn. In der Prozession zeigt sich die Bruderschaft als Modell einer temporären, nur über die Performanz herstellbaren körperschaftlichen Ordnung, die sich territorialen und juristischen Festschreibungen entzieht.

Darüber hinaus findet sich die Notwendigkeit institutioneller Kontrolle von der Prozession selbst als *mise en abyme* inszeniert: Die Körper der Flagellanten und das als Herrschermantel gelesene Kleid der inthronisierten Maria verweisen auf die Substanzlosigkeit einer absolutistischen Macht, die nur kraft des Zusammenschlusses ihrer Untertanen einen Körper erhält. In Rück-Aneignung der bereits im Hochmittelalter weltlich behellten herrschaftlichen Körper-Allegorie machen die Bußbruderschaften die ikonografische Willkür staatlicher wie kirchlicher Machtinszenierung sichtbar; Staats- oder Kirchenkörper werden gezeigt als anonyme Menge blutiger Leiber, welche die Leere des Herrschermantels füllen.

Im ikonografischen Zusammenspiel von Flagellanten und *imagen de vestir* wiederholen sich strukturelle Serialisierung und semantische Polyvalenz. Auch hier wird die symbolische Eindeutigkeit des bewegten Körpers durch aemulierende Aneignung in die Schwebe gebracht: Die Geißelung lässt die Flagellanten sichtbar dem Exempel Christi folgen und macht sie selbst wiederum zum Exempel für die Prozessionszuschauer. Die exemplarische Erregung greift – sei es als Blut, sei es als Tränen – körperlich und sichtbar aus auf die gesamte Christenheit und vereint sie in Trauer und Buße. Durch die Ambivalenz des Blutes als Indiz sowohl des gefallenen

Fleisches als auch der tätigen Buße öffnet die parasakramentale Wandlung der Flagellation sich jedoch auf eine potenziell unabschließbare Verweiskette, auf eine institutionell un-haltbare Erregung: Weder kann der Flagellant in seiner Sünde verharren, noch darf er das Exempel Gottes je ganz erreichen, jeder geführte Schlag muss daher den nächsten provozieren.

Durch die Temporalisierung der Buße im öffentlichen Raum öffnen sich Flagellation und Bruderschaften auf weltliche Semantik: Mit der ostentativen Unzählbarkeit der zur Schau gestellten Körper und Schläge folgen sie einem franziskanischen Vorbild, das den Neuen Bund zugunsten visueller Exemplarität explizit als schrift- und gesetzesabgewandt formuliert. Die Versammlung im Zeichen des blutigen Körpers behauptet in der Flagellation zugleich ihren anti-institutionellen Charakter. Kontrollierbar sind die im öffentlichen Raum einander derart überlagernden Lektüren von Entzug und Präsenz des Körpers nur durch eine gewaltsame Rückführung in den Kirchenraum.

Schließlich bestätigt sich für die bei den Karprozessionen mitgeführten *imágenes de vestir* geradezu exemplarisch, dass die Kirche das Deutungsmonopol auf die von ihr selbst nachtridentinisch in die Sichtbarkeit gezogenen Körper nicht halten, beziehungsweise die im »siècle mystique« einsetzende Pluralisierung nicht bannen kann, sondern über eigene Strategien (unfreiwillig) fördert: Weit davon entfernt einen obsoleten Schamanismus in die urbane Kultur aufzunehmen, artikuliert die bekleidete Figur vielmehr ein angesichts des Geheimnis- und Deutungsmonopols der kirchlichen Autorität renovatorisch verdrängtes Imaginäres. Aus der Perspektive der Kirche soll das Bildnis zunächst in einen institutionell garantierten, durchaus performativ gedachten Verweiszusammenhang gestellt werden; ob bei Heiligenfiguren oder Bildnissen verurteilter Häretiker – die Bedeutungszuweisung erfolgt performativ durch die kirchliche Instanz und bestätigt einen charakteristisch frühneuzeitlichen Verwaltungsanspruch auf das Absente, auf dessen Überführung in Präsenz. Als explizit körperlose, ikonografisch mehrfach gedoppelte und vervielfältigte Hülle präsentiert die *imagen de vestir* der Karprozessionen dagegen eine durch überschießende, hypertrophe Bedeutungszuweisung nicht bewältigte Absenz, ein unaufhebbares Begehren nach dem entschwundenen Körper.

Die bei Monstranz und Reliquiar uneingestandene Supplementarität des zur Schau gestellten Körpers feiert sich hier als immer neue imaginäre Ausgestaltung einer verhüllten Absenz. Das Latenzgebot, das der Kirche Geheimnis- und Deutungsmonopol sichern soll, wandelt sich in der Aneignung zum Incitament imaginärer, individuierender ›Bekleidungen‹ des nicht-Gewussten – die Erzeugung des Geheimnisses wird durch Laien nachgespielt und so dem »Anderswerden« eines kollektiven Imaginären preisgegeben.

III. *De cuius sanctissimas Imágenes se tiene noticia en esta ciudad* – ZUR VERSCHRIFTUNG DES WUNDERS IM FRÜHNEUZEITLICHEN SEVILLA

Die *imagen* als performativ erzeugtes Geheimnis, als präsenzte Absenz, als körperliches Zeichen des entzogenen Körpers, als Inszenierung eines verborgenen Körpers, der neue Körper stiftet – auch die in Sevilla zeitgleich mit den Prozessionen aufblühende Legendenkultur arbeitet in diesem Paradigma eines sich entziehenden und gleichwohl stets von neuem gestalthaft inszenierten Ursprungs.

Ab etwa 1560 entstehen in einem gewaltigen lokalhistoriografischen Schub zahlreiche Stadtgeschichten und -beschreibungen, die in gleichermaßen humanistisch wie heilsgeschichtlich geprägten Textbewegungen die Geschichte Sevillas bis zur Gründung durch Herkules zurückverfolgen. Die Darstellung der zeitgenössischen »Passionskultur« nimmt dabei einen breiten Raum ein: Alle *Antigüedades*, *Memoriales*, *Historias*, *Crónicas* und *Anales* dieser Zeit führen die *imágenes* Sevillas als ihren Reliquien mindestens ebenbürtig auf; keine einzige versäumt es, auf das grandiose Spektakel der Karprozessionen einzugehen, die sie unter allen spanischen Städten als die frömmste und prächtigste auszeichnet – Sevilla ist das blutende Haupt Spaniens.¹ Die weitgehend nach humanistischem Vorbild mit alphabetischen Namens- und Schlagwortregistern ausgestatteten Werke ermöglichen das Nachschlagen einzelner Bildnisse, dokumentieren ihre Geschichte, ihren Kult und ihre Legenden. Darüber hinaus entstehen ausschließlich den *imágenes* Sevillas gewidmete Sammlungen, wie der zweite Teil von Gordillos *Religiosas estaciones* und die etwa zeitgleich entstandene, in handschriftlicher Kopie erhaltene Aufstellung des Notars Juan de Ledesma, der mit religiöser Inbrunst ausführlich Geschichte, Heiligkeit und Wirkung aller Sevillaner Marienbildnisse dokumentiert.² Die Verbindung, die hier die frühneuzeitliche Historiografie mit der mittelalterlichen

¹ Ich verweise an dieser Stelle auf die bereits ausgiebig zitierten Passagen bei Gordillo und Morgado – Ähnliches findet sich bei den anderen zitierten Autoren Caro, Argote y Molina, Espinosa, Peraza und Zúñiga.

² Der spätere Kopist von Ledesmas Manuskript datiert seine Vorlage auf das Jahr 1633 oder früher und bezeichnet dessen Autor, über den ansonsten wenig bekannt ist, als »escribano público« (Notar). Ich zitiere im Folgenden nach dieser erhaltenen Kopie. Juan de Ledesma: *Imágenes de Maria santissima nuestra señora en esta ciudad de Andalucía y extremadura, donde estan estos santuarios y algunas noticias de Sevilla y de su Santa iglesia. Recogidas por Juan de Ledesma escribano publico de Sevilla año de 1633. y copiadas por Dn. Fr.co Lasso de la Vega, Beneficiado prop.o de la Parroq. Del sr. sn. Pedro de la misma ciudad en el año de 1766*, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 59–3–42, Sevilla 1766.

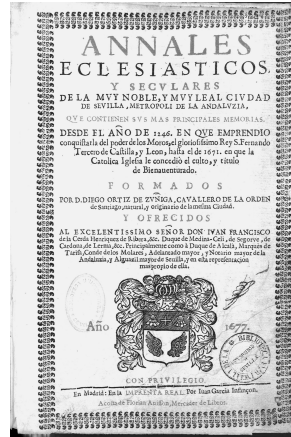
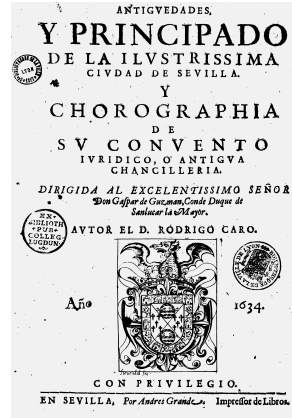
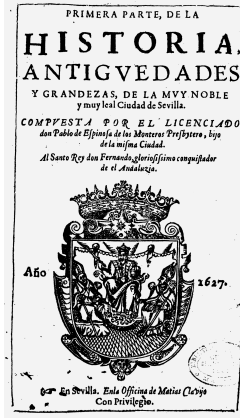
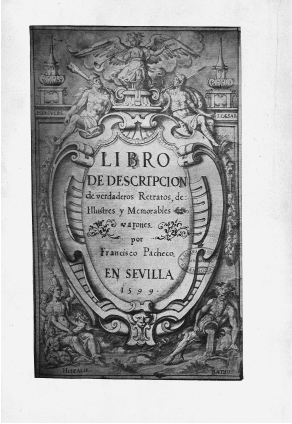


Abb. 1a-e: Frontispize und Titel einiger ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedruckter Bände zur Stadtgeschichte Sevillas, weitere kursierten als Manuskripte.

Tradition der Mirakelsammlungen und Heiligenviten einget, lässt sich zum einen herleiten aus dem inzwischen in Sevilla etablierten Marianismus, der vom lokalen Klerus als eine Speerspitze sowohl gegen die *luteranos* als auch gegen potenzielle Häretiker im eigenen Lager verstanden wird: Nirgends wird die unbefleckte Empfängnis Mariens so ostentativ gefeiert wie in Sevilla, nirgends wird mit solchem Nachdruck Marias Zuständigkeit als erste und höchste Fürsprecherin der Menschen bei Gott bekräftigt, die noch über allen anderen Schutzheiligen thront. William Christian zeichnet die Entwicklung Marias zu einer »globalisierten« Schutzheiligen nach als einen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vor allem in den spanischen Städten etablierenden Trend: Wurden früher die zuständigen Fürsprecher nach Katastrophen und in Notsituationen ausgelost oder in regelrechten Prozessen als »Anwälte« ermittelt, stellen die frühneuzeitlichen Legenden immer häufiger dar, wie Maria selbst die Zeichen setzt, mit denen sie sich zur Schutzpatronin

eines Ortes macht. Christian verrechnet die sich vermehrenden marianischen Gründungslegenden, in denen ein Marienbildnis sich zum Beispiel durch seine insistente und wundersame Wiederkehr den Ort seiner Verehrung wählt, mit den Zentralisierungsbestrebungen der gegenreformatorischen Kirche, die das lokale Brauchtum zu wahren und gleichzeitig allgemeingültig-institutionell zu überformen suchen: Den örtlichen Schutzheiligen als »Spezialisten« wird in Maria eine einigende, gottähnliche Figur zugesellt. Deren Zuständigkeit ist nicht als Reaktion auf die zufällige Katastrophe willkürlich bestimmt, sondern sie beruft sich auf himmlische Hierarchie und Autorität, die darin zugleich bestätigt werden.³

In größerem Kontext geht die plötzliche Blüte hagiografischer und vor allem historiografischer Schriften zurück auf die gegenreformatorisch betriebene Neuordnung und Festschreibung der kirchlichen Sakralgeografie: Mit der hagiografischen Identifizierung, Zuweisung und Anerkennung lokaler Heiliger festigt Rom seinen Einfluss auf die nationalen Kirchen, unter Nutzung der regionalen Identitätsbestrebungen.⁴ In der Begrifflichkeit de Certeaus lässt sich das Verhältnis von Strategie und Taktik im Rahmen dieser großangelegten Verschriftung von volkstümlicher Religiosität zunächst so affirmativ wie kalkuliert charakterisieren: Die »taktische« Aneignung, die sich vor Ort durch eine plötzlich neu erblühende Hagiografie unter historiografischen Vorzeichen vollzieht, die zahlreichen Diözesangeschichten, Martyrologien und neu geordneten hagiografischen Sammlungen gehen insofern in der römischen »Strategie« auf, als die Legenden hier funktional für die Gegenreformation vereinnahmt scheinen: Von den Protestanten als »papistische Lügenmärchen« denunziert, ermöglichen Heiligenreliquien und ihre Legenden lokale Identitätsinszenierungen und die performative Anbindung an das kanonische Kirchenjahr. Sie vereinnahmten die volkstümliche »Präsenzkultur« und finden sich in ihrer territorialen Beglaubigungsfunktion eng an jene Festlichkeiten gebunden, die den städtischen Raum – zum Beispiel in Prozessionen – visuell-emblematisch

³ Vgl. Christian: *Local Religion*, S. 20 ff.

⁴ Vgl. zu diesem Thema eine der wenigen umfassenden Untersuchungen, die der britische Kirchenhistoriker Simon Ditchfield an italienischem Quellenmaterial vorgenommen hat: *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy*, Cambridge 1995. Ditchfield beschreibt anhand einer Fallstudie von Piacenza, wie die in nachtridentinischer Zeit auch auf regional-provinzieller Ebene gezielt betriebene Entdeckung, Translation und Beschreibung zahlreicher neuer Märtyrerreliquien die traditionellen Muster der Hagiografie überfordert und diese aufbricht zugunsten einer modernen Historiografie. Meine Überlegungen zu den Legenden Sevillas und ihrer Verschriftung verdanken sich im Folgenden zentral den Anregungen durch diese differenzierte Studie sowie persönlicher Korrespondenz mit Simon Ditchfield. Zu den gezielten frühneuzeitlichen Kanonisierungskampagnen, die zum Beispiel im Falle San Fernandos auch immer wieder die Legenden für sich auszuspielen wussten, vgl. Amanda Wunder: »Murillo and the Canonisation Case of San Fernando, 1649–52«, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), S. 670–675 und die noch erscheinende Dissertation der selben Autorin: *Worldly Glory: Artists, Aristocrats, and the Creation of Golden-Age Seville*. Auch Amanda Wunder persönlich bin ich für einige wichtige Hinweise dankbar.

kodieren.⁵ Dabei verdeutlicht die narrative, panegyrische Ausgestaltung des hagiografischen Materials durch lokale Autoren die analoge Doppelfunktion von *imagen* und Legende: Zum einen bieten sie – ähnlich der Reliquie – örtliche Identifikationsfiguren, die das Historisch-Partikulare im Göttlich-Allgemeinen verankern. Zum zweiten ermöglicht die Legendenwiedergabe in der performativen Kontinuität von Anbetung und Wundernachweis die immer neu wiederholbare Überblendung von weltlicher Geschichte und Heilsgeschichte, von irdischem und himmlischem Raum.⁶

Gerade die strategisch-funktionale Vielfältigkeit und schriftliche Verbreitung des vorhandenen Legendenmaterials, gerade seine Einbettung in die neu entstehende lokale Performanz- und Schriftkultur lässt jedoch weder Hagiografie noch Historiografie in ihrer Substanz unberührt, sondern führt zu spezifisch frühneuzeitlichen Resonanzeffekten.⁷ In seinen Untersuchungen zu Reliquienkult und Hagiografie im frühneuzeitlichen Italien hat der Kirchenhistoriker Simon Ditchfield am Beispiel von Piacenza nachgewiesen, dass die im Kielwasser des nachtridentinisch aufblühenden Reliquienkults entstehenden Hagiografien die Keimzelle einer frühmodernen Geschichtsschreibung markieren, welche sich nicht mehr ausschließlich auf die *auctoritas* tradierter Texte beruft, sondern in Ansätzen ein »archäologisches« Quellenstudium erprobt. Renovatorische Propaganda wandelt sich unter der Hand humanistisch gebildeter regionaler Schreiber zu selbständigem Wissenserwerb. Unter dem Druck, den eigenen Heiligen oder Schutzpatron mit den für eine Kanonisierung oder offizielle Aufnahme in die überarbeiteten Breviere notwendigen Kriterien auszustatten (i.e. Nachweisbarkeit seiner Herkunft, Wundertätigkeit, Abgrenzung von Namensvettern etc.), entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine nie dagewesene lokale Gelehrsamkeit: Im unermüdlichen Versuch, den Bedarf an schriftlichem, überprüfbarem Legendenmaterial zu decken und dabei das Partikulare mit dem Universalen zu versöhnen, entstand insbesondere in Italien und Spanien eine wahre Flut neuer hagiografisch-historiogra-

⁵ Ich nehme hier Begriffe von Hans Ulrich Gumbrecht auf; vgl. ders.: *Diesseits der Hermeneutik*.

⁶ Auf die ökonomischen Einzelinteressen, die hier natürlich auch bedient wurden, da jeder neue Heilige seiner Gemeinde neue Einkommensquellen erschloss, kann in diesem Rahmen nicht gesondert eingegangen werden. Die in den Sevillaner Archiven dokumentierten Auseinandersetzungen einzelner Klöster und Kirchen um den Besitz bestimmter Reliquien oder *imagenes* legen hier von beredtes Zeugnis ab, stammen aber zumeist bereits aus einem späteren Zeitraum nach den Kanonisierungen.

⁷ Quelle der historiografischen Hagiografie ist zumeist noch Voragine *Legenda Aurea*, die in besagtem Zeitraum einen signifikanten Publikationsschub erlebt, bevor die eigentlich historischen Quellen die Oberhand gewinnen. Zwischen 1560 und 1600 erscheinen fünf Auflagen der *Legenda Aurea*, schon gegen Ende dieses Zeitraums scheint sich das idealisierte, monastische Heiligenbild, das Voragine formuliert, überlebt zu haben und auch nicht mehr genügend Material für die lokale Geschichtsschreibung zu bieten. Vgl. Ditchfield: *Liturgy*, S. 120 f.

fischer Texte.⁸ Vorbild und Muster für diese einzigartige, bis heute weitgehend unausgewertete lokale Sammel- und Aufzeichnungswut boten Cesare Baronios von 1588 bis 1607 erschienene monumentale Kirchengeschichte *Annales ecclesiastici* sowie die ebenfalls von ihm in diesem Zeitraum betreuten Überarbeitungen des Römischen Martyrologiums und des Römischen Breviers.⁹ Jede italienische und auch manche spanische Diözese hatte bald ihren eigenen Baronio, der im Auftrag der Gemeinde brevier- und festtagsgeeignete Lokalheilige identifizierte und akribisch Belege ihrer biografischen Existenz sowie ihrer Wundertätigkeit sammelte. Beeindruckendstes überregionales Produkt dieses umfassenden, nachtridentinisch einsetzenden Heiligenzensus sind bis heute die von 1643 bis 1749 erschienenen *Acta Sanctorum* der jesuitischen Bollandisten, die auf einer bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vom flandrischen Pater Heribert Rosweyd angelegten Sammlung basierten.

In der herkulischen Anstrengung, eine letzte große Totalisierung und Kanonisierung der Kirche zu bewältigen, eine in ihren Wundern beweiskräftige, territorial verräumlichte und zugleich dokumentarisch exakte *Historia Sacra* zu erstellen, erweisen sich solche Unternehmungen auf den ersten Blick als genuin renovatorisch: Hier wird – im Sinne Gumbrechts – eine bereits der Pluralisierung anheimgefallene religiöse Kosmologie wiederhergestellt und performative Alltagskultur in der Verschriftung diskursiv vereinnahmt.¹⁰ Als Heiligen- und Heilsgeschichte kann eine sich aus der Hagiografie speisende *Historia Sacra* Geschichte noch und wieder zyklisch schreiben – in den Legenden-, Personen- und Ereignissammlungen offenbart sich das immergleiche Wirken Gottes durch seine Heiligen als eine Reihe endloser Variationen, *semper eadem*. Der junge Buchdruck stellt ein Medium bereit, in dem diese kanonische Zusammenfassung christlicher *gesta* machbar scheint und zugleich überzeugende Verbreitung verspricht – je vollständiger die Sammlung, desto zwingender muss die allegorische Wahrheit zutage treten. Strategisch mindestens ebenso wichtig wie die Wiederherstellung einer totalisierenden Perspektive

⁸ »[T]he realization that local churches found themselves faced with the need to ›save the phenomena‹ of their cults and devotions in terms acceptable to the regularizing criteria of Trent, helps account for the veritable renaissance in local erudition that took place c.1550–c.1700, the extent and sheer bulk of which dismayed even the doughty eighteenth-century scholar and bibliographer Girolamo Tiraboschi.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 13.

⁹ Cesare Baronio (1538–1607) wurde zunächst unter seinem Mentor Filippo Neri Mitglied des von diesem gegründeten Oratoriums (*Congregazione dell'oratorio*) und später Kardinal unter Papst Clemens VIII. sowie Vatikanischer Bibliothekar. Seine explizit und polemisch gegen die Protestanten angelegten *Annales* entstanden auf Anregung Neris. Trotz seiner Spanienfeindlichkeit, mit der Baronio die antispanische Politik von Clemens VIII. maßgeblich beeinflusste, wurde seine monumentale Kirchengeschichte Vorbild für ähnliche spanische Unternehmungen. Ditchfield macht insgesamt den Einfluss des mystisch geprägten Oratoriums auf die entstehende *Historia Sacra* sehr stark. Vgl. auch Simon Ditchfield: »Martyrs on the move: Relics as Vindicators of Local Diversity in the Tridentine Church«, in: *Studies in Church History* 30 (1993), S. 283–294.

¹⁰ Vgl. Gumbrecht: *Geschichte*, S. 293.

im Zeichen der Schrift ist dabei auch die Verfügbarkeit des Materials für die religiöse Praxis: Die losen, meist chronologisch geordneten Annalen, Memorialen, Chroniken oder Historien bieten zahllose Legenden, Anekdoten, Memorabilien und Exempla, aus denen sich Prediger oder Verfasser regional fokussierter Erbauungsliteratur gleichermaßen bedienen können – analog zu den Stationen eines Kreuzwegs kann jede einzelne Geschichte immer wieder zum Ausgangspunkt einer performativen Ausschreibung oder Glaubensmanifestation werden.¹¹

Die Verschriftung alten wie neuen Legendenmaterials scheint sich hier demnach ganz im Paradigma von Präsenz und Repetition zu vollziehen: Während Fadrique an der heterogenen Überfülle der heiligen *vestigia* verzweifelt und diese über den Weg einer deutlich subjektiv geprägten Aneignung und Kommentierung zu banen sucht, geht die Gelehrsamkeit der nachtridentinischen *Historia Sacra* den umgekehrten Weg – eine umfassende, »objektive« und letztgültige Bestandsaufnahme des Heiligen auf Erden, die dessen ubiquitär erfahrbare Präsenz zugleich dokumentiert und perpetuiert sowie den Modus lokaler Aneignung festschreibt. Reliquie, Bildnis und Text eines Heiligen fügen sich auf diese Weise äquivalent und auf gleicher Ebene in die von Largier nachgezeichnete »Kultur der Erregung«: Jedes für sich zeugt vom Exempel, vom historisch nachweisbaren *imitabile*, das sich in religiöse Erregung übersetzt und eine weitere Kette von »Exempla der Erregung« generieren kann. Der Pluralisierung und Partikularisierung im Zeichen subjektiver Aneignung stellt sich eine Heilsdokumentation entgegen, die ausgerechnet in der Sammlung, Ordnung und Fixierung des Partikularen die letzte Möglichkeit sieht, eine verlorene Totalität wiederherzustellen. Die hierbei entstehenden, vielfach unvollendeten und unvollendbaren Monumentalprojekte lösen auf der einen Seite, wie Ditchfield vermerkt, bereits ein knappes Jahrhundert später ungläubige Bestürzung aus. Schon aus der taxonomischen Perspektive der Aufklärung muss dieser letzte Versuch, naturgeschichtliches, historisches und hagiografisches Wissen in ein zeitloses Ganzes zu binden, wahnhaft erscheinen, aus einer genuin »historischen« Perspektive wie der des 19. Jahrhunderts wird er schlichtweg unverständlich.

Auf der anderen Seite bringt die Popularität der frühneuzeitlichen Lokalhistoriografie in kleinerem Maßstab spannungreiche und gegenstrebige Texte hervor, in denen die renovatorische Strategie offensichtlich die eigenen Ziele überschießt: Im Bedürfnis, sich innerhalb des neu abgesteckten, heilsgeschichtlich durchsemantisierten Kirchenraums einen eigenen, einzigartigen Ort zu sichern, durch den zugleich möglichst viele räumliche und zeitliche Koordinaten laufen, generieren diese

¹¹ Ich versuche mich hier mit Bedacht nicht an einer begrifflichen Abgrenzung der verschiedenen hagiografischen oder historiografischen Kleinformen, da es mir gerade um deren unbefangene schriftliche Vereinnahmung im Rahmen einer totalisierenden Perspektivierung geht. Zur aktuellen Diskussion um Exempla, Anekdoten, Memorabilien und deren mögliche gattungshistorische oder funktionale Bestimmung vgl. Walter Haug und Burghart Wachinger: *Exempel und Exempelsammlungen*, Tübingen 1991.

Texte einen dokumentarischen Sog, dessen Hybridität und Lust am Faktum ihre einsinnige Diskursivierung bedroht. Solche Texte machen Spannungen sichtbar, sie lassen die potenzielle »Konterdiskursivität« einer humanistisch wie hagiografisch geschulten Historiografie aufscheinen, die einerseits historische Differenzen ernst nimmt und die Schrift zur zeichenhaften Rekonstruktion des Absenten nutzt, andererseits aber dem hagiografischen Modell verpflichtet bleibt, mit einer Schrift im Zeichen von Präsenz und exemplarischer Erregung. Vor diesem Hintergrund zeigen sich die hypertrophen, formelhaften, mitunter schwerfälligen, aber ebenso präzisen, kasuistischen und detailreichen Texte der Sevillaner Äbte, Notare und Stadtschreiber als Schrift im Umbruch zwischen Präsentation und Re-Präsentation, zwischen religiöser Erneuerung und historiografischer Distanz, zwischen Schrifttradition und Performanz. In einem zweiten Blick wird gerade in der Engführung der Diskurse, im Bemühen, einen übergeordneten, historisch wie ideologisch »korrekten« Text zu bauen, ein spezifisch spanisches, kollektives Imaginäres als gemeinsames Fundament religiöser wie genealogischer Argumentation sichtbar.

1. *Legende: Texte und Kontexte*

Die Integration unbekanntem Materials ist bei der kanonisierenden Sammelwut zunächst kein Hindernis, im Gegenteil – sie bekräftigt die Allgegenwart des Heiligen und erlaubt es zugleich, lokale Identifikationsbedürfnisse in kontrollierter Form zu befriedigen. Simon Ditchfield hat nachgewiesen, welche entscheidende Rolle hierbei die frühneuzeitliche Entdeckung der römischen Katakomben für die nachtridentinische Bestimmung, Territorialisierung und Festschreibung heiliger Körper spielte:¹² Zum einen erlaubte die Erschließung der Katakomben und die Hebung der dort begrabenen Märtyrergebeine die Anknüpfung an eine ruhmreiche gemeinsame Vergangenheit aller Christen.¹³ Nicht allein hatte man die unterirdische Quelle des Ur-Christentums ausgemacht – die Katakomben mit ihren knochengefüllten Gängen boten darüber hinaus ein eindringliches Bild für das Fundament des Glaubens, auf dem die erneuerte Kirche aufruhren sollte, einen

¹² Er ist sich darin einig mit der immer noch grundlegenden Arbeit Delehayes, der die barocke Wiederentdeckung neben der ursprünglichen Verbreitung der Reliquien im 7.–10. Jahrhundert und im 13. Jahrhundert als eine der drei wichtigsten Epochen der Reliquiengeschichte ansieht. Vgl. Hippolyte Delehaye: *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Brüssel 1934, Kap. 4.

¹³ »Filippo [Neri] and his contemporaries regarded the catacombs as vestigia of that purest and most heroic period of church history: the time of the imperial persecutions attested by the supply of martyr's bones that lined and littered the endless subterranean corridors.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 89. Ditchfield beschreibt an anderem Ort, wie es aufgrund eines mit Fleiß praktizierten »misreading« bei diesen Ausgrabungen zur wundersamen Reliquienvermehrung kam: Man las das *M* der lateinischen Inschriften, das für *mortuus* stand, grundsätzlich als *martyr* oder *martyrium*. Vgl. Ditchfield: »Martyrs on the move«.

corps retrouvé. Unter der Führung des Oratoriums wurde das unterirdische Rom zum Ausgangspunkt einer sich aus einem konkreten, visualisierbaren Raum neu erfindenden Kirche.¹⁴ Über die Reliquien selbst ließ sich zeitliche und räumliche Kontinuität herstellen, vom semantisierten Raum der Katakomben aus konnte das gesamte christliche Territorium abgesteckt und befestigt werden.¹⁵ Neue Heilige und ihre wiederentdeckten oder neu formulierten Kulte garantierten die flächendeckende Versorgung des Territoriums mit sichtbaren Zeichen.¹⁶ Diese räumliche *re-inventio* greift sowohl aus auf ein sich in allen Orten visualisierendes *semper eadem*, auf die Allgegenwart des Heiligen zu allen Zeiten, als auch auf die Partikularität und Unverwechselbarkeit des konkreten Orts. Damit kann der einzelne Ort als Beispiel des Ganzen dienen, das sich in all seinen Teilen wiederholt; er kann aber genauso gut (potenziell) dessen Dementi verkörpern, wie an den Legenden noch zu zeigen sein wird.

In Rom selbst verband sich die Entdeckung des unterirdischen, christlichen Rom, das die antiken *vestigia* nun gleichsam unterfing, sogleich mit einer performativen christlichen Überschreibung des oberirdischen Stadt-Raums – der vertikalen Hebung der Heiligen Körper folgte die horizontale Erschließung der diesen Körpern zugehörigen Territorien: Auf Veranlassung von Filippo Neri und anderer kirchlicher Würdenträger führten Prozessionen jetzt durch Kirchen und Katakomben – sie verknüpften damit in der Verehrung der Märtyrer Vergangenheit und Gegenwart, weltlichen und unterweltlichen Raum, Tote und Lebende im Zeichen der vorweggenommenen Auferstehung. Auch die Prozessionen gewannen dabei eine neue, räumliche Verankerung im Urchristentum: In etymologisch-allegorischer Exegese führte man sie auf die *statio* frühchristlicher Einheiten der *ecclesia militans* zurück, die in den Katakomben Schutz suchten und gleichzeitig dort Wache über ihr (noch) unterirdisches Reich hielten.¹⁷ Diese Wachsamkeit findet sich refigu-

¹⁴ Dies scheint charakteristisch für die Bemühungen der *Congregazione dell' Oratorio*, die sich unter der Leitung ihres Gründers Filippo Neri um eine kirchliche Erneuerung sowohl auf wissenschaftlicher wie auf liturgischer Ebene bemühte.

¹⁵ »Early visitors to the catacombs on the via Salaria, such as Cesare Baronio, were under the distinct impression that they had come upon a subterranean city. Baronio was in fact more impressed by the physical space of the corridors and cubicles than he was by the art that was uncovered there.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 89. Dass die Katakomben als verräumlichte Zeit, als ein allegorischer »Chronotopos« wahrgenommen wurden, belegt auch der Titel einer der frühesten detaillierten Bestandsaufnahmen, welche bis ins 19. Jahrhundert archäologisches Standardwerk zu den Katakomben blieb – Antonio Bosio: *Roma sotterranea*, Rom 1634. Das 600-seitige Werk erschien postum und wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verfasst.

¹⁶ »Discovery could also bring with it wholly new saints and their cults. The recovery of the catacombs as objects of devotional and archaeological interest in late sixteenth-century Rome brought on stream a source of saints' relics largely untapped since the pontificates of Paul I (757–767) and Paschal I (817–824).« Ditchfield: *Liturgy*, S. 85.

¹⁷ »Filippo Neri integrated a visit to the catacombs of S. Sebastiano into the popular processions he led which visited the seven principal churches of Rome. [...] Central to Filippo's interest in the ca-

riert im Kampf der gegenreformatorischen Kräfte mit einem Dämon, der nun die Gestalt der Häresie angenommen hat.

Die Translationen der Gebeine und ihre kirchliche Bestattung in feierlichen Prozessionen überführten nicht nur die Reliquien in den oberirdischen, sichtbaren Kirchenraum, darüber hinaus antizipierten sie deren Auferstehung und Aufnahme in das himmlische Jerusalem. Umgekehrt erhielt der kirchliche Raum neue Weihe durch seinen unmittelbaren Anschluss an den räumlichen Ursprung der Christenheit. Die derart allegorisierte und vergegenwärtigte *statio* erweist sich auch hier als ein dynamisch gedachter, performativer Wechsel von Stehen und Gehen: In der Begehung des urchristlichen Raumes und seiner *translatio* an die Oberfläche wiederholt und erfüllt sich eine Heilsgeschichte, deren Ende gleichwohl im Blick auf den letzten Raum, das Himmlische Jerusalem, nur vorausschauend antizipiert wird.

Die skizzierten umfassenden Translationen sicherten auf räumlicher, zeitlicher und rhetorischer Ebene den kirchlichen Raum als geschlossene Verweiskette, innerhalb dessen alle sichtbaren Zeichen und Räume auseinander und zuletzt aus dem wiederentdeckten Ursprung hergeleitet werden konnten. Über die Reliquien ließ sich die Geschichte des Christentums als allegorischer Raum erfahren.¹⁸ Bewegung, Teilung und Umverteilung der Märtyrergebeine zerstörten den wiedergewonnenen Ursprung nicht, sondern halfen, ihn allerorten performativ zu affirmieren – jeder einzelne Ort konnte sich als Teil eines rückeroberten Ganzen neu formulieren, dessen Überleben sich wiederum als Wachsamkeit einer in die Peripherie versprengten und verfolgten *ecclesia militans* stilisieren ließ. An Gordillos Ausführungen zur Sevillaner Monstranz hat sich bereits angedeutet, wie eine solche performative Raumerschließung ein exzentrisches Momentum gewinnen kann – so wie sich in den spanischen Prozessionen Räume und Körper zumindest potenziell

tacombs was the cult of the Early Christian martyrs who were believed to have taken shelter there at times of persecution. Pompeo Ugonio is typical of the degree to which the topography of Rome under Filippo's influence became increasingly imbued with the subterranean associations linked with this glorious period of the church's history. In the introductory *discorso* to his *Historia delle stazioni di Roma* (Rome 1588), Ugonio canvassed a variety of possible origins of the Christian use of the word *station*. He favoured the link with pagan military parlance whence the early Christians used *station* to signify units of their local militia which, led by their bishops, retreated into the catacombs in order to shelter from the persecution of the pagan emperors.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 86.

¹⁸ Es ist an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass es sich hier nicht um die Entdeckung einer funktional gedachten »Zeitentiefe« etwa im Foucault'schen Sinne handelt, sondern um einen allegorisch-emblematischen Zeit-Raum, der das *semper eadem* bekräftigt. Dennoch scheint die Dokumentation dieses allegorischen Raums ihn auf frühmoderne Wissensformen und Diskurse wie die Archäologie und Historiografie zu öffnen – um die Nachzeichnung dieser Öffnung und die daraus erwachsenden Ambivalenzen soll es hier in erster Linie gehen. Die Einspeisung der Reliquien in eine moderne Geschichtswissenschaft ließe sich nach Delehaye erst im 19. Jahrhundert beobachten.

zu verselbständigen scheinen, droht auch die Textflut, welche die umverteilten Reliquien begleitet, stets in eine neue, unkontrollierbare Diversifizierung zu kippen. Im Anschluss an die eben nachgezeichnete Strategie, die sich mit der Entdeckung der Katakomben vor allem auf Betreiben des Oratoriums zentral formuliert, kann solches wiederum an der taktischen Praxis in der Peripherie gezeigt werden.

Auf der Basis der *re-inventio* des christlichen Raums und dessen Re-Zentrierung um einen neu sichtbar gewordenen Ursprung ließ sich auch für die Peripherie alenthalben zeitliche und räumliche Kontinuität herstellen. Jede einzelne italienische und manche nicht-italienische Diözese konnte hoffen, sich zum vorhandenen Legendenkorpus einen Reliquienkörper zu sichern und so zum Beispiel bischöfliche oder priesterliche Kontinuität ausstellen zu können. Auch lokal leisteten die überführten Reliquien auf diesem Wege zunächst strategische *re-inventio*: Vergessene Kulte wurden reinstituert, verfallene Kirchen und Klöster aufgewertet, neue Pilgerstätten und damit neue Einkommensquellen erschlossen. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts scheinen sich von Italien ausgehend ganze Gebeinheere auf die Wanderschaft durch Europa begeben zu haben: »Martyrs on the move«, wie Ditchfield treffend formuliert, was sowohl die territoriale Umverteilung als auch die performativ-»kinetische« Seite dieser kirchlichen Raumeroberung meint.¹⁹

Die den Reliquienstrom begleitende Schriftenflut stellt – wie gesagt – weniger einen Kommentar als vielmehr einen den Gebeinen ebenbürtigen Textkörper dar. Zum einen vervielfältigt sie das Andachtsmaterial und stellt es für den Predigtgebrauch bereit, zum anderen soll sie eine in der Konkurrenz von Stätten und Reliquien nicht ausbleibende Mehrdeutigkeit oder Unentschiedenheit der Zuordnungen in Schach halten. Gerade in dieser Doppelfunktion gründet jedoch die Zwieschlächtigkeit der frühneuzeitlichen Verschriftungswelle. Sie beschränkt sich mitnichten auf eine schriftliche Fixierung des bis dato vorwiegend mündlich tradierten Legendenmaterials: Unter dem Eindruck der Fülle der gefundenen Reliquien und der Notwendigkeit, diese in einer herkulischen Dokumentations-Anstrengung zu identifizieren, zu sordern und den partikularen Körpern zuzuordnen, knüpft die von Ditchfield beschriebene *Historia Sacra* vielmehr an eine bereits vortridentinisch artikulierte, humanistische Hagiografie-Kritik an. Die Kompilation von Mirakelerzählungen aus alten Texten genügte nicht mehr, um lokale Praktiken mit historischem Fundament zu unterfüttern und so Reliquienansprüche geltend machen zu können. Die Hagiografie im Dienste einer umfassenden oder regionalen *Historia Sacra* weist bereits etliche Merkmale auf, die definitionsgemäß zur modernen Historiografie gehören und darin auch humanistische Modelle überholt: Zwar wird der Überlieferung und der argumentativen Extrapolation aus kanonischen Texten noch Beweiskraft eingeräumt, aber auch zunehmend »archäologi-

¹⁹ Der letztgenannte Aspekt wird von Ditchfield vernachlässigt, fügt sich jedoch bruchlos in meinen Kontext der performativen Prozessionskultur, die ein Terrain in gleichem Maße liest wie sie es überschreibt.

sche, nichtliterarische Quellen und Dokumente, insbesondere alte Inschriften werden jetzt ausgewertet und kritisch auf Authentizität und historische Kohärenz geprüft. Es entsteht wohlbermerkt kein Geschichtsbewusstsein mit Blick auf eine evolutionäre Zeitentiefe, aber die Erstellung des allegorisch-emblematischen Raums setzt eine sekundäre Diskurserneuerung frei, die ihn auf die Dauer sprengt.

In den hybriden Texten – Ditchfield spricht von »large-scale, multi-genre texts« – zeigt sich bereits der Einfluss von Scaligers *Opus novum de emendatione temporum*, das gemeinhin als der Beginn einer modernen Geschichtsschreibung gesehen wird. Das 1583 erschienene Werk stellt erstmals historische Daten in ihrer nackten Faktizität vor und lässt sie nicht mehr aufgehen in figural-heilsgeschichtlicher Deutung.²⁰ Cesare Baronios *Annales ecclesiastici*, die zum Modell unzähliger lokaler Chronisten und Historiografen werden sollten, insistieren zwar noch polemisch auf der apostolischen Kontinuität und der Wahrheit des Immergleichen, welche durch das Material veranschaulicht werde, und sie folgen immer noch überwiegend der Form eines ewigen Kalenders; gerade die angestrebte chronologische Kohärenz führt jedoch in der Feinstruktur zu einer kritischen, skeptischen und mitunter explizit unentschiedenen Argumentation der historiografisch präsentierten Hagiografie.²¹ Unter dem Druck gegenreformatorischer Wahrheitsfindung entsteht eine sorgfältig vergleichende hagiografische Quellenkunde, die nicht nur Texten, sondern auch überbrachten Quellendeutungen ein grundsätzliches Misstrauen entgegenbringt.²² Diese frühneuzeitliche Skepsis sortiert im Dienste der katholischen *renovatio* zunächst vor allem aus, kann aber offenbar eine ständige Interferenz der Quellen nicht verschweigen: Mit jeder Begründung eines Ursprungs müssen seine potenziellen Dementi mitgenannt werden.²³ Damit findet sich das mittelalterli-

²⁰ Vgl. Ditchfield: *Liturgy*, S. 314.

²¹ Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Zeitkorrektur durch den gregorianischen Kalender im Jahr 1582, bei der 10 Tage des Jahres entfielen. Diese autoritäre päpstliche Manipulation zeugt ebenso vom wissenschaftlichen Umgang mit dem Zeitablauf, wie sie den Blick freigibt für dessen Relativität und hagiografische Gewissheiten ins Wanken bringt: So bestanden bis weit in das 17. Jahrhundert hinein unterschiedliche Kalenderzonen in katholischen und evangelischen Gebieten. Eine kohärente und kanonische *Historia Sacra* schreibt immer auch gegen die hier provozierte Verunsicherung an und gerät dadurch ebenfalls in kalendarische Beweisnot und Manipulationsverdacht. Vgl. Robert Poole: *Time's alteration. Calendar reform in early modern England*, London 1998 und Markwart Herzog (Hg.): *Der Streit um die Zeit. Zeitmessung – Kalenderreform – Gegenzeit – Endzeit*, Stuttgart 2002.

²² Vgl. hierzu auch Ditchfields Beispiel eines skeptischen Kirchenhistorikers, der ausdrücklich nur die Chronologie als Ordnungsprinzip zulässt: »That leading light of late sixteenth-century Neapolitan *accademie* culture, Giulio Cortese (1530–98) went as far as regarding chronology as the only certain way of orientating oneself in the face not only of misleading oral and written evidence but also of inscriptions: ›Since we are [living] in a century where not only speech and documents sometimes lie, but also stones [where] one reads in epitaphs the strangest and most mendacious stories ever heard... it is necessary to take diligent care in making the times when separate events occurred on various days agree.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 339.

²³ Vgl. u.a. Verena Olejniczak Lobsien: *Skeptische Phantasie*, München 1999.

che, gegenreformatorisch erneuerte Geschichtsbild noch nicht gesprengt: Geschichtliches Werden erscheint im Rahmen einer die irdische Geschichte überformenden *historia salutis* als kontingent und gegebenenfalls lückenhaft, es ist wieder und weiterhin ein »nachbildende[r], ängstliche[r] Zeitablauf, der – Vergangenheit und Zukunft umgreifend – das ›Werden‹ Gottes in kontingent-zeitlicher Erstreckung nachahmt.«²⁴ Aber der Bruch zwischen den vor diesem Hintergrund einzig möglichen Formen der Geschichtsschreibung – der sinnstiftenden Heilsgeschichte einerseits und der kommentarlos fixierenden Chronik andererseits – vertieft sich in dem Maße, in dem die Fülle des Materials kaum mehr zu bewältigen ist: Hier muss zunächst diesseits einer heilsgeschichtlichen Sinnstiftung Kohärenz hergestellt werden, der lokale Chronist wird zum Verantwortlichen einer je eigenen Geschichte, mit der er sich den eigenen Ort erschreibt – im Sinne Blumenbergs erscheint hier Realität bereits als das Resultat einer »Realisierung« in der Schrift.²⁵ In der Folge können situatives Interesse und individuelle Argumentation jederzeit die theologische Bindung überschießen.

Skeptisches Argument und Mehrdeutigkeit finden Eingang in die eigentümlich hybriden hagiografischen Texte der Jahrhundertwende, die sich in mehrerlei Hinsicht an der Schwelle zwischen diskursiv-funktionalisierter und quellenkundlich emanzipierter Historiografie situieren. Zum einen folgt man der humanistischen Kritik an den Mirakelsammlungen, indem man sich zunehmend abwendet von Voragine's wunderüberladener *Legenda aurea* und stattdessen die Viten der Heiligen in philologisch recherchierte Biografien überführt, gipfelnd in den *Acta Sanctorum* der Bollandisten. Zum anderen jedoch werden diese großangelegten Bestandsaufnahmen noch gehalten von ihrer immer wieder polemisch bekräftigten Deutbarkeit auf den einen heilsgeschichtlichen Sinn. Sie zeigen sich noch auf mittelalterliche Textexegese hin orientiert, auf die Nach- und Ausschreibung des Buches der Bücher, öffnen sich aber zudem bereits dem irdischen Raum als einem zu lesenden Zeichenkörper. Die Schrift wird – im Sinne Petruccis – zum Teil einer an räumlichen Zeichen und Gegenständen ablesbaren Geschichte, in deren Dienst sich nun auch die Hagiografie stellt. Nicht mehr eine zeitlose Textexegese steht im Vordergrund, sondern der Text wird als Gegenstand wahrgenommen, als Produkt eines hinterfragbaren, vergangenen, für die Christenheit zu restituierenden ›Anderen‹.

Der Schwellencharakter solcher Texte artikuliert sich auf diese Weise in der Gegenstrebigkeit zwischen einer überschießenden, durch die kritische Genauigkeit der Bearbeitung selbst hervorgebrachten Eigendynamik konkurrierender Deutungen und einem auf Sammlungsebene zu wählenden Deutungsschlüssel. Die Fülle der Deutungsmöglichkeiten kann nur noch punktuell zur Deckung gebracht wer-

²⁴ Stephan Otto: *Renaissance und Frühe Neuzeit* (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung Bd. 3), Stuttgart 1984, S. 192.

²⁵ Vgl. Blumenberg: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«.

den. Diese Spannung erklärt sich weder aus einer schlichten Säkularisierung religiösen Materials, noch lässt sie sich reduzieren auf eine diskursive Reaktivierung traditioneller Hagiografie im Dienste der *renovatio*. In einer genuinen Emergenz neuer Formen treibt vielmehr die Perfektionierung der Hagiografie zu einer mit modernen Mitteln erstellten Geografie des Heiligen jene Verschiebungen hervor, die zugleich den Beginn einer sich emanzipierenden Historiografie markieren: Ähnlich wie in der für Sevilla beschriebenen Prozessionskultur gibt die diskursiv-strategische Vorlage der lokalen Taktik erst die Mittel zu einer sich potenziell verselbständigenden Identitätsfindung und damit zu erneuter Pluralisierung an die Hand.²⁶

Als die wichtigsten Verschiebungen wären demnach zu nennen: Erstens – die Öffnung des zyklischen Deutungsmusters auf eine linear denkende Historiografie. Zwar wird die heilsgeschichtliche Grundstruktur mit prä- und postfiguraler Deutung der Legenden und Überlieferung nicht aufgegeben, auf mikrostruktureller Ebene jedoch impliziert die kritische Diskussion von Varianten und konkurrierenden Deutungen nicht zuletzt die Möglichkeit einer zukünftigen, wieder anderen Lesart – überlieferte Texte sind nicht mehr nur Auslegungsmaterial, sie werden zu Quellen des Unbekannten, die Vergangenheit fällt zusammen mit dem noch nicht Entzifferten, noch zu Hebenden. Zweitens – die Entfunktionalisierung der Legenden bzw. die Entbindung ihrer dysfunktionalen, überschüssigen Dimension in einer abermals paradoxen Bewegung: Gerade die Aussonderung, Ordnung und Fixierung des historisch kohärenten, belegbaren, kanonfähigen Materials führt das Kriterium der Fiktionalität überhaupt erst in die Legendenbetrachtung ein. Unter diesem Aspekt erweisen sich katholische und protestantische Legendensammlungen als die zwei Seiten einer Medaille – während die Gegenreformation die Wahrheit der Legenden zu begründen sucht, indem sie etliche durchfallen lässt, dient das Legendenkorpus reformatorischen Autoren als Beleg der Unwahrheit unter Verschönerung biografisch-historischer Vorbilder. Beide machen erst dadurch die Legenden zum historischen Dokument, entlassen sie aus ihrer selbstverständlichen Funktionalität und Lesbarkeit und markieren sie als mitunter unzulässige Diversifizierung der einen Wahrheit. Die kritische Sammlung impliziert als ihr Gegenbild bereits eine proliferierende Lügenmärchen-Lust, ein dysfunktionales Erzählen oder

²⁶ Gordillo thematisiert bereits das Spannungsfeld, in dem sich die Figuren und ihre Legenden zwischen allgemeingültigem Gottesverweis und Legitimation eines partikularen Ortes bewegen: »[D]e manera que no solamente deba ser venerada porque representa a Jesucristo Nuestro Señor y a su santísima Madre, sino porque en el lugar donde está aquella particular imagen, o en ella misma, ha obrado el Señor algunos particulares milagros.« [»Auf diese Weise soll [das Bildnis] nicht nur verehrt werden, weil es unseren Herrn Jesus Christus und seine heiligste Mutter darstellt, sondern [auch] weil der Herr am Ort, wo das Bildnis sich befindet, oder an diesem selbst bestimmte Wunder vollbracht hat.«], Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 197. Auf diese Selbstlegitimation Gordillos für das Festhalten der Sevillaner Legenden wird an späterer Stelle noch ausführlich einzugehen sein.

behördlich unkontrolliertes Zusammenführen von Geschichten und Gegenständen – wie bei den *imágenes* öffnet auch hier die explizite Beanspruchung einer Deutungshoheit seitens der Kirche erst den Blick für eine potenziell unkontrollierbare Vermehrung der Legenden. In dem Augenblick, in dem die historische Überprüfbarkeit als Voraussetzung religiöser Wahrheit erscheint, ist deren fraglose Annahme bereits verloren.

Eine solche Lösung der Legende aus ihrem unhinterfragten Funktionszusammenhang, die ihr zunächst eine historische und erst in zweiter Instanz eine religiöse Wahrheit zuweist, generiert drittens eine explosive Vermehrung gattungstheoretisch nicht mehr eingrenzbarer Texte: Während insbesondere das Großprojekt der *Annales ecclesiastici* das hagiografische Material in eine zeitliche Ordnung bringt, verbinden regionale Autoren nahezu alle ihnen bekannten Quellen und Formen zu eigentümlich heterogenen, redundanten und nicht zuletzt deswegen reizvollen Dokumenten lokaler Größe.²⁷ Als Hauptbestandteile dieser eklektischen Texte bleiben einige Formen aus Antike, Mittelalter und Renaissance erkennbar, so die mittelalterlichen Vitensammlungen, die *Historia ecclesiastica*, die *Viri illustri* oder auch das klassische Städtelob, dennoch entsteht hier in einer charakteristisch frühneuzeitlichen Bewegung Neues aus der Aneignung von Altem.

Im Spanischen erscheinen diese lokalen, historiografisch-hagiografischen Texte meist unter gattungstypologisch unverbindlichen Titeln wie *Memorial*, *Crónica*, *Tratado*, *Antigüedades* etc., oder – wie im Falle der bereits mehrfach zitierten *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad Sevillana* des Abtes Gordillo – sie schließen sich gleich explizit an das aktuelle Vokabular einer sich räumlich neu erfindenden *ecclesia militans* an. In jedem Fall jedoch nutzen sie die eklektische Kombination vorgegebener Sammlungsstrukturen für die Aneignung eines Körpers, für die emblematische Überschreibung ihrer Stadt. Die Varianzen innerhalb der in kürzester Zeit entstehenden lokalpatriotischen Texte erweisen sich dabei als enorm und belegen den Ausfall einer funktional bestimmten Deutungshoheit: Die Form der Texte reicht von schieren Faktensammlungen bis zu gebetshaft gestalteten Andachtsbüchern.

Eine einsinnig-diskursive Lektüre lässt sich daher allein aufgrund der Diversität der Texte nicht halten: In der historiografischen Zusammenstellung, Einbettung und Ausbettung der Legenden werden vielmehr zahlreiche unterschiedliche Besetzungen insbesondere der *imágenes de vestir* sichtbar – in der Interferenz von hagiografischem und historiografischem Diskurs erscheinen die Heiligen- bzw. Marienbildnisse der Legenden als ähnlich multifunktionale Vexierbilder wie in den

²⁷ Ditchfield zitiert mehrere Beispiele für die detailfreudigen, äußerst eklektischen Varianten der lokalen *Historia Sacra* in Italien, so z.B. Cesare d'Eugenio Carraciolo *Napoli sacra*: »Such studies constituted a summation of their local historiographical tradition; their baroquely extended titles providing a check-list of just about every genre of local history available: from *descriptio urbis* and collective hagiography to *viri illustri*.« Ditchfield: *Liturgy*, S. 291.

Prozessionen selbst.²⁸ Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass die Vereinnahmung und Funktionalisierung insbesondere der Bildnis-Legenden um die *imágenes* Mariens den genealogisch-historiografischen und den religiös-hagiografischen Diskurs in spannungsvoller Weise zusammenführen: Während der religiöse Diskurs im hagiografischen Exempel die Wiederkehr des Immergleichen demonstriert und die Legende als Erscheinungsform einer göttlich garantierten Wahrheit liest, zielt der genealogische Diskurs gerade auf Partikularität und historische Unverwechselbarkeit – Legende wie *imagen* stehen hier im Dienst einer durch die gegenreformatorische Doktrin angeregten lokalen Identifikations- und Emanzipationsbewegung. Diese sich im Widerlager von diskursiver Normierung und regionaler Aneignung vollziehende Verschriftung von Stadtgeschichte lässt sich abermals mit de Certeaus Begriffspaar von Strategie und Taktik dynamisch erfassen: Die gegenreformatorische Strategie verlangt nach einem territorial und genealogisch geeinten Kirchenraum, innerhalb dessen sich jede Gemeinde neu verorten kann und muss. Auf lokaler Ebene setzt dies eine Re-Lektüre und Verschriftung der eigenen Geschichte in Gang, welche die strategisch geforderte »Eingemeindung« in erster Linie über figuraltypologische und hagiografische Deutungen der örtlichen Religiosität zu leisten sucht – so etwa Gordillos *Religiosas Estaciones*, mit denen die Sevillaner Stationen auf das Kirchenjahr abgebildet werden. In gleichem Maße aber vollzieht sich mit der schriftlichen Fixierung eine taktische Aneignung, welche von den strategischen Vorgaben nicht gedeckt ist: Durch die Bestandsaufnahme, Dokumentation und kritische Diskussion der Reliquien, *imágenes* und Legenden, die in erster Linie zur lokalen Identitätsstiftung herangezogen werden, scheint sich der genealogisch-historische Diskurs zu verselbständigen, ja es entwickelt sich ein frühneuzeitliches »archäologisches« Bewusstsein für die unhintergehbare Vieldeutigkeit der Quellen und Überlieferungen, welches wiederum zurückwirkt in die »große« Geschichtsschreibung. Ähnlich wie die Karprozessionen verdichten auch die Texte die Gegenstrebigkeit von Strategie und Taktik, von Vereinnahmung und Aneignung, von hoheitlicher Sinnfixierung und lokaler Deutungsvielfalt in der *imagen de vestir*: In den Prozessionen erlaubt die *imagen* als Figur einer präsenten Absenz den *cofradías*, ihre Inszenierung gleichermaßen als Passionsdarstellung wie als Selbstdarstellung zu fei-

²⁸ Mit den Begriffen von Ein- und Ausbettung beziehe ich mich auf Rainer Warning's Ausführungen zur Konterdiskursivität. Ausgehend von Foucaults widersprüchlicher Besetzung dieses Begriffs entwirft Warning eine nicht semantisch-ideologisch, sondern pragmatisch-funktional bestimmte Konterdiskursivität. Demnach entspringen Wissens- und poetischer Diskurs dem gemeinsamen Fundament eines »radikal Imaginären« nach Castoriadis, greifen also auf eine ähnliche, im unhintergehbaren Mangelzustand der Psyche gründende Bildersuche zurück. Diskursives Wissen und konterdiskursives Imaginäres erweisen sich dergestalt als immer schon voneinander affiziert und unterscheiden sich im Grad ihrer Disziplinierung, im Umgang mit dem diskursiven Element, das einer immer neuen Dialektik von Ein- und Ausbettung unterworfen wird. Vgl. Rainer Warning: »Poetische Konterdiskursivität«, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

ern. In den Texten ist es die Rekonstruktion einer ebenfalls absenten, verloren gegangenen Geschichte, welche die Aneignung geradezu provoziert. Lädt bei der Figur der absente Körper zur substitutiven Überschreibung des Mantels ein, zur Belehnung zum Beispiel mit den Attributen weltlicher Herrschaft oder korporativer Strukturen, so werden bei der Legende die Unsicherheit und die Unsichtbarkeit der Überlieferung zum Kristallisationspunkt gegenläufiger Deutung und Aneignungen – auch auf der Ebene der Texte verselbständigt sich der Versuch, einen stabilen *corpus* herzustellen.

Die Gegenstrebigkeit von religiösem und genealogischem Diskurs schlägt sich in der Legendenwiedergabe auch in einer formalen Zwieschlächtigkeit nieder. Zum ersten wird die Legende als Exempel von Frömmigkeit in den lokalhistoriografischen Text eingefügt: Sie erzeugt ein Moment religiöser Intensität und bedient sich dafür der hypertrophen Sprache mystischer Erregung – Beschreibung und Anbetung fallen ineins. Der Text präsentiert hier das Heilige auf gleicher Anschauungsebene wie die *imagen*, er macht sich zum Instrument einer Vergegenwärtigung im Dienste der von Largier skizzierten Erregungskultur. Zum zweiten aber bedarf diese vergegenwärtigende Erregung im Rahmen der Stadtgeschichte einer genealogischen Legitimation, der es nicht an einer beschreibenden Verdoppelung von Präsenz gelegen ist, sondern an der genealogischen Rekonstruktion eines in der Tiefe der Zeiten verborgenen Ursprungs. Nur über diesen Ursprung kann ein Bildnis von seinen Doppelgängern und Ebenbildern abgegrenzt und zum Zeichen partikularer, historisch begründeter Identität werden – nur so kann eine *imagen* »ihre« Stadt zum herausragenden Ort machen. Eine solche archäologische Prüfung und Valorisierung des hagiografischen Materials kann nur durch eine lineare, kritische Argumentation geleistet werden, die seiner erregenden Verdichtung gegenläufig ist, da sie das Bild (potenziell) in die verschiedenen Möglichkeiten seiner Bedeutung dissoziiert: Wo der religiöse Diskurs den Text im Bild der Erregung zu bündeln und zu schließen scheint, öffnet der historiografische ihn auf die Fülle konkurrierender Deutungen. Im medialen Übertritt der mündlich-performativen Legendentradition in die Schrift lässt sich die Entstehung eines dynamischen Widerlagers beobachten, von erregenden, präsentierenden, visuell-räumlich orientierten sprachlichen Gesten einerseits und historisch-linear repräsentierenden, kritisch distanzierten Kommentaren andererseits. Über diese Gegenläufigkeit entsteht ein Text, der ebenso wie die Prozession einer Dynamik von Gehen und Stehen gehorcht: Die Bildhaftigkeit, die von der Legendenwiedergabe evoziert wird, scheint den Text in einem Augenblick religiöser Erregung zu arretieren, die begründende Re-Kontextualisierung dieser Bildhaftigkeit provoziert jedoch eine neue Aus- und Überschreibung des *legendum*. Die Ausbettung der Legende aus ihrem rein religiösen Kontext und ihre Einbettung in den ebenfalls gegenreformatorisch gestifteten, historiografischen Kontext macht das Imaginäre als gemeinsames Fundament *beider* Diskurse erst sichtbar, zeigt in der Gegenläufigkeit das Konterdiskursive des Diskurses, oder besser: das immer schon Konterdiskursive einer Diskursivierung, wie sie sich im

Augenblick der Verschriftung vollzieht. Wie bei den Karprozessionen treibt die strategische Vereinnahmung und Aneignung des Volkstümlichen dessen dysfunktionale Überschüssigkeit (in einer Gegenbewegung) erst hervor. Ähnlich wie die *imágenes* selbst erscheinen ihre Legenden als Vexierbilder, die auf der einen Seite einen verborgenen Ursprung unter ihrem Mantel bewahren, auf der anderen Seite aber genau diesen Mantel als Fläche für Überschreibungen anbieten.

2. Bildnislegenden: *Imagen* und *Imaginäres*

Die Bandbreite der frühneuzeitlichen Legendenverschriftung in Sevilla reicht von Sammlungen mit deutlich exemplarhafter narrativer Ausgestaltung in hagiografischer Manier bei Ledesma über den Versuch einer möglichst exakten und variantenreichen Bestandsaufnahme bei Gordillo bis zu einer kritisch-historisch begründeten Kanonisierung bei Zúñiga. Schon daran zeigt sich die frühneuzeitliche Diskursvielfalt, in welche die »Einfache Form« der Legende nun eingeschrieben wird.²⁹ An den verschiedenen Wiedergaben der Ursprungslegende zur bedeutendsten Sevillaner *imagen de vestir*, der *Virgen de los Reyes*, wird sich im Folgenden zeigen lassen, welchen Aneignungsprozessen der religiös-hagiografische Diskurs in seiner Verschriftung unterworfen wird, und wie die *imagen* dabei als Figur eines spanischen Imaginären lesbar wird.

2.1 *Procurando explicar aquella hermosura* – Kontrolle und Chaos in der frühneuzeitlichen Legende

Die *Virgen de los Reyes* genießt noch heute höchste Verehrung in Sevilla. In ihrer kunsthistorischen Untersuchung zu den *imágenes* scheint sogar Verdi Webster einer legendären Verklärung zu verfallen, wenn sie einerseits erklärt, Herkunft und ursprüngliche Funktion der Figur aus dem 13. Jahrhundert seien unklar, andererseits aber betont, diese älteste bekleidete *imagen* Sevillas sei eines der wichtigsten Vorbilder für alle spanischen *imágenes de vestir* des *siglo de oro*.³⁰ Zweifellos handelt es sich

²⁹ Vgl. André Jolles: *Einfache Formen*, Tübingen 1974. Auf Jolles' Legendenbestimmung wird noch näher einzugehen sein.

³⁰ »The Gothic sculpture of the Virgen de los Reyes, located in the Royal chapel of the Cathedral, is undoubtedly the most important sculptural predecessor for both the formal and functional development of Holy Week processional sculpture in Seville.« Verdi Webster: *Art and ritual*, S. 75. Webster zitiert einige Belege dafür, dass die *Virgen de los Reyes* bereits seit dem 15. Jahrhundert in Notzeiten als Schutzpatronin durch die Stadt getragen wurde – ihre Vorbildfunktion für die Karprozessionen der Bruderschaften lässt sich jedoch nicht explizit dokumentieren, zumal sie ihre eigentliche Bedeutung erst mit der von Sigüenza beschriebenen *translatio* in die Kathedrale erlangt zu haben scheint.

bei der *Virgen de los Reyes* um die älteste heute bekannte *imagen de vestir* Spaniens: Im Gegensatz zu später eingekleideten, aber plastisch (*de bulto*) geschnitzten mittelalterlichen Figuren besitzt sie einen nur als Gestell angelegten Körper und wurde offensichtlich von vornherein als bekleidetes Bildnis entworfen. Ihre über Scharniere beweglichen Gliedmaßen deuten darauf hin, dass sie bei den nachtridentinisch verbotenen Passionsspielen eingesetzt werden konnte: Die Inszenierung der Kreuzabnahme oder der *humillación*, bei der die Jungfrau vor dem Kreuz niederkniete, bedurfte eines beweglichen Kopfes, mit dem Demut signalisiert werden konnte, und beweglicher Arme, um den Leichnam Christi aufzunehmen. Da keine der Sevillaner Prozessionsfiguren solche Gelenke besitzt, weist dies die *Virgen de los Reyes* nicht notwendig als direkte Vorläuferin der *imágenes de vestir* aus; es scheint vielmehr so, als habe sie gleichzeitig mit diesen ihre spezifisch frühneuzeitliche Bedeutung erlangt, die mit der feierlichen *translatio* in die Kathedrale 1579 ins Bild gesetzt wurde, ja als habe sie dort ihre bis heute nachwirkende Investitur erhalten. Bestätigt wird diese Einschätzung noch von der Tatsache, dass allein in Sevilla mindestens zwei ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammende Kopien der Figur existierten, deren Wert erst mit der *Translatio* der *Virgen de los Reyes* verfällt, während ein weiteres Exemplar in Toledo Anfang des 17. Jahrhunderts als *Virgen del Sagrario* einen ähnlichen Aufschwung erlebt.³¹ Vor diesem Hintergrund interessiert weniger ein historisch belegbarer Ursprung der *imágenes de vestir* als vielmehr der Gestus, mit dem die Texte des *siglo de oro* deren Legenden aufgreifen und für ihre Zwecke funktionalisieren.

2.2 *Se refieren diversos sentimientos* – Die Legende als Ort historiografischer Repräsentation

Ein Vergleich zwischen Gordillo und Ledesma macht zunächst einen zeitgemäß variablen Zugriff auf das bekannte Legendenmaterial sichtbar: Trotz der in seinen *Estaciones* mitunter aufscheinenden gegenreformatorischen Polemik wählt Gordillo einen auffallend sachlichen, dokumentarischen Weg der Darstellung. In seinem Katalog der in Sevilla verehrten IMAGENES DE NUESTRA SEÑORA SANTA MARIA nennt er als drittes Bildnis die »Real Imagen de la Santísima Virgen llamada de los Reyes«. Schon in der sprachlichen Fassung der *advocación* demonstriert Gordillo sein Unterscheidungsvermögen zwischen überlieferter Tradition (llamada) und objektiv beschreibbarer *imagen*. Nach einem kurzen Lob ihrer unvergleichlichen Schönheit leitet er die Ursprungslegenden mit einer Bemerkung ein, diese seien lediglich mündlich überliefert und entbehrten daher einer rationalen Begründung:

³¹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel IV.

La tercera es la Real Imagen de la Santísima Virgen llamada de los Reyes, llena de majestad y autoridad imperial que no se conoce otra semejante en el mundo, de cuya santa invención se refieren diversos sentimientos que los salva la antigüedad, porque de ellos no hay más razón que dar sino haberlos oído decir así. Dicen pues[...].

[Das dritte Bildnis ist das Königliche Bildnis der Heiligsten Jungfrau, welches de los Reyes genannt wird. Es ist so majestätisch und erfüllt von herrscherlicher Autorität wie man kein ähnliches in der Welt kennt, über seine heilige Entstehung sind verschiedene Ansichten [i.e. Legenden] überliefert, diese werden durch ihr Alter bewahrt und können nicht weiter als durch Hörensagen begründet werden. Sie sagen also [...].]³²

Es folgen die verschiedenen *sentimientos* zum himmlischen Ursprung des Bildnisses, an erster Stelle jene, die ihre Herstellung als Handwerkern verkleideten Engeln zuschreibt: Bei der Belagerung Sevillas im Jahr 1243 habe der Heilige König San Fernando nach einem Bild der Jungfrau verlangt, der seine besondere Verehrung galt. Gordillo referiert die Legende von der himmlischen Herstellung knapp und durchsetzt sie mit Signalen fremder Rede: In den wiederkehrenden Formulierungen »según se dice«, »dicen« usw. gibt er sich stets als respektvoller, aber distanzierter Aufzeichner einer volkstümlichen Tradition zu erkennen. Der wunderbare Kern der Legende, wie er schon im Mittelalter allenthalben begegnet, erzählt von eigentümlichen Handwerkern, die sich zur Arbeit zurückziehen, weder das bereitgestellte Material noch die gebrachten Speisen anrühren und schließlich nach kurzer Zeit auf unerklärliche Weise aus der verschlossenen Kammer verschwinden, nicht ohne ein überirdisch schönes Abbild der Jungfrau zurückzulassen. Gordillos Wiedergabe bleibt merkwürdig unentschlossen darin, ob es sich bei der Erzählung nun um eine Marien- oder eine Ferdinandslegende handelt, in erster Linie scheint es ihm um die Dokumentation der volkstümlichen Frömmigkeit zu gehen, um den Besitz und die Verehrung eines Bildnisses, das Stadt und Bewohner gleichermaßen auszeichnet; nicht umsonst wählt der Abt aus den zahlreichen verfügbaren Legendenversionen jene, die den Ursprung der *imagen* an die *Reconquista* Sevillas bindet. Wenngleich die *Estaciones* in ihrer Struktur die hagiografische Reihung von Viten aufnehmen, folgen sie damit inhaltlich hier doch eher der Aufzählung von *antigüedades*, von herausragenden Monumenten und Besitztümern einer Stadt, für die man sie im Rahmen einer *laus urbis* rühmen kann. Die lapidare Aufstellung von weltlichen Konkurrenzversionen der Ursprungslegende passt zu diesem Textduktus: »Otros sienten que« leitet Gordillo die Annahme ein, Friedrich II. habe die Figur im Auftrag Fernandos in Deutschland herstellen lassen. »Tambien hay quien afirma que« fährt er fort und gibt jene Version wieder, nach der die Figur ein Geschenk von Fernandos Cousin Louis IX. von Frankreich sei, hergestellt im Auftrag von dessen Mutter, die

³² Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 209.

vom frommen Wunsch des spanischen Königs wusste. Mangels historischer Belege kann und will der Text sich nicht für eine Version der »diversos sentimientos« entscheiden: »se refieren diversos sentimientos – de ellos no hay más razón que dar sino haberlos oído decir así.« Gordillos Bericht endet mit einer ausführlichen Beschreibung der Translation der Figur im Jahr 1579 und ihrer Kapelle, die leider zu wenig Gläubige fasst; zuletzt bekräftigt der Abt nochmals propagandistisch Bedeutung und Wirkung der *imagen* für die Sevillaner Bevölkerung, die hier jedes Jahr Anlass zu einer frommen *estación* findet:

[M]ueve los ánimos fieles y católicos a la devoción y reverencia de la Virgen Santísima, y obliga a los ciudadanos y vecinos de Sevilla a tener en muy gran estima a este santuario y preciarse de que es uno de los grandiosos del mundo, que por falta de conocimiento no es celebrado fuera de los términos de nuestra provincia, debiendo ser publicado y manifestado en todo el reino de España y fuera de ella.

[[Das Bildnis] bewegt die gläubigen und katholischen Gemüter zu Andacht und Ehrfurcht vor der Heiligsten Jungfrau und verpflichtet die Stadtbewohner und Nachbarn Sevillas, dieses Heiligtum mit höchster Wertschätzung zu achten und sich dessen zu rühmen, dass es eines der großartigsten der Welt ist, das [nur] aufgrund mangelnder Bekanntheit nicht außerhalb der Grenzen unserer Provinz gefeiert wird. Es müsste im ganzen Königreich Spanien und außerhalb bekannt gemacht und gezeigt werden.]³³

Hier zeigt sich nochmals deutlich die lokalpatriotische Wirkmächtigkeit, mit der Gordillo die berühmteste *imagen* seiner Stadt behelmt und die sich weniger aus der Legende als aus der jüngeren Geschichte der Figurenverehrung mit dem Höhepunkt der Translation speist. Allein mit der Wirkungsgeschichte der Figur lässt sich ihre Verehrungswürdigkeit hier begründen, daher sieht Gordillo diese auch nicht durch die konkurrierenden Versionen der Legende in Frage gestellt und kann den wunderbaren Ursprung unkommentiert neben den royal-katholischen Genealogien stehen lassen. Im Rahmen einer bereits historiografisch gepolten Bestandsaufnahme von Dokumenten Sevillaner Frömmigkeit scheint die Fülle der Legendenvarianten die lokale Bedeutung der Legende umso beweiskräftiger zu belegen. In gegenreformatorischer Geste macht Gordillo insbesondere die Glaubenstradition stark und setzt sie implizit in Kontrast zur protestantisch geforderten Schriftexegese.

³³ Ebd.

2.3 *Con los afectos vehementísimos* – Die Legende als Ort hagiografischer Präsentation

So dokumentarisch und historiografisch abwägend der Sevillaner Abt hier vorgeht, so inbrünstig fromm gibt sich ein Sevillaner Notar: Gordillos Zeitgenosse Ledesma, der seine Aufstellung der Sevillaner *imágenes* ebenfalls um 1630 verfasst, erweist sich als sehr viel entschiedener dem hagiografischen Diskurs verpflichtet. Es ist das offensichtliche Ziel seines Textes, die von Gordillo lediglich propagierte Wirkmächtigkeit der Figur selbst ins Bild zu setzen, ihr erregendes Potenzial in der Schrift zu verdoppeln. Die *Virgen de los Reyes* steht gleich am Beginn seines *Compendio Historial de los santuarios de la Virgen ss.^{ma} Nra.^o S.^{ra} que ay en Sevilla y su Reinado*. Nach der Beschreibung der Kapelle, in der die *imagen* sich befindet und der Feststellung, sie müsse in ihrer »hermosa disposición« ihrem Original sehr ähnlich sein, schließen sich zwei ganze Manuskriptseiten über »inbención y origen« des Bildnisses an (bei Gordillo umfasst die gesamte Legende eine halbe Seite). Auch Ledesma gibt ein Signal vermittelter Rede (»Tienese por tradición« [»die Tradition überliefert«]), unterstreicht den frommen, altherwürdigen und kontinuierlichen (»de unos siglos en años« [»jahrhundertelang«]) Charakter der Überlieferung jedoch weit stärker als Gordillo. Im Gegensatz zu diesem führt Ledesma eine Vita Ferdinands als Quelle für die Legende an, präzisiert sie jedoch nicht.³⁴ So ist die im Folgenden wiedergegebene Version auch vollständig um den König als Heiligen zentriert: Angesichts einer andauernden Dürre im Jahr 1245 bittet Fernando in größter Not die Heilige Jungfrau um Beistand und Fürbitte: »[Y] con su intercepción alcançase de su precioso hijo, el remedio de la neçesidad tan grande que padecia su Reyno.« [»Um] durch ihre Fürsprache von ihrem Sohn die Rettung aus der großen Not zu erwirken, die sein Königreich erlitt.«³⁵ Während seines dreitägigen ununterbrochenen Gebets erscheint ihm Maria auf dem Himmelsthron, verspricht ihm Hilfe, und tatsächlich regnet es wenig später »copiosamente«. Es folgt der bereits bekannte Teil der Legende, der erzählt, wie die Engel für Fernando ein Ebenbild jener Erscheinung schaffen, die er im Gebet gesehen hat. Ledesma führt hier zwei Sevillaner Legenden zusammen, die von *Nuestra Señora de las Aguas* und die von der *Virgen de los Reyes*. Solche Verbindungen sind in der Legendentradition üblich und weisen Ledesma nicht als den schlechteren Rechercheur aus. Von Belang ist die Amalgamierung nur insofern sie den hagiografischen Kontext verstärkt: Ledesma erzählt hier eindeutig eher die Legende des Heiligen Fernando als die des

³⁴ In den mir zugänglichen Ferdinandsviten fällt die fragliche Legende sehr viel spärlicher aus als bei Ledesma, vgl. zum Beispiel den in Sevilla zeitgenössisch erschienenen Text von Pablo de Espinosa de los Monteros: *Epitome de la vida y virtudes del esclarecido y sancto Rey S. Fernando*, Sevilla 1631, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 58–3–49.

³⁵ Ledesma: *Imágenes de Maria*, fol. 33 r°.

Königs Fernando, die Wundertätigkeit der *imagen* ist ganz auf die mystische Versenkung des Heiligen und die dadurch provozierte Vision zurückzuführen. Die hyperbolische Intensität, mit der Ledesma die Vision der Jungfrau evoziert, genügt für die Begründung einer fortdauernden Verehrung:

Estando el s^o Rey en esta oracion, con los afectos vehementísimos, que concibia, y con la deuocion de la oracion, y affliccion de su necesidad absorto, y eleuado, se le aparecio la Virgen sanctísima, emperatriz soberana de Cielos, y tierra, cercada de Angeles y cherubines, y demas cortesanos del cielo, asentada en vna silla, con su hijo preciosissimo [sic] en sus brazos asentado en sus rodillas, y le dixo: Yo he desonajado [sic] a mi hijo, y desenojado a oido tu oracion, y así le traigo manso, y apacible en mis brazos: no temas Fernando. El Rey con tan soberana vision, y fauor sin segundo, lleno de resplandor, y gloria, con que enriquecio su alma, y fortifico sus sentidos, y potencias, atendio a que prosiguiendo la Virgen le prometio que lloberia, y remediara la necesidad de su Reyno, y que mientras viuiere en el no faltaria agua, por su gran deuocion, y confianza. Con esto se desaparecio la soberana vision de la Reyna de los Angeles, quedando el Rey Santo, con tan soberano fabor, y merced con summa alegria, y grande augmento de su deuocion.

[Als der heilige König in sein Gebet versunken war und inniglich bewegt wurde, sowohl aus Hingabe und Erhebung als auch aus Betrübniß über seine Notlage, erschien ihm die heiligste Jungfrau, die erhabene Kaiserin des Himmelreichs und der Erde, umgeben von Engeln, Cherubim und weiterem Himmelsgefolge. Sie saß auf ihrem Thron mit ihrem entzückenden Sohn in ihren Armen, der auf ihren Knien saß, und sie sagte zu ihm: Ich habe meinen Sohn beruhigt und in Ruhe hörte er dein Gebet, und so halte ich ihn sanft und ruhig in meinen Armen: Fürchte dich nicht, Fernando. Der König, ergriffen von solch einer erhabenen Vision und Gunst ohnegleichen, erfüllt von Glanz und Ehre, mit denen er seine Seele bereicherte und seine Sinne und Einbildungskraft schärfte, hörte auf das, was die Jungfrau weiter zu sagen hatte. Sie versprach ihm aufgrund seiner großen Gottergebenheit und seines großen Gottvertrauens, dass es regnen werde und sie sich der Notlage seines Königreichs annehmen werde, und dass, solange er jenes führe, es an Wasser nicht mehr mangeln werde. Mit diesen Worten verschwand die erhabene Vision der Königin der Engel und ließ den heiligen König mit einem solch erhabenen Hilfsversprechen und solcher Gnade, in höchster Freude und größter Gottergebenheit zurück.]³⁶

Auf mehreren Ebenen gelingt hier die vollständige Erfüllung des hagiografischen Modells: Über seine außerordentliche Frömmigkeit provoziert der Heilige den »Einbruch des Wunderbaren in die Alltagswelt«.³⁷ Die Wirksamkeit seines Gebets,

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Jolles: *Einfache Formen*, S. 23 f.

das Sevilla von der Dürre erlöst, erhebt Fernandos Vision in den Status eines nachahmenswerten Exempels, eines »Exempels der Erregung«, dem nachzueifern sich lohnt.³⁸ Ledesmas ausführliche Wiedergabe der Vision macht den Text selbst zu einem Exempel der Erregung, das wiederum Ausgangspunkt für Gebet und Andacht werden kann. Die Äquivalenz von Bild und Text in diesem Verweisraum der Exempla zeigt sich nicht zuletzt an der konsequenten Herleitung der Legende aus dem Bild: Wenn Maria in der Vision spricht, beschreibt sie dabei sich selbst mit dem ruhenden Kind im Arm als jene *imagen*, wie sie den Sevillanern vertraut ist: Vision, Legende und Bildnis verschmelzen in gegenseitiger Beglaubigung zu einer geschlossenen Verweiskette. Ganz im Sinne Trients entschärft Ledesma mit dieser Verschmelzung zugleich den Vorwurf der Idolatrie: In der Anbetung der *imagen* wird die von der Legende evozierte Mittlerfunktion Mariens lediglich nochmals verdoppelt, der eigentliche Adressat bleibt »su hijo«, ihr Sohn. Das Wunder der Herstellung wiederholt und bekräftigt nur das eigentliche Wunder göttlicher Hilfe. Der Wunsch des Königs, die »façiones del rostro diuino« [»die göttlichen Gesichtszüge«] in einem Bildnis festzuhalten, scheint vor diesem Hintergrund schon durch die Erscheinung selbst legitimiert. Obwohl Ledesma sehr viel eindeutiger als Gordillo keine Marien-, sondern eine Ferdinandslegende erzählt, bleibt er gerade deswegen dem hagiografischen Diskurs des Exempels treuer verpflichtet als der Abt. In frommer Verehrung der *imagen* können die Sevillaner sich ein Beispiel nehmen an Fernando und so auch nach dessen Tod die Wundertätigkeit des Bildnisses andauern lassen. Folgerichtig endet Ledesmas Text mit einem äußerst polemischen Eintreten für die Institutionalisierung der Verehrung. Implizit vollzieht Ledesma in der Bindung an die *imagen* damit eine Lösung des Heiligen Königs aus der weltlichen Historie und betreibt seine vollständige Vereinnahmung durch den gegenreformatorisch wiederbelebten hagiografischen Diskurs. Wenn Ledesma heftig nach der Aufhängung von Devotionalien zum Beleg der kontinuierlichen Wundertätigkeit der *imagen* verlangt, was die Stadt aus Gründen der Pietät für das königliche Grabmal ablehnt, dann offenbart sich hier die Konkurrenz der Gegenstände und der Diskurse: Für Ledesma soll das Bildnis nicht Monument, nicht *antigüedad*, sondern lebendiges Exempel sein.

Weder für Gordillo noch für Ledesma scheint der hybride Status der Legende zwischen religiöser und genealogischer Bedeutung zum Problem zu werden: Gordillo orientiert sich am Modell der *laus urbis* oder der *viri illustri* und liest die Legenden daher bereits im Sinne eines historischen Monuments, das die religiöse Größe Sevillas aus der Tradition heraus belegt – die Vielfalt der Deutungen kann er so unkommentiert lassen. Ledesma hingegen blendet den historiografischen Diskurs völlig aus zugunsten des hagiografischen. Beide können sich dabei auch auf die schwache Bestimmtheit ihrer Textformen zurückziehen: *Estaciones* wie *Compendio Historial* liefern unspezifisch geordnete Sammlungen, die ihrerseits wieder als Material für weitere »Ausschreibungen«

³⁸ Vgl. Largier: *Lob der Peitsche*.



Abb. 2: Anonym, San Fernando vor der *Virgen de los Reyes*, 17. Jahrhundert. Ab 1630 entstehen zahlreiche Stiche und Gemälde von bekleideten Bildnissen. Im Verlauf des Jahrhunderts werden die Kleider immer voluminöser, was einerseits der Mode entspricht, andererseits die ballonförmigen Gestalten ikonographisch je nach Kontext der Hostie oder dem Erdball angleicht.



Abb. 3: Francisco Meneses Osorio (1640–1721), *Nuestra Señora de los Reyes*, 1696. Das Bild des Sevillaner Murillo-Schülers entstand im Rahmen der Kanonisierung Fernandos (1671) und der parallel dazu geführten Kampagne zur unbefleckten Empfängnis Mariens. Die Inschrift auf der Titelleiste lautet: *Concebida sin pecado original en el primer momento de su ser* [Ab dem ersten Augenblick ihres Daseins von der Erbsünde frei]. Diese Darstellung macht besonders deutlich, wie das Kleid zum Element der ephemeren, emblematischen Festarchitektur wird und zugleich auf den unsichtbaren, unbefleckten Leib Mariens verweist. Strukturell ähnlich gehen die Texte vor, wenn sie Marienvision und Bildnisbeschreibung überblenden.

dienen – in Besinnungs- und Predigtliteratur oder historiografischen Texten. Ohne sich selbst dem Problem der Vieldeutigkeit zu stellen, bedienen sich diese Texte damit aus dem Fundus frühneuzeitlicher Diskursvielfalt. Die gegenreformatorisch inspirierte Refunktionalisierung der Legende – sei es nun im Dienst des Heiligen oder seiner territorialen Verankerung – scheint auf diese Weise zunächst zu gelingen. Der hagiografische Diskurs speist die Legende ein in eine geschlossene Verweiskette visualisierbarer Erregung, re-etabliert sie als *imitabile*, während der historiografische Diskurs sie liest als Spur einer zu restituierenden Geschichte des Christentums – mehr als Dokument denn als Moment religiöser Erregung.

Deutlich sichtbar wird die Gegenstrebigkeit von historiografischer und hagiografischer Argumentation, von sakraler und weltlicher Funktionalisierung erst dort, wo die Legende sich vierzig Jahre später eingebettet findet in eines jener historiografischen Großprojekte, die ein letztes Mal versuchen, die Pluralität der Diskurse aufzufangen in einer totalisierenden Darstellung. Propagandistische Gesten wie bei Gordillo und vor allem bei Ledesma sind hier nicht mehr notwendig, da Fernando 1671 endgültig und mit großen Feierlichkeiten kanonisiert wurde, umso mehr müssen die Texte nun dem totalisierenden Anspruch der sich vollendenden *renovatio* gerecht werden, müssen sie hagiografisches Wunder und historische Begegnung kohärent zusammenführen.

2.4 *Dudoso discurso* – Diskursive Bindung und konterdiskursiver Überschuss in der frühneuzeitlichen Legende

Diego Ortíz de Zúñiga ist ein charakteristischer Vertreter des im ausgehenden 17. Jahrhunderts die Sevillaner Administration bestimmenden niederen Adels, der weltliche und kirchliche Macht konsequent zu verbinden wusste: Er war Jakobsritter, Bruderschaftsmitglied, Stadtrat, Mitglied der Inquisition, Flottenaufseher für die *Flotas de Indias* und Besitzer einer bedeutenden religiösen Gemäldesammlung.³⁹ Zúñigas *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* von 1677 bilden den krönenden Abschluss der lokalpatriotischen Verschriftungswelle in Sevilla, sie wurden bis weit in das 18. Jahrhundert hinein von nachfolgenden Autoren ergänzt und werden noch heute von städtischen Verlagen aufgelegt. Trotz der bereits betont historiografischen Ausrichtung des Werkes, das die Geschichte der Stadt seit ihrer Gründung durch Herkules bis in das Jahr 1677 in einzelnen Jahren verzeichnet, führt Zúñiga sämtliche *imágenes* mit ihren Legenden auf, ausführlicher als er es für die Heiligenlegenden selbst unternimmt. Auf den ersten Blick stehen diese Wiedergaben ganz im Zeichen der sich vollendenden *re-*

³⁹ Manuel Chaves: *Don Diego Ortiz de Zúñiga: Su vida y sus obras*, Sevilla 1903.

novatio – der Verknüpfung von weltlicher und geistlicher Macht in einem geschlossenen Verweis- und Beglaubigungssystem. Bei genauerer Betrachtung von Zúñigas Beschreibungen der *imágenes* wird jedoch gerade im kritisch fundierten Kanonisierungsanspruch jenes ›Andere‹ der Legenden sichtbar, gegen das der gegenreformatorische Historiograf anschreibt, jene potenzielle Vieldeutigkeit, die sich unter dem Kleid der *imagen* wie unter dem Mantel ihrer Legende gleichermaßen verbergen kann. An kaum einem anderen Gegenstand wird der Spagat deutlicher, in dem der frühneuzeitliche Historiograf steht, wenn er ein als inszeniert gewusstes Geheimnis rhetorisch affirmiert und zur Grundlage seines eigenen Diskurses macht.

In seiner Beschreibung der *Virgen de los Reyes* macht Zúñiga den funktionalen Zusammenhang von Legende und Kleid selbst explizit und formuliert dabei die eigenen diskursiven Prämissen. Im Unterschied zu Gordillo und Ledesma ist die Legende hier Teil einer zeitlichen wie räumlichen Totalisierung, in der Geschichte und Heilsgeschichte, repräsentierender und präsentierender Text ein letztes Mal zur Deckung gebracht werden sollen. So gilt Zúñigas Aufmerksamkeit zum Beispiel von vornherein in gleichem Maße dem Grabmal des Königs wie der *Imagen de los Reyes*, die er beide sowohl als visuelle Erregungsmomente wie als genealogische Argumente in seinen Text einzubauen sucht – *imagen* und Grabmal markieren gleichsam jene zwei Körper des Königs, den sakralen und den genealogischen, zwischen denen der Text sich entfaltet.

Als Chronist beschreibt Zúñiga zunächst den Tod von Fernando III., des Heiligen Königs, der Sevilla 1248 von den Mauren befreite, aus der Perspektive einer Stadt des 17. Jahrhunderts, die im unverweslichen Körper San Fernandos und vor allem in der *Virgen de los Reyes* die körperliche Spur einer gottgewollten Rückeroberung besitzt. Grabmal wie *imagen* garantieren das Fortwirken einer königlichen Präsenz mit göttlichem Auftrag, befestigen sowohl den himmlischen Segen als auch die durch Fernando geleistete *Reconquista*:

26 Dexando à la rectorica de el silencio, à vezes mas ponderatiua, que la mayor eloquencia, las generales lagrimas en tan crecida perdida, fue sepultado su cuerpo en la Santa Iglesia de Seuilla, en la parte ya separada para Capilla Real, en que estaua colocada la Santissima Imagen de nuestra Señora de los Reyes, à cuyos sagrados pies, es tradicion que mandò sepultarse, y en que permanece milagrosamente incorrupto, y tiene su Mausoleo, Relicario y a, en sus quatro fachadas, en quatro Lenguas, Hebrea, Arabiga, Latina, y Castellana, este letrero que pondrè en la Castellana, y Latina.

[Überlassen wir der Rhetorik des Schweigens, die bisweilen rühmender ist als die größte Eloquenz, das allgemeine Klagen angesichts dieses größten Verlusts. Sein Leichnam wurde in der heiligen Kathedrale von Sevilla beigesetzt, in dem bereits als Königskapelle abgetrennten Bereich, in welchem das heiligste Bildnis unserer Schutzpatronin, die *Virgen de los Reyes*, aufgestellt war. Es wird überliefert, er habe befohlen, zu ihren heiligen Füßen bestattet zu werden, und dort liegt er auf wunderbare Weise

unverwest; und er hat sein Mausoleum, sein Reliquiar, auf dessen vier Außenwänden in vier Sprachen, Hebräisch, Arabisch, Latein und Spanisch sich diese Inschrift findet, welche ich auf Spanisch und Latein wiedergeben werde.]

Es folgt die Wiedergabe der Schrifttafeln, die den König als Heiligen Christen und Befreier Sevillas feiern, in grafischer Darstellung des gemeißelten Schriftbildes, umrahmt von einer die *letreros* bildlich markierenden Zierleiste. Der Text fährt danach fort:

27 Queda dicho como para Capilla Real, la en que aora fue sepultado San Fernando, se separò la parte mas oriental de la Mezquita mayor, diuidida con rejas de hierro, y en que se colocò la Santissima Imagen de los Reyes; en el tabernaculo portatil de plata, que antes la conducia, y en que aun la veneramos, tan celestialmente hermosa, y graue, que excediendo toda la posibilidad de humano arte, acredita las tradiciones de milagrosa obra; enseñan estas, venerablemente firmes, aunque sin expression de tiempo, ò lugar, que eleuado, y absorto el Rey San Fernando en oracion profunda, se le representò, que viara la Reyna de los Angeles, cercada de Magestad, y resplandor, que le hablaua benigna, prometiendole su fauor; premio de la deuocion con que la reuerenciaua, y que buelto en sí de el extasi, quedò tan presente y tan viuia en su idea aquella diuina beldad, que le parecia estarla mirando siempre, encendiendose en su feruoroso deseo de tener vna imagen que al viuio la representasse; para lo qual hizo llamar los mas eminentes Artifices, y les diò las señas, procurando explicar aquella hermosura, aquella Magestad, las facciones perfectissimas, el semblante soberano, el talle, y quantas circunstancias podian conducir; à que mejor instruidos imitassen por su relacion el sagrado original; mas aunque se hizieron tres imagenes, oia repeticion de vnos mesmos Maestros, oia competencia de diuersos, ninguna satisfizo aquella viuissima idea, que en dificultad fraguaua mas intensos deseos, a que correspondiò piadosa la diuina clemencia, embiando dos Angeles en forma humana y muestra de Escultor, y Pintor, que supliessen el defecto de Artifices mortales los quales hizieron esta imagen en breuissimo espacio, bien como los que fabricaron la Cruz de el Rey Don Alonso el Casto; mas como esto sucediesse mas por piadosos discursos, que por certidumbre alguna, se pretende alcançar, no auiendo Autor de aquellos tiempos que lo cuente, ni mas que la tradicion (aunque no vaga, como dixo criticamente el Padre Iuan de Pineda en el memorial) confusa, pero tan deuotamente admitida, que ofendiera su afecto reuerente, qualquier dudoso discurso, aunque no falta quien diga que a San Fernando la embiò su primo San Luis de Francia, y que las demàs fueron hechas a su imitacion, y otros que la heredò de sus antepassados, alegando a Don Argote de Molina, que dize en la Nobleza de Andaluzia (lib.I.cap.47.) que en la Batalla de las Nauas de Tolosa, entrò el Rey Don Alonso el Noble vn Estandarte con la Imagen de Nuestra Señora de los Reyes de Seuilla, aunque otros discurren que fue equivocacion de pluma, ò error de Imprenta, poniendo nuestra Señora de los Reyes de Seuilla, por Nuestra Señora de los Reyes, ò de el Sagrario de Toledo, à que mas se semeja su estampa.

28 Don Joseph Maldonado Davila mitio, cuyos papeles cito en otros lugares, en vn tratado que tuuo con licencias para la Imprenta, de esta Real Capila, que està original en mi poder, le esfuerça afirmar, que los Angeles en disfraz de Artifices ocurrieron al Santo Rey, en tiempo que tenía cercada a Seuilla, cerca de Alcalá de Guadaira, donde el año de 1249 fundò vn Conuento de San Francisco, con advocacion de los Angeles, conjetura piadosamente imaginaria, mas que no se hallò otro apoyo; el mayor del venerable origen de esta imagen, es la tradicion. Todo su sagrado bulto tiene imitados los mouimientos naturales, con que facilmente se mueue, sienta, y leuanta; el vestido interior antiguo no se le ha quitado de tiempo inmemorial, ni à quitarselo se atreue el respecto, con memoria de que experimentò castigo diuino irreberente mano, que osò querer registrar su interior adorno; la belleza, y Magestad de el aspecto, es mas que humana, que ponderò bien el Rey Don Felipe Segundo, diziendo, *que la Imagen de los Reyes era Reyna de las Imagenes*. [...]

Las otras tres imagenes de semejante forma, aunque muy inferior belleza, estan, vna en la Colegial de San Salvador, con advocacion de las Aguas, otra en el Conuento de San Clemente, dadiuas, segun se afirma del mismo San Fernando; y la tercera en el Conuento de San Francisco, en poder de vna Cofradia.

[27 Es wurde berichtet, wie für die Königskapelle, in welcher nun San Fernando bestattet wurde, der östlichste Bereich der großen Moschee mit Eisengittern abgetrennt wurde, wo das heiligste Bildnis, die Virgen de los Reyes, aufgestellt wurde; im tragbaren Tabernakel aus Silber, in dem der heilige König sie zuvor mit sich führte, und in dem wir sie immer noch verehren, so himmlisch schön und würdevoll und alle Möglichkeiten menschlicher Kunst übertreffend, dass sie die Überlieferungen ihrer wunderbaren Entstehung bestätigt; diese berichten, auf verehrungswürdig unbeirrbarer Weise, wenngleich ohne Zeit- und Ortsangaben, wie dem in tiefem Gebet versunkenen und erhöhten König San Fernando die Königin der Engel sich zeigte, damit er sie in majestätischer Pracht und Herrlichkeit sehe. Und dass sie gütig mit ihm sprach und ihm dabei ihre Gunst versprach, als Belohnung für die Ergebenheit, mit der er sie verehrte, und dass ihm, als er aus der Ekstase wieder zu sich kam, ihre überirdische Schönheit so gegenwärtig und lebendig in seiner Vorstellung verankert blieb, dass er sich wünschte, sie immerfort anschauen zu können. So entflamte sein unbändiger Wunsch, ein Bildnis von ihr zu besitzen, das sie leibhaftig abbilden sollte; dafür ließ er seine herausragendsten Kunsthandwerker rufen und instruierte sie, indem er versuchte, jene Schönheit zu schildern, jene Majestät, ihre vollkommensten Gesichtszüge, ihre erhabene Erscheinung, ihre Haltung und alle weiteren hilfreichen Einzelheiten; damit sie durch seine Schilderung aufs Beste instruiert umso besser das heilige Original nachahmen könnten; aber obwohl drei Bildnisse angefertigt wurden, einige Meister es mehrfach versuchten und etliche miteinander wetteiferten, entsprach kein Bildnis seiner lebhaftesten Vorstellung; und dass im Misserfolg sein Verlangen noch wuchs, dem [schließlich] die göttliche Barmherzigkeit milde entgegenkam, indem sie zwei Engel in

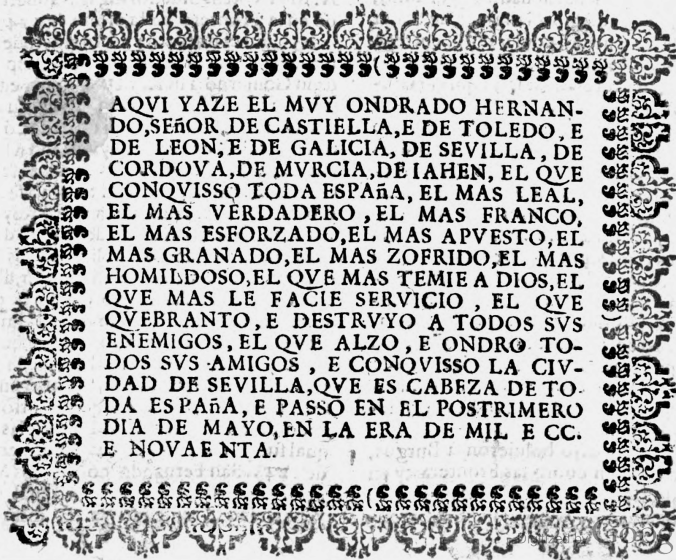
54

Annales Ecclesiasticos, y Seculares

conquista de laen, de que esperaua resultar oportunidad para la de Seuilla, y estando en estas disposiciones, pasó los Puertos en su busca la Reyna Doña Berenguela su Madre, que sollicita de disponerse con mayor quietud, para morir sin el peso del Gobierno, que la quedaua en estas ausencias, queria persuadirle, que la exonerasse de tan graue cargo; sels semanas estuuiéron juntos en Poçuelo, Pueblo, donde oy es Ciudad-Real, donde San Fernando có graues razones la enteró de la suma importancia de su presencia en las Fronteras, y lo que de ausentarse se auia experimentado, pues nunca algun infortunio sucedió, sino en su falta, y la persuadió à que prosiguiesse en el Gobierno de los Reynos, mediante lo qual se prometia acabar de extirpar la Morisma; cedió la Reyna à razones tan eficazes, y despidieronse con reciprocas lagrimas. Profetizando acafo sus coraçones; que no auian de verse otra vez en esta vida mortal, y boluio la Reyna à Toledo, y San Fernando à las armas, resuelto à sitiar la Ciudad de laen, y no dexó de rendirla; sobre ella estaua con su Exército à quatro de Enero de el año de 1246. como se vé en fecha de Priuilegio dado en fauor de la Ciudad de Toledo, con que prueba esta verdad, en que variauan antes los Cronistas, en sus Annales Don Martin de Ximena, difícil mucho era la empresa; pero no siendo lo alguna à la fee, y al valor de San Fernando, socorrió el cielo con oportuna causa, que obligó al Rey de Granada

Aben-Alhamar, no solo à entregarla, sino à hazerle su vasallo, tributarle crecidas parias, y obligarle à acudir à los Exercitos, porque los Oxi meles, parcialidad contraria, à la que lo hizo Reynar, se conspirauan en su contra; con tan ventajosos Capítulos entró San Fernando en laen, donde lo halló el principio de estos Annales, resuelto à emprender la restauracion de Seuilla, que allí tuuo principio, con que ha corrido veloz la pluma por sus mas gloriosas acciones, como de Principe valiente, y dichoso, referuando à otra mas eloquente las de Santo, y buelue à mirarlo difunto en el Regio feretro, cercado de sus llorosos hijos, y vasallos, que con piadosa reuerencia passauan justamente de el respecto à la adoracion, considerandolo trasladado à la eterna diadema.

26 Dexando à la rectorica de el silencio, à vezes mas ponderar iua, que la mayor eloquencia; las generales lagrimas en tan crecida perdida; fue sepultado su cuerpo en la Santa Iglesia de Seuilla, en la parte ya separada para Capilla Real, en que estaua colocada la Santissima Imagen de nuestra Señora de los Reyes, à cuyos sagrados pies, es tradicion que mandó sepultarse, y en que permanece milagrosamente incorrupto, y tiene su Mausoleo, Relicario ya, en sus quatro fachadas, en quatro Lenguas, Hebrea, Arabiga, Latina, y Castellana, este letreiro que pondré en la Castellana, y Latina.



AQVI YAZE EL MVY ONDRADO HERNAN-
DO, SEÑOR, DE CASTIELLA, E DE TOLEDO, E
DE LEON, E DE GALICIA, DE SEVILLA, DE
CORDOVA, DE MVRCIA, DE IAHEN, EL QVE
CONQVISSO TODA ESPAÑA, EL MAS LEAL,
EL MAS VERDADERO, EL MAS FRANCO,
EL MAS ESFORZADO, EL MAS APVESTO, EL
MAS GRANADO, EL MAS ZOFRIDO, EL MAS
HOMILDOSO, EL QVE MAS TEMIE A DIOS, EL
QVE MAS LE FACIE SERVICIO, EL QVE
QVEBRANTO, E DESTROYO A TODOS SVS
ENEMIGOS, EL QVE ALZO, E ONDRO TO-
DOS SVS AMIGOS, E CONQVISSO LA CIV-
DAD DE SEVILLA, QVE ES CABEZA DE TO-
DA ESPAÑA, E PASSO EN EL POSTRIMERO
DIA DE MAYO, EN LA ERA DE MIL E CC.
E NOVAENTA.

De la Ciudad de Sevilla. Lib. I.



47 Queda dicho como para Capilla Real, la en que aora fue sepultado San Fernando, se separò la parte mas oriental de la Mezquita mayor, diuidida con rejas de hierro, y en que se colocò la Santísima Imagen de los Reyes, en el tabernaculo portatil de plata, que antes la conducía, y en que aun la veneramos, tan celestialmente hermosa, y graue, que excediendo toda la posibilidad de humano arte, acredita las tradiciones de milagrofa obra; enseñan estas, venerablemente firmes, aunque sin expresión de tiempo, o lugar, que eleuado, y absorto el Rey San Fernando en oracion profunda, se le representò, que via à la Reyna de los Angeles, cercada de Magestad, y resplandor, que le hablaba benigna; prometiendole su fauor, premio de la deuocion con que la reuerenciaba, y que buelto en si de el extasi, quedò tan presente, y tan viuua en su idea aquella diuina beldad, que le parecia estarla mirando siempre, encendiendose en su feruoroso deseo de tener vna imagen que al viuo la representasse; para lo qual hizo llamar los mas eminentes Artifices, y les diò las señas, procurando explicar aquella hermosura, aquella Magestad, las facciones perfectísimas, el semblante soberano, el talle, y quantas circunstancias podian conducir, à que mejor instruidos imitasen por su relacion el sagrado original; mas aunque se hizieron tres imagenes, o ya re-

peticion de vnos mesmos Maestros, o ya competencia de diuersos, ninguna fatisizo aquella viuísima idea; que en la dificultad fraguaua mas interales deseos, a que correspondió piadosa la diuina clemencia, embiando dos Angeles en forma humana, y muestra de Escultor, y Pintor, que supiesen el defecto de Artifices mortales, los quales hizieron esta imagen en breuísimo espacio, bien como los que fabricaron la Cruz de el Rey Don Alfonso el Casto; mas como esto sucediesse mas por piadosos discursos, que por certidumbre alguna, se pretende alcançar, no auiendo Autor de aquellos tiempos que lo cuenta, ni mas que la tradicion (aunque no vaga, como dixo criticamente el Padre Iuan de Pineda en el memorial) confusa, pero tan deuotamente admitida, que ofendiera su afecto reuerente, qualquier dudoso discurso, aunque no falta quien diga que à San Fernando la embiò su primo San Luis de Francia, y que las demás fueron hechas à su imitacion, y otros que la heredò de sus antepassados; alegando à Don Gonçalo Argote de Molina, que dize en la Nobleza de Andaluzia (lib. 1. cap. 47.) que en la Batalla de las Nauas de Tolosa, entrò el Rey Don Alfonso el Noble vn Estandarte con la Imagen de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla, aunque otros discurren que fue equivocacion de pluma, o error de Imprinta, poniendo nuestra Señora de

Menschengestalt, in Gestalt eines Bildhauers und eines Kunstmalers schickte, welche den Mangel der sterblichen Kunsthandwerker ausgleichen sollten und dieses Bildnis in kürzester Zeit fertigstellten, genau wie diejenigen, welche das Kreuz von König Don Alonso el Casto [Alfonso II.] fertigten. Aber da dieses Ereignis mehr aus frommen Reden als aus irgendeiner sicheren Gewissheit stammt, da es keinen berichtenden Autor aus jener Zeit gibt, gelangen wir hier nur zu einer unbestimmten Überlieferung (obwohl sie keineswegs ungenau ist, wie Padre Juan de Pineda kritisch in seinem Memorial anmerkt), die aber so fromm vorgebracht wird, dass zweifelnde Reden den ehrerbietigen Affekt beleidigen müssten. Dennoch gibt es solche, die sagen, dass sein Cousin San Luis de Francia [Louis IX.] dem Heiligen Fernando das Bildnis schickte und die übrigen nach dessen Vorbild hergestellt wurden; Andere sagen, dass er es von seinen Vorfahren geerbt habe; Don Argote de Molina soll in »Nobleza de Andalucía« [Adelsbuch Andalusiens] (lib.I.cap.47.) berichten, dass in der Schlacht bei Las Navas de Tolosa der König Don Alonso el Noble [Alfonso VIII.] mit einer Standarte mit dem Bildnis unserer heiligen Virgen de los Reyes aus Sevilla aufmarschierte; obwohl Andere dies für einen Schreib- oder Druckfehler halten, welcher »nuestra Señora de los Reyes de Sevilla« an die Stelle von »Nuestra Señora de los Reyes« oder »[nuestra Señora] de el Sagrario de Toledo« setzt, dessen Ausführung es sehr ähnelt.

28 Don Joseph Maldonado Davila, dessen Schriften ich anderweitig zitiere, bemüht sich in einem Traktat zu dieser Königskapelle, welcher zum Druck freigegeben war und im Original in meinem Besitz ist, zu belegen, dass die als Kunsthandwerker verkleideten Engel dem heiligen König erschienen seien, als dieser Sevilla belagerte, in der Nähe von Alcalá de Guadaíra, wo er im Jahre 1249 das Kloster des San Francisco gründete und den Engeln weihte, [dies ist] eine fromme Mutmaßung, für die es keine weiteren Beweise gibt; den größten Beweis für den ehrwürdigen Ursprung dieses Bildnisses liefert die Tradition. Seine ganze heilige Gestalt bildet die natürlichen Bewegungen nach, mit denen sie sich mühelos bewegt, setzt und erhebt; ihr ursprüngliches Untergewand wurde ihr seit unverdenklichen Zeiten nicht abgenommen, noch würde man es je wagen, es ihr abzunehmen, in Erinnerung daran, dass eine unehrerbietige Hand, die sich traute, ihren inneren Schmuck untersuchen zu wollen, göttliche Strafe auf sich zog; die Schönheit, die Majestät ihrer Erscheinung sind übermenschlich, was König Don Felipe Segundo [Felipe II.] gelungen rühmte, als er sagte, *das Bildnis der Könige sei die Königin der Bildnisse.*

Von den drei anderen Bildnissen von ähnlicher Gestalt, wenn auch von deutlich geringerer Schönheit, befindet sich eines im Kolleg San Salvador, mit der [marianischen] Advokation »de las Aguas«, das andere im Kloster San Clemente, ein Geschenk von San Fernando selbst, wie man behauptet; und das dritte im Kloster San Francisco, im Besitz einer Bruderschaft.⁴⁰

⁴⁰ Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos*, S. 54 ff.

Die Legende vom wunderbaren Ursprung der *Virgen de los Reyes* findet sich in dieser *dispositio* gerahmt von Referenzbildern oder -texten, die den hagiografischen und historiografischen Diskurs jeweils zu begrenzen scheinen: Eingeleitet von einer vergegenwärtigenden Evokation des Bildnisses endet die Legende im Verweis auf eine vergleichbare hagiografische Referenz, die das Kreuz Alonsos ebenfalls Engeshandwerkern zuschreibt. Die folgende kritisch-historiografische Quellen- und Variantendiskussion wird von einer erneuten Evokation der Legende abgeschlossen, deren Beweiskraft die kritische Dokumentation abbricht. Mit einer von Felipe II. übernommenen Autoritätsgeste setzt Zúñiga die *Reyna de los imágenes* schließlich zugleich an die Spitze und den Ursprung aller Sevillaner *imágenes*. Im chiasmischen Schlusszitat wird die Übertragung offenbar, die sich hier vollzieht. Das königliche Element wandelt sich vom Attribut zum Subjekt: Sehr viel entschiedener als bei Gordillo oder Ledesma wird bei Zúñiga ein entschiedener Wille zur Überblendung von weltlicher und sakraler Macht sichtbar, die einander beglaubigen und historische Kontinuität herstellen. In der Vision, die das Urbild der *imagen* liefert, erweist sich Fernando, Rückeroberer Sevillas, als unmittelbar vom göttlichen Wesen Mariens inspiriert. Die *imagen* zeugt in ihrer wunderbar unveränderlichen und darin reliquienähnlichen Schönheit in gleichem Maße von ihrem göttlichen Ursprung wie vom ewigen Fortleben des Königs, dessen Tod Zúñigas Text kurz zuvor mit einer rhetorischen Schweigeminute bedacht hatte. Darüber hinaus wird die *imagen* in der fortdauernden Verehrung durch das Volk zum Zeichen jenes spanischen *corpus mysticum*, das durch die *Reconquista* restituiert werden konnte und nun in der Anbetung von König und *imagen* performativ stabil gehalten werden kann. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die leichte Differenz zwischen dem spanischen und dem lateinischen Text der von Zúñiga referierten *letreros* am Grab Fernandos: Während die lateinische Fassung die Restitution Sevillas für das Christentum formuliert (ET CVLTVUI RESTITVIT CHRISTIANO), liegt der Akzent der spanischen Fassung auf der Erhebung Sevillas zur CABEZA DE TODA ESPAÑA [sic], zum Kopf des durch die Rückeroberung vereinten Spanien. Auch die Anordnung der *letreros* weist dem lateinischen Text lediglich den Status der Ratifizierung eines im Kern spanischen Ereignisses zu, das zugleich als weltbedeutend gelesen werden möchte.

Die Beschreibung der *Imagen de los Reyes* sowie die Einfügung der Legende ihres göttlichen Ursprungs in Zúñigas Annalen sind ganz im Sinne der seit Trient strategisch vorangetriebenen Kanonisierungen zu verstehen. Das Bildnis gehört nicht seit jeher zu den erwähnenswerten *antigüedades* der Stadt, sondern wird erst mit der offiziellen Heiligsprechung Fernandos dazu. Die *imagen de los Reyes* verbürgt für die Sevillaner Bevölkerung zeitliche und räumliche Kontinuität: Als Zeugin der *Reconquista*, bei der San Fernando sie der Legende nach vor sich hertrug, markiert und befestigt sie den zurückeroberten Ort; die fortgesetzte Verehrung der Figur und ihre andauernde Wundertätigkeit belegen den fortdauernden Segen Gottes und die allegorisch wiederholbare Rückeroberung des bereits gewonnenen Raumes.

Zúñigas Text über die *Virgen de los Reyes* operiert zunächst ganz im Paradigma einer durch unmittelbare, visualisierte Präsenz eingeleiteten Erregung. In effektivem Kontrast zur kurz vorher rhetorisch inszenierten Bilderlosigkeit des Todes evoziert der Autor die gegenwärtige Schönheit des Bildnisses, das alle folgenden Ausführungen von vornherein beglaubigt: »[A]un la veneramos, tan celestialmente hermosa, y graue, que excediendo toda la posibilidad de humano arte, acredita las tradiciones de milagrosa obra.« [»...wir sie immer noch verehren, so himmlisch schön und würdevoll und alle Möglichkeiten menschlicher Kunst übertreffend, dass sie die Überlieferungen ihrer wunderbaren Entstehung bestätigt.«] Auch die nun aus den mündlichen *tradiciones* schriftlich entfaltete Legende selbst steht ganz im Zeichen eines präsentischen Erlebens: Die Vision der Heiligen Jungfrau versetzt den Heiligen König Fernando in eine innere Ekstase (»el extasi«) und erfüllt ihn mit einem ewig präsenten Bild. Zwar spricht die Jungfrau auch milde zu ihm (»le hablaua benigna«) und verspricht ihm ihre Gunst (»prometiendole su fauor«), letztlich aber ist es der überwältigende Eindruck ihrer »diuina beldad«, ihrer überirdischen Schönheit, die ihn wünschen lässt, dieses Bild für immer schauen zu können. Das einmalige Erlebnis der Ekstase in der Tiefe des Gebets entzündet den Wunsch nach einer Verdoppelung oder Veräußerlichung des Bildes, welche die Vision »al uiuo« verkörpert – Maria soll als Quell der königlichen Erregung ins Leben zurückgeholt werden und diese damit auf Dauer stellen: »[L]e parecia estarla mirando siempre, encendiendose en su feruoroso deseo de tener vna imagen que al uiuo la repressentasse.« [»... dass er sich wünschte, sie immerfort anschauen zu können. So entflammte sein unbändiger Wunsch, ein Bildnis von ihr zu besitzen, das sie leibhaftig abbilden sollte.«] »Parecer« ist meines Erachtens in vorliegendem Kontext eindeutig mit »wünschen« zu übersetzen, durchaus auch mit der Konnotation einer königlichen Laune.⁴¹

Dass dieses durch eine außergewöhnliche, himmlische Erregung induzierte Begehren des Königs nach einer Re-Präsentation der Erscheinung bereits einen kleinen Sündenfall bedeutet und in menschlicher Unvollkommenheit gründet, zeigt sich im Misserfolg der engagierten Künstler: Den von ihnen gefertigten Bildnissen mangelt es weniger an Ähnlichkeit mit dem vom König zum Zwecke der »imitación« beschriebenen »sagrado original«, als sie sich unvermögend erweisen, jene lebendige Erregung auszulösen oder gar zu perpetuieren, die das »original« hervorrief; im Gegenteil – die unvollkommenen Abbilder steigern noch das Verlangen: »[N]inguna satisfizo aquella viuissima idea, que en la dificultad fraguaua mas intensos deseos« [»... entsprach kein Bildnis seiner lebhaftesten Vorstellung; und dass im Misserfolg sein Verlangen noch wuchs«]. Schon allein in der verlangten Abbildhaf-

⁴¹ Selbst wenn man »parecer« unter Ausblendung argumentativer Inkohärenz mit »scheinen« übersetzte, bliebe der königliche Wunsch auf einer paradoxen Unmöglichkeit gegründet, weil er dann auf einer Verdoppelung jenes Bildes bestünde, von dem es ihm ohnehin schon schien, als betrachte er es immerzu.

tigkeit – »que al viuo la representasse« [»das sie leibhaftig abbilden sollte«] / »imitasen por su relacion« [»durch seine Schilderung nachahmen könnten«] – scheint der »defecto de Artifices mortales« [»Mangel der sterblichen Kunsthandwerker«] zu liegen, den die als Bildhauer und Maler verkleideten Engel ausgleichen können. Im Verborgenen und in kürzester Zeit schaffen sie jenes Bild, das Zúñiga mit Bedacht nun nicht als perfektes Abbild der königlichen Vision feiert, sondern das er bereits zu Beginn seiner Ausführungen als überirdisch und unbeschreiblich schön vorgestellt hatte: »excediendo toda la posibilidad de humano arte, acredita las tradiciones de milagrosa obra« [s.o.]. In einer geschickten argumentativen Schleife beglaubigt auf diese Weise das Bildnis die Legende und die Legende das Bildnis – ähnlich wie bei Ledesma gibt sich der beschreibende Text selbst als aus dem Bild abgeleitet. Nicht nur die göttliche, auch die weltliche Ordnung stabilisiert Zúñiga über eine solche zirkuläre Rahmung. Wenn Felipe II. am Schluss der Beschreibung die *Imagen de los Reyes* zur »Reyna de las Imagenes« erklärt, erkennt er ihre außergewöhnliche Schönheit, erweist sich damit seines Vorgängers Fernando würdig und legitimiert dessen Begehren nachträglich als ordnungsstiftend. Zugleich macht er das Bildnis zum gemeinsamen Referenzpunkt aller weltlichen Herrschaft: Könige gehen, *imagenes* bestehen – nur kraft der Anerkennung göttlicher Gnade kann sich der Herrscher legitimieren und an der himmlischen »Magestad« teilhaben – das visuelle Modell dafür bietet die *imagen*. Auf ideologisch-gegenreformatorischer Ebene leistet Zúñigas Legendenreferat damit dreierlei: Zum ersten behauptet es eine durch himmlische Hilfe mögliche Übersetzbarkeit visionärer Erregung in ein Bildnis und formuliert damit die Repräsentation als das eucharistische Paradoxon eines wiederholten Ursprungs. Zum zweiten affirmiert es die göttliche Beglaubigung weltlicher Herrschaft durch die Selbstevidenz des Bildes. Zum dritten – und nicht zuletzt – setzt die »Reyna de las Imagenes« Maria in das Zentrum dieser Machtübertragung – Sevilla findet sich von der Heiligen Jungfrau favorisiert und sieht zugleich darin den Auftrag bestätigt, für die Wahrheit ihrer unbefleckten Empfängnis zu kämpfen.

Mit dem Schlusswort des für Zúñiga maßgeblichen Königs scheint darüber hinaus die durch *imitación* und *representación* freigesetzte, für das einzigartige Erregungspotenzial des Urbildes bedrohliche Abbildhaftigkeit der übrigen Figuren in einer stabilen Hierarchie gebannt: Mit ihrer »semejante forma« [»ähnlichen Gestalt«] aber einer »muy inferior belleza« [»deutlich geringerer Schönheit«] verweisen sie zwar zeichenhaft auf ihr Urbild, haben aber keinen Anteil an dessen göttlich-königlicher Substanz. Der Text doppelt diese Fokussierung eines unhinterfragbaren Ursprungs auch formal: In Zúñigas Wiedergabe entfaltet die Legende einen paradigmatisch strukturierten Raum visuell-emblematischer Verweise – ähnlich wie bei Ledesma entsteht hier in der Schrift eine geschlossene Kette hierarchisch äquivalenter Beglaubigungsinstanzen.

Auf darstellender Ebene ist dieses Verweissystem zum einen von visuell-räumlichen Evokationen getragen: Die Legende wird eingeleitet von der Beschreibung

der Capilla Real in der Kathedrale, deren Beschreibung wiederum den größeren Kontext für die Passage liefert. Von vornherein erscheint das Erzählte damit als städtische *antigüedad*, oder *estación*, als Station der Frömmigkeit in einem abschreitbaren Geschichtsraum, als Monument historischer Größe und Beweis beständiger Frömmigkeit zugleich. Der narrative Charakter und die hyperbolischen Konstruktionen (»celestialmente hermosa« [»himmlisch schön«], »encendiendose en su feruoso deseo« [»so entflamte sein unbändiger Wunsch«], »diuina beldad« [»überirdische Schönheit«]) der eigentlichen Legendenerzählung spiegeln deren Erregungspotenzial – über die bloße Rhetorik hinaus arbeitet der Text an einer intensiven Vergegenwärtigung des legendären Geschehens. Die Inquit-Formel »enseñan estas« [»diese berichten«] leitet eine indirekte, explizit auf vage Quellen (»tradición confusa« [»unbestimmte Überlieferung«]) gestützte Wiedergabe ein, die sich spätestens mit Beschreibung der königlichen Ekstase als Zúñigas eigene, eindringlich auf affektive Wirkung zielende Ausschreibung des tradierten Materials zu erkennen gibt. Syntagmatisch mündet dieses Bestreben des Textes, die visuelle Selbstevidenz der *imágenes* und die geschlossene Verweisstruktur des königlich wie göttlich garantierten emblematischen Raums nachzubilden in eine charakteristische sprachliche Atemlosigkeit: Der eigentliche Legendenkern, eingeleitet durch die Inquitformel, umfasst ein Satzgefüge aus zahlreichen Partizipialkonstruktionen und anaphorisch weiterführenden Nebensätzen, das erst im Zitat eines Vergleichstexts zu einem (vorläufigen) Ende findet:

[E]nseñan estas, venerablemente firmes, aunque sin expression de tiempo, ò lugar, que eleuado, y absorto el Rey San Fernando en oracion profunda, se le representò, que viara la Reyna de los Angeles, cercada de Magestad, y resplandor, que le hablaua benigna, prometiendole su fauor; premio de la deuocion con que la reuerenciaua, y que buelto en si de el extasi, quedò tan presente y tan viua en su idea aquella diuina beldad, que le parecia estarla mirando siempre, encendiendose en su feruoroso deseo de tener vna imagen que al viuo la representasse; para lo qual hizo llamar los mas eminentes Artifices, y les diò las señas, procurando explicar aquella hermosura, aquella Magestad, las facciones perfectissimas, el semblante soberano, el talle, y quantas circunstancias podian conducir; à que mejor instruidos imitassen por su relacion el sagrado original; mas aunque se hizieron tres imagenes, oia repeticion de vnos mesmos Maestros, oia competencia de diuersos, ninguna satisfizo aquella viuissima idea, que en dificultad fraguaua mas intensos deseos, a que correspondiò piadosa la diuina clemencia, embiando dos Angeles en forma humana y muestra de Escultor, y Pintor, que supliessen el defecto de Artifices mortales los quales hizieron esta imagen en breuissimo espacio, bien como los que fabricaron la Cruz de el Rey Don Alonso el Casto[.]

[...diese berichten, auf verehrungswürdig unbeirrbarer Weise, wenngleich ohne Zeit- und Ortsangaben, wie dem in tiefem Gebet versunkenen und erhöhten König San Fernando die Königin der Engel sich zeigte, damit er sie in majestätischer Pracht und

Herrlichkeit sehe. Und dass sie gütig mit ihm sprach und ihm dabei ihre Gunst versprach, als Belohnung für die Ergebenheit, mit der er sie verehrte, und dass ihm, als er aus der Ekstase wieder zu sich kam, ihre überirdische Schönheit so gegenwärtig und lebendig in seiner Vorstellung verankert blieb, dass er sich wünschte, sie immerfort anschauen zu können. So entflammte sein unbändiger Wunsch, ein Bildnis von ihr zu besitzen, das sie leibhaftig abbilden sollte; dafür ließ er seine herausragendsten Kunsthandwerker rufen und instruierte sie, indem er versuchte, jene Schönheit zu schildern, jene Majestät, ihre vollkommensten Gesichtszüge, ihre erhabene Erscheinung, ihre Haltung und alle weiteren hilfreichen Einzelheiten; damit sie durch seine Schilderung aufs Beste instruiert umso besser das heilige Original nachahmen könnten; aber obwohl drei Bildnisse angefertigt wurden, einige Meister es mehrfach versuchten und etliche miteinander wetteiferten, entsprach kein Bildnis seiner lebhaftesten Vorstellung; und dass im Misserfolg sein Verlangen noch wuchs, dem [schließlich] die göttliche Barmherzigkeit milde entgegenkam, indem sie zwei Engel in Menschengestalt, in Gestalt eines Bildhauers und eines Kunstmalers schickte, welche den Mangel der sterblichen Kunsthandwerker ausgleichen sollten und dieses Bildnis in kürzester Zeit fertigstellten, genau wie diejenigen, welche das Kreuz von König Don Alonso el Casto [Alfonso II.] fertigten.]

Der immer wieder nachfassende, in unbestimmter Wiederaufnahme immer neu auf das Ganze – die *imagen* – ausholende Text scheint seinem Gegenstand gleichsam nachzulaufen. Erst im Zitat eines Referenztextes, der Legende vom Kreuz Alonsos, kann ein zweites, jetzt textuelles Vorbild die atemlose Wiedergabe aufhalten. Während die zu Beginn der Legende aufgerufene *imagen* eine Sprache der frommen Erregung, einen »piadoso discurso« generiert, leitet das Zitat des Referenztextes in einen ganz anderen Duktus über: Es beschließt die Legende und vervollständigt die Trias der von Zúñiga aufgerufenen großen spanischen Herrscher, öffnet die Legende aber zugleich auf die im Folgenden referierten Konkurrenztexte, welche alternative Ursprungslegenden bieten. Die Rahmung der Legende durch die *imagen* einerseits und einen autoritativen Referenztext andererseits garantiert ihre durch Anschauung oder einvernehmliches, traditionelles Wissen vermittelte Authentizität. Der Text selbst performiert das Erregungspotenzial des »afecto reuerente«, den die Legende auszulösen vermag. Dennoch und trotz der explizit vorgebrachten Mahnung, die fromme (»piadoso discurso«) nicht durch eine zweifelnde Rede (»dudoso discurso«) zu entweihen, gibt Zúñiga ebenjene abweichenden Texte zur Herkunft der *imagen* ausführlich samt Quellenangaben wieder. Dabei finden sich nicht nur jene Versionen kritisch aufgeführt, welche den himmlischen Ursprung der *imagen* leugnen und drohen, die Legende zu zersetzen, sondern auch jene Version, welche die Geschichte von den Engelshandwerkern auf das Jahr 1249 datiert und die Legende historisch verankert. Zúñiga schützt nicht nur den hagiografischen Diskurs vor weltlicher Kontamination, indem er die Versionen kritisiert, die den himmlischen Ursprung der *imagen* leugnen. In der

Gegenrichtung schützt er auch den historiografischen Diskurs vor unbelegbarer Legende. Die Geste, mit der er die historiografisch exakte Überbietung seiner eigenen Legendenwiedergabe als unbelegbare fromme Imagination, als »conjetura piadosamente imaginaria« zurückweist, zeigt deutlich, dass er bei vollem Bewusstsein in zwei unterschiedlichen diskursiven Paradigmen arbeitet, ja diese selbst erst herstellt: Er will weder die theologische noch die historische Wahrheit der Legende behaupten, es geht ihm vielmehr darum, ihre affektive, performative Wirksamkeit vor einem zersetzenden »dis-currir« zu bewahren und abzugrenzen. Die autoritative Geste beendet den »dudoso discurso« und setzt die Tradition als gültig, erst danach kann Zúñiga wieder zur visualisierenden Beschreibung der *imagen* übergehen.

Bei Zúñiga laufen hagiografische Erregung und historiografische Explikation, Präsentation und Repräsentation parallel – die eigentliche Textbewegung besteht nicht darin, diese zusammenzuführen, sondern sie wechselnd zu ihrem Recht kommen zu lassen. Dabei muss die gegenseitige Kontamination verhindert werden: Der in der Legende eröffnete visuell-paradigmatisch geordnete Raum darf nicht vom Syntagma der historischen Chronologie zersetzt werden; dieses wiederum kann und soll die innerhalb des Paradigmas unbegrenzte Verweiskraft der *imagen* nicht in historische Kohärenz zwingen.

Die Parallelführung eines paradigmatischen Raumes der visuellen Zeichen und eines syntagmatischen Schriftraums spiegelt sich auch im Verhältnis zum sprachlichen Zeichen: Im Rahmen der Legende ist selbst das Wort des Königs nicht für das Erstellen eines der Vision ebenbürtigen Bildes geeignet, seine »Explikation« taugt nichts – die Präsenz lässt sich nur durch jene (Engel) herstellen, die immer schon im Besitz der Wahrheit sind. Im historiografischen Rahmen dagegen gibt erst das Wort des Königs dem Text seines Chronisten die letzte Gültigkeit; im Verein können dort Zúñiga und Felipe II. den Status der Figur als »Reyna de las Imágenes« besiegeln. So zersetzend die dis-kurrierenden, auseinanderlaufenden Texte auf die Legende wirken und so entschieden Zúñiga sie zurückweist zugunsten der »tradicion« als »mayor apoyo del venerable origen« [»größten Beweis für den ehrwürdigen Ursprung«], so entschieden setzt er das (verworfenen) Quellenzitat als Beleg der eigenen Autorität ein. Dabei beschränkt er sich nicht auf Hörensagen und eine frei aus kanonischen Texten extrapolierende Argumentation, sondern führt seine schriftlichen Quellen genau an und betont, dass sich die Manuskripte in seinem Besitz befinden (»que está original en mi poder«). Die Berufung auf vornehmlich zeitgenössische, kritisch kommentierte Quellen speist Zúñigas Text in die aktuelle historiografische Schriftproduktion ein, die Sevilla neu entziffert – in der simultanen Präsentation von *imagen*, Quellen und Legende will der Autor sowohl die Ansprüche einer zeitlos-frommen als auch die einer historisch-exakten Schrift erfüllen. So finden sich schließlich die im Stil der Zeit als *letreros*, als steinerne Dokumente in den Text eingefügten Inschriften in eigentümlicher Nachbarschaft mit der weder zeitlich noch räumlich verortbaren Ursprungslegende der *Virgen de*

los Reyes.⁴² Auf historiografischer Ebene werden beide gleichermaßen als zu entziffernde Relikte des Vergangenen gesehen: Ein auf das allegorische Paradigma zielendes *legendum* neben einem *legendum*, aus dem sich das lineare Syntagma der spanischen Geschichte entfalten soll. Beides kann nur um den Preis einer sich stets selbst ausbremsenden Textbewegung nebeneinander stehen: Immer wieder muss der referierte »dudoso discurso«, müssen die kritisch diskutierten »equivocaciones de pluma« und »errores de imprenta«, müssen die Schreibfehler mit entschlossener Geste abgebrochen werden, um hinter die Schrift zu einem Ur-Bild zurückzukehren, von dem aus der Text sich neu strukturieren kann. Nur durch die Legende lassen sich die »imágenes«, lassen sich Urbilder und Abbilder voneinander scheiden, lassen sich die ähnlichen Ausführungen (»semejantes formas«) ordnen. Ließe man dem »discurrir« dagegen freien Lauf, könnte die *Reyna de las Imágenes*, die Sevilla als Zentrum gegenreformatorischer Frömmigkeit und Bollwerk der *Reconquista* auszeichnet, plötzlich auch als bloße Kopie, als »estampa« der *Virgen del Sagrario* aus der ewigen Konkurrenzstadt Toledo erscheinen.

Der frühneuzeitliche, hagiografisch-historiografische Diskurs folgt damit genau jener charakteristischen Dynamis von Stehen und Gehen, von Bedeutungsfixierung und Bedeutungsdissemination, welche sich schon an den Prozessionen beobachten ließ: Wo der historische Diskurs im Zeichen der Schrift eine Disseminationsbewegung generiert, wird dieser Bewegung mit einem Bild, einem Referenztext oder einem Zitat Einhalt geboten. Umgekehrt jedoch verlangt jedes gesetzte Bild wiederum nach Begründung, Ausschreibung und Deutung, um historischen und lokalen Sinn zu gewinnen – die Legende kann nicht mehr ohne kritische Diskussion gesetzt werden. Zúñiga bewältigt dieses Nebeneinander von geschlossenem Bild und seiner offenen Ex-plikation durch explizite Verhüllungsgesten, mit der er die Legende gleichermaßen vor Zweifel wie vor ungebührlicher historischer Verortung rettet: Da nicht entschieden werden kann, welche der weltlichen Herleitungen die »origen« verlässlich beschreibt – sei sie nun ein Geschenk von Louis IX. oder Alonso el Noble – und die Legende ebensowenig eine präzise historische Verortung (»expresion de tiempo ò lugar«) erlaubt, beruft Zúñiga sich auf die Überzeugungskraft einer unhinterfragten Tradition. Diese überzeugt weder kraft der Autorität ihrer Quellen, noch kraft eines gewussten göttlichen Ursprungs, sondern »tradición« steht hier vielmehr als Formel einer zu wahrenen Latenz, eines nicht durch Wissen zu störenden Affekts, der allein noch die Arretierbarkeit einer sich verlaufenden, diskurrierenden Schrift garantiert. Zúñiga kann die Tradition, auf die er sich im Namen der Gläubigen beruft, nicht aus den von ihm zitierten Texten ableiten, sondern muss sie den Texten tatkräftig entgegensetzen. Während Ledesma und Gordillo die Legende jeweils hagiografisch oder historiografisch eindeutig funktionalisieren, arbeitet Zúñigas Text sich am Nebeneinander der Diskurse ab: Im groß-

⁴² Zur Anverwandlung von steinerner Inschrift und Text im Barock und der daraus folgenden Ablösung der Schrift aus scholastischen Textgenealogien vgl. Petrucci: *La scrittura*, S. 20 ff.

angelegten Versuch einer diskursiven Schließung, einer Engführung von hagiografischem und historiografischem Diskurs wird die Pluralisierung der Legende erst sichtbar und virulent – sie droht einen Text zu sprengen, der sowohl das Bedürfnis nach allegorisch-erregender Entfaltung der Legende wie nach historischer Kohärenz zu befriedigen sucht. Das Nebeneinander von geschlossenem Bild und offener Explikation der Legende bewältigt Zúñiga nurmehr über explizite Verhüllungs-gesten, mit denen er die Legende gleichermaßen vor Zweifel wie vor ungebührlicher historischer Verortung rettet, sie damit aber letztlich in den Bereich eines nicht mehr göttlich garantierten Imaginären verschiebt. Die Legende wird zum opaken Bild, das sich gegen die Transparenz des historiografischen Diskurses zur Geltung bringt, jedoch um den Preis ihrer eindeutigen religiösen Wahrheit – fromme Rede (»piadoso discurso«) erweist sich als imaginierende Rede (»discurso imaginario«).

Die prekäre Grenzfläche zwischen hagiografischem und historiografischem Diskurs mit ihren gegensätzlichen Imperativen des Glaubens und des Hinterfragens findet eine unmittelbare bildliche Entsprechung in Zúñigas Text. Zunächst formuliert Zúñiga ein Latenzgebot, das die Legende unter tridentinischer Berufung auf die orale Glaubenstradition vor dem Zugriff eines schriftlichen Wahrheits-Diskurses schützt: »el mayor apoyo del venerable origen de esta imagen es la tradición«. Unmittelbar darauf setzt das Unterkleid, das »vestido interior antiguo« der *imagen*, das seit Menschengedenken niemand mehr gesehen hat, diese Geste des bewussten Verhüllens ins Bild – Zúñiga verbietet seinem Text, wirklich wissen zu wollen, welche Wahrheit sich unter Legende oder Kleid verbirgt. Damit wird die *imagen de vestir* lesbar als spezifisch frühneuzeitliche, näherhin nachtridentinische metatextuelle Figur: Das Gewand der *imagen* bedeckt hier nicht nur ein unberührbares Allerheiligstes, es macht zudem jene Grenze sichtbar, die hagiografischen und historiografischen Diskurs voneinander trennt und damit den gesamten Text stabilisiert. So wie die Voraussetzung für die Heiligkeit der *Imagen de los Reyes* darin besteht, dass die Engel bei ihrer Herstellung nicht beobachtet werden können, so versucht auch Zúñiga die Herstellung der Legende in der Schrift zu verbergen – ohne sie jedoch verleugnen zu können.

Damit offenbaren sich in der hier metatextuell lesbaren Figur der *imagen de vestir* sowohl die Bestrebung, den historiografischen Diskurs ideologisch-gegenreformatorisch zu schließen, als auch die Neigung der *imágenes*, sich immer wieder taktisch aus der gegenreformatorischen Strategie zu verabschieden: Der überreich verzierte Mantel steht sowohl für das verordnete Latenzgebot, mit dem das tridentinische »Gegengeheimnis« eines allgegenwärtigen heiligen, zugleich unsichtbaren und ausgestellten Körpers geschützt wird, wie auch für jenes unstillbare Begehren, sich dieses entzogenen Körpers mittels einer weltlich-historisch getragenen, proliferierenden Zeichensetzung zu bemächtigen – der Mantel bietet jene Fläche, auf der das unsichtbare Geheimnis stets neu überschrieben werden kann. Als metatextuelle Figur stabilisiert der selbst substanzlose Mantel die Grenze zwischen verbor-

gener, behaupteter unveränderlicher Substanz und deren sichtbarer Deut- und Überschreibbarkeit. Damit verbildlicht die *imagen* sowohl das Nebeneinander des religiösen und des genealogischen Diskurses wie auch ein Latenzgebot als dessen Bedingung: Die Übertragbarkeit von Wunder und Genealogie ist ein »offenes Geheimnis«, das gleichwohl nie explizit thematisch werden darf.

Dieses labile Gleichgewicht zwischen Ver- und Entbergen, zwischen Latenzschutz und Überschreibung, zwischen Schließung und Öffnung des gegenreformatorischen Diskursgefüges spiegelt sich in der städtischen Textproduktion, in den gleichermaßen tridentinisch wie lokalpatriotisch motivierten Beschreibungen der *imágenes* selbst: Die Äbte, Notare und Stadtschreiber bedienen sich zur Profilierung ihrer Gegenstände sowohl aus dem visuell inszenierten, emblematisch-allegorischen Raum als auch aus einem sich seit der Renaissance etablierenden kritisch-archäologisch-historiografischen Diskurs, der die Chronologie zum Maßstab erhebt. Der zeitlos gedachte allegorische Raum, der immer zugleich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft figural ineinander projiziert, wird von der gegenreformatorischen Strategie bereitgestellt. Die lokale Historiografie kann diese Struktur einer gleichursprünglichen Verweiskette ausbeuten, da jedes Element sowohl als Teil des göttlichen Ganzen wie als dessen metonymisches Abbild gelesen werden kann: Vor figuraltypologischem Hintergrund kann sich – und Gordillos Lobgesang auf die Sevillaner Monstranz wäre hierfür nur ein Beispiel – jede Stadt, jeder einzelne Ort, in die Mitte des göttlichen Universums fantasieren: Zentrum und Peripherie werden austauschbar, ja in dem Maße, in dem Frömmigkeit sich als Kampf definiert, als Restitution einer verlorenen Mitte, einer verlorenen Einheit, eines verlorenen Körpers, kann die Peripherie zum eigentlichen Zentrum des Glaubenskampfes umgewidmet werden. Gerade wegen dieser beliebigen Umdefinierbarkeit des Mangels in Präsenz, durch die sich in prä- und postfiguraler Deutung aus jedem Marktflecken das gesamte christliche Universum entfalten lässt, bedarf es zusätzlich des jungen historiografischen Diskurses, um in der Fülle neuer Zentren die eigene, partikulare, unverwechselbare Exzellenz begründen zu können: Erst in kritischer Prüfung von chronologischer Kohärenz und archäologischer Authentizität der Dokumente sowie der Verlässlichkeit von Kommentaren, kann die überbietende Aneignung endgültig vollzogen werden, kann sich auf der Basis des allegorischen Raums wieder eine weltliche Hierarchie etablieren. Um die potenziell disseminierende, Wahrheiten zersetzende kritische Diskussion in ihre Schranken zu weisen, bedarf es wiederum des allegorischen Bildes, das sich nun – historisch gesättigt – weiterem »dudoso discurso«, weiterem Zweifel, verschließt.⁴³

⁴³ Erich Auerbach diagnostiziert einen vergleichbaren Kampf zwischen figuralem Paradigma und antik-klassisch inspiriertem, rational-historischem Syntagma schon an kirchenväterlichen Texten und macht diese Spannung auch sprachlich am Wechsel von biblischer Parataxe und klassischer Hypotaxe fest. Im Rahmen der frühneuzeitlichen *renovatio* scheint sich die Unruhe jedoch nun aus dem medialen Wandel und einem nicht mehr zurückzudrängenden Individuationsbestreben zu

Der Umgang mit dem hagiografischen Legendenmaterial bietet wohl das eindruckvollste Beispiel für die Interferenz von zyklischer und linearer Argumentation, für das Nebeneinander zweier Diskurse, die einander zugleich bedingen und ausschließen, für das Stehen und Gehen dieser atem- und uferlosen frühneuzeitlichen Texte. Im Wechsel von paradigmatischer Ausschreibung und syntagmatischer Aneignung entsteht hier eine spezifische Dynamik von Bedeutungsfixierung und Bedeutungsproliferation, wie sie sich ähnlich schon an den Prozessionen beobachten ließ: Der als »serielle Multiplikation« organisierte allegorische Raum suspendiert hier eben nicht die »chronologische oder kategoriale Spezifizierung« wie Küpper formuliert, sondern kann sich nur im Widerlager mit dieser überhaupt konstituieren, ja er droht sich stets durch seine eigene, überbietende Legitimationsbewegung selbst zu sprengen.⁴⁴ Allegorisches Paradigma und chronologisch-historiografisches Syntagma begrenzen einander gegenseitig und gehen doch auseinander hervor: Der hagiografische Diskurs allein vermag zwar den allegorischen Raum abzurufen, reiht dabei jedoch eine ähnliche Figur an die nächste – wie bei den prozessionalen *imágenes* vermag erst die Belehnung mit historisch-weltlichen Attributen hier eine hierarchische Ordnung zu stiften, die seriellen Abbilder in eine Rangordnung zu bringen, die wiederum Voraussetzung für ihre weltliche Deutbarkeit und Geltung ist.

Erst durch die kritische Diskussion der *tradición* kann Zúñiga König und *imagen* in gegenseitiger Beglaubigung kurzschließen, er muss jedoch zugleich die historische Prüfung wieder mit dem Verweis auf eine nicht zur Debatte stehende »Ordnung der Diskurse« abbrechen. Die historische Belegbarkeit, die Herstellung von Kohärenz im Vergleich, soll zum Instrument einer Ursprungsbehauptung werden, entbindet dabei aber gleichzeitig einen den allegorischen Raum überschießenden Deutungshorizont. Der frühneuzeitliche historiografische Raum, der weder taxonomische Ordnungsprinzipien kennt noch die Struktur einer evolutionär gedachten »Zeitentiefe«, den einzig die Kohärenz der Chronologie zusammenhält, braucht das Sinn und Ursprung stiftende Bild, das er aus sich selbst nicht herleiten kann. So halten Hagiografisches und Historiografisches einander in Schach, im Dienste einer dokumentarischen Meisterleistung, die versucht, den städtischen Raum zugleich als emblematisch-allegorischen wie als historischen zu lesen. Die Atem- und Uferlosigkeit der auf diese Weise entstehenden Texte, die aus jedem Punkt eines beliebig kleinteiligen, chronologischen Syntagmas ein ebenso beliebig umfangreiches allegorisches Paradigma entfalten können, markiert jedoch bereits die Grenzen dessen, was eine solche Schrift fassen kann und verweist auf das Ende der allegorischen Ausschreibbarkeit: Kohärenz und Totalisierung lassen sich auf diesem Wege nicht

speisen: Buchdruck und volkstümliche Performanz sollen das gegenreformatorische »Gegenheimnis« stützen und schützen, erweisen sich jedoch in ihrer Tendenz zur aneignenden Vervielfältigung auch als dessen gefährlichste Zersetzer. Vgl. Auerbach: *Mimesis*, S. 53 ff. und ders.: »Figura«.

⁴⁴ Küpper: *Diskurs-Renovatio*, S. 100.

mehr herstellen, ein Text, der sich stets im Feld allegorischer Deutbarkeit, historischer Kohärenz und konkurrierender Texte behaupten muss, der die lineare Präsentation des Gleichzeitigen unternimmt, funktioniert nicht mehr nach den Vorgaben der antiken Rhetorik, sondern argumentiert in wild verzweigter Strukturlosigkeit, die immer wieder nur durch behauptete Ursprünge und beschworene Bildlichkeit aufgefangen werden kann. Der Versuch einer ideologischen Schließung geht auf im Rausch der totalisierenden Sammlung, verliert sich in den unbegrenzten Möglichkeiten des zum Zwecke der Normierung eingesetzten Mediums.⁴⁵

Die von Zúñiga eingefügten Legenden erweisen sich als exemplarisch für die rastlose Doppelbewegung des Texts: Einerseits werden sie bereits im Sinne eines historischen Monuments behandelt – sie stehen als entzifferbare *antigüedad* der Stadt neben den Abbildungen der *letreros*, der Schrifttafeln, und sind *legenda* als historische Spuren. Andererseits sind sie immer noch *legenda* im Sinne eines *imitabile*, eines Augenblicks der Erregung, der den Text in gleichem Maße sinnstiftend bündelt, wie er seine argumentative Ordnung unterbricht – ein Punkt im chronologischen Ablauf, von dem aus sich der allegorische Raum entfaltet. Versucht man, diesen ambivalenten Status der aus- und eingebetteten frühneuzeitlichen Legende vor dem Hintergrund der bisherigen Legendenforschung zu beschreiben, so ergeben sich gewisse Kontinuitäten: Tatsächlich lässt sich die Legende im Rahmen einer gegenreformatorischen Diskursivierung als funktional vereinnahmt beschreiben; auf den ersten Blick scheint sie aufzugehen im Kontext der Zurschaustellung und der Verbreitung sichtbarer Geheimnisse und verhüllter Präsenzen: Für den gegenreformatorischen Schulterschluss von Kirche und König kann sie insbesondere in Spanien immer noch als Waffe dienen »im Kampf um die Symbole der Legitimität.«⁴⁶ Zúñigas an der *Virgen de los Reyes* vollzogene Translationen von weltlicher und göttlicher Macht machen deutlich, wie sich hier über die Legende letztlich der zeitgenössische König in die himmlisch-weltliche Machtgenealogie einschreibt. Für eine gegenreformatorische Kirche, welche die Trennung zwischen heiligem und profanem Raum verschärft, welche die territoriale und symbolische Besetzung des heiligen Raumes normativ zu institutionalisieren sucht, stellt die Legende ein denkbar geeignetes ideologisches Instrument dar, dessen es sich zu bemächtigen gilt: Da sie vom »Einbruch des Heiligen in die profane Welt« erzählt, kann mit ihrer Hilfe die Überblendung von himmlischer und weltlicher Macht stets von Neuem performativ vollzogen und institutionell bestätigt werden. Ähn-

⁴⁵ Auch die skizzierte Doppelung von Bild und Text, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, spiegelt diese parallelen Öffnungs- und Schließungsbewegungen, die wechselnde Ein- und Ausbettung der Gegenstände in bzw. aus allegorischem und hagiografischem Diskurs: Jedes als Tafel in den Text kopierte archäologische Fundstück beglaubigt und arretiert einerseits den Text und wird andererseits zum Anlass endloser zeitlich-räumlicher Verortungsbemühungen.

⁴⁶ Vgl. Hans-Peter Ecker (Hg.): *Legenden. Heiligengeschichten vom Altertum bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1999, S. 510.

lich dem Kleid der *imagen*, dem Reliquiar oder der Monstranz vergegenwärtigt die Legende einen heiligen Körper und wird mit dieser eucharistischen Formel einer präsenten Absenz zum Auslöser einer über sie hinausweisenden religiösen Erregung.

Liest man also André Jolles' Bestimmung der Legende als »Geistesbeschäftigung der *imitatio*« weniger inhaltlich-substantialistisch und verstärkt den performativ-pragmatischen Charakter der »Sprachgebärde«, in der er die Legende aktualisiert sieht, so lässt sich hier durchaus eine Brücke schlagen zur barocken »Kultur der Erregung«, wie sie sich in den Prozessionen spiegelt.⁴⁷ Als »zur Form geronnene Gebärde«, als »Einfache Form«, in der »Sein und Geschehen«, »Meinen und Bedeuten« zusammenfallen, ist die Legende auch schon von Jolles selbst wesentlich performativ gedacht: Ihr liegt kein »präformierter Stoff« zugrunde, sondern sie aktualisiert sich als »imitabile« erst in der sprachlichen »Gebärde« und bleibt daher formal letztlich unbestimmbar.⁴⁸ Die schriftliche Fixierung der Legenden, wie sie sich nachtridentinisch vollzieht, deutet Jolles demzufolge als »verdünnte Vergegenwärtigung« – gerade weil die Verfahren der *canonisatio* formelhaft normiert werden, offenbart sich ein zögerliches Verhältnis dem Heiligen und der Beweiskraft der Legende gegenüber, die »Geistesbeschäftigung« der *imitatio* ist nicht mehr selbstverständlich.

Das von Zúñiga formulierte Latenzgebot, das die Legende nicht mehr aus ihrer selbstevidenten, diskursimmanenten Wahrheit heraus valorisiert, sondern sie mit dem schützenden Mantel eines sekundären Werts der *tradición* umgibt, ließe sich somit als Symptom lesen für die von Jolles im Rahmen der Normierung diagnostizierte »Verdünnung«: In der syntagmatischen Verschriftung ginge aufgrund einer funktionalen Fixierung die charakteristische Unbestimmtheit der Einfachen Form verloren – und damit auch ihre Wandelbarkeit, ihr performatives Potenzial. Statt auf diese Weise in der kanonischen, ideologisch-strategischen Verschriftung eine Entfremdung vom eigentlichen Wesen der Legende zu sehen, lässt sich an Zúñigas Text aber vielmehr zeigen, dass die Legende sich zwar in der Schrift verändert, ih-

⁴⁷ Warning nimmt diese performativ-pragmatische Seite von Jolles' Argumentation auf, wenn er für das mittelalterliche geistliche Spiel von einer »Spielform in statu nascendi« spricht, die ihre Emanzipation aus der rituellen Funktion noch nicht abgeschlossen hat. Analog könnte man – wie ich es im Folgenden unternehmen werde – die frühneuzeitlichen Legenden als eine Fiktion in statu nascendi beschreiben, deren zunehmend ästhetisch-kulturelle Valorisierung aus den Interferenzen zwischen religiösem und genealogischem Diskurs erwächst. Vgl. Warning: *Funktion und Struktur*, S. 69. Zum pragmatisch-funktionalen Charakter von Jolles' Begrifflichkeit, nach der historisch fixierte Gattungen keine einfachen, sondern nur bereits gewordene, aktualisierte Formen sein können vgl. Klaus Kanzog: *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*, Heidelberg 1976, S. 30 ff.

⁴⁸ »Das zeigt nur, daß die Einfache Form, dort wo sie gegenwärtig wird, schon etwas von ihrer Wesenheit einbüßt. Methodisch, bei der Bestimmung litterarischer Formen, bedeutet das, sie möglichst dort zu fassen, wo sie nicht schon in der Fixierung eine Richtung bekommen haben, sondern wo sie ganz sie selbst, Einfache Formen sind.« Jolles: *Einfache Formen*, S. 55.

rerseits jedoch den genealogischen Diskurs, für den sie funktionalisiert werden soll, affiziert. Gerade indem Zúñiga konsequent wunderbare und genealogische Lesart der Legende parallel führt, zeigt er ihre Spielbarkeit in zwei Registern: In der Schlussformel von der *Imagen de los Reyes* als der *Reyna de las Imágenes* bleibt unentscheidbar, ob hier eine Marien- oder eine Ferdinandslegende erzählt wird – das chiasmatische Wortspiel zeigt die *imagen* als Ort einer stets von Neuem performativ aktivierbaren Machtübertragung. Zugleich aber macht die Engführung der Diskurse, die funktionale De- und Rekontextualisierung der Legende, diese als Fiktion erkennbar, als Scharnier zwischen zwei Diskurswelten mit einer je eigenen Wahrheit. Innerhalb des religiösen Diskurses ist der Glaube an den göttlichen Ursprung vorausgesetzt – im genealogischen Diskurs der Glaube an chronologisch-historische Kohärenz. An der Legende der *Virgen de los Reyes* können beide Diskurse ihre je immanente Wahrheit bruchlos inszenieren: Das Eindringen des Wunderbaren in die Alltagswelt beziehungsweise die in der Weitergabe eines Gegenstands ablesbare genealogische Kontinuität. In der unmittelbaren Konkurrenz der Diskurse jedoch, in der die Legende die *imagen* auf zwei Referenten polen soll, auf den König als Heiligen und auf den König als individuellen Herrscher, konfliktieren die Wirklichkeiten der jeweiligen Diskurse und können nicht mehr zur Deckung gebracht werden.

Dieser Konflikt führt zur sprachlichen Zerrissenheit des Textes, zur skizzierten »Verzweiflungsrhetorik« und wird von Zúñiga letztlich durch einen neuartigen argumentativen Einsatz der *tradición* gelöst: Er arretiert die in sprachliche Proliferation mündende Gegenstrebigkeit von wunderbarem und genealogischem Diskurs, von der Behauptung des Ursprungs und der gleichzeitigen Vervielfältigung seiner Abbilder, mit Hilfe eines Begriffs, der die Wahrheit der Legende durch die Behauptung eines ursprungslosen Ursprungs rettet: »[El] mayor [apoyo] del venerable origen de esta imagen, es la tradicion.« Mit der Tradition wird die Stütze, das Gerüst der Legende, vom himmlischen in ein irdisches Unsichtbares verschoben. Nur auf den ersten Blick handelt es sich hier um eine bruchlose Bekräftigung der religiösen Wahrheit: die Legende kann eben nicht mehr, wie das Abbild Mariens, bis an ihre Quelle zurückverfolgt werden. Mit Iser gesprochen, scheint dieser Satz vielmehr einen neuen Kontrakt für die Legendenrezeption anzubieten: Ihre Wahrheit gründet nun im Diskursiven selbst, in der schieren Dauer ihres Überlebens. Wunderbare und genealogische Wahrheit finden sich zusammengebunden im Paradox einer nicht hinterfragbaren, nur aus sich selbst begründeten *tradición*. Diese impliziert einerseits die Ausbettung der Legende: Als Tradiertes, immer schon Über-Tragenes und potenziell Verfälschtes ist sie kein selbstverständlicher Glaubensinhalt mehr. Andererseits verweist die *tradición* auf die Einbettung in den genealogischen Diskurs: Als Spur vergangener Zeiten, als historisch determiniertes *legendum* steht sie nun zur Verfügung für die Rekonstruktion eines historischen Syntagmas. Infolgedessen geht die Legende aber auch in keinem der beiden Diskurse mehr vollständig auf: Der wunderbare Ursprung kann plötzlich auf seine historische Kohärenz be-

fragt werden, und ebenso kann diese auf ihre göttliche Gehaltenheit befragt werden. So macht gerade die Funktionalisierung im Rahmen zweier zusammengeführter Diskurse eine »dysfunktionale« Überschüssigkeit der Legende sichtbar – damit aber wird sie nicht »verdünnt« oder obsolet, sondern sie öffnet als »Konterdiskurs« ein gesellschaftlich Imaginäres, wie es sich ebenfalls in der *imagen de vestir* verdichtet und verbildlicht.

Die Gegenstrebigkeit der regelhaften, diskursiven Systeme, die hier mit der Legende betrieben werden, offenbart das Imaginäre der Einfachen Form. Gerade im Versuch ihrer schriftlichen Funktionalisierung, ihrer Kanonisierung, erweist sich die Legende als etwas wesentlich Unbestimmtes im Sinne eines radikal Imaginären, mithin als etwas im gesellschaftlich Imaginären Institutionalisiertes und Funktionalisiertes, das die ihm zugewiesene Funktion zugleich jederzeit überschießt:

[D]em Imaginären eignet keine Intentionalität, vielmehr wird es erst mit einer solchen durch die jeweils erfolgte Inanspruchnahme aufgeladen. Daraus ließe sich weiter folgern: gerade weil das Imaginäre ohne Intentionalität ist, scheint es für jede Intention aufnahmebereit zu sein. Dadurch binden sich jedoch die Intentionen an das, was sie mobilisiert haben, weshalb den aktivierenden Instanzen auch immer etwas widerfährt. Das Imaginäre fällt daher niemals vollständig mit seiner intentional erfolgten Mobilisierung zusammen, sondern entfaltet sich als Spiel mit seinen Aktivierungsinstanzen – ein Spiel, das allerdings weder mit den Absichten der Inanspruchnahme noch mit einem in die Gestalt gezogenen Imaginären bereits identisch wäre, obwohl es dieses ohne die intentionale Mobilisierung des Imaginären nicht gäbe.⁴⁹

Was Zúñigas Intention als »aktivierender Instanz« der Legendenerzählung hier widerfährt, ist die plötzliche Notwendigkeit, die Legende in der ständigen Kippbewegung zwischen wunderbar-religiöser und genealogischer Lesart zu stabilisieren. Dies gelingt durch die Einführung eines neuen Spiels, einer neuen Wahrheit der Tradition, unter deren Mantel man nicht sehen darf, eines nicht mehr religiös, sondern letztlich säkular begründeten Geheimnisses, an das es zu glauben gilt. Vor diesem Hintergrund liest sich Zúñigas Bekenntnis zur »tradicón« weniger als eine halbherzige Affirmation des Glaubens, wie dies Jolles wohl tun würde, sondern eher als erwachendes Bewusstsein für die historisch-diskursive Bestimmtheit des Glaubens und die »realisierende« Potenz der Schrift, die es zu verbergen gilt. So zeigen sich in den charakteristischen Bewegungen der nachtridentinisch aufblühenden Lokalhistoriografie nicht zuletzt die Aporien einer vom Konzil gegen das protestantische Schriftprimat ins Feld geführten oralen *tradicón*: Diese muss in gleichem Maße vor einer potenziell zersetzenden Schrift geschützt werden, wie sie in den performativen Gesten des Textes erst hergestellt wird. Die renovatorische, strategisch normierende Diskursivierung des Legendenmaterials erweist sich dabei

⁴⁹ Iser: *Das Fiktive*, S. 377. Iser referiert hier im Wesentlichen Castoriadis.

zugleich als Exploration ihrer diskursiven Möglichkeiten, als beginnende Valorisierung der ästhetischen Dimension des Erzählens, wie sie auch am gegenreformatorischen Gebrauchstext nicht vorüberzugehen scheint.

Zusammenfassend lässt sich am Beispiel der *Virgen de los Reyes* für die gegenreformatorische Verschriftung von Legenden Folgendes festhalten:

Erstens artikuliert sich – wie in der zeitgenössischen Prozessionskultur – auch in der Verschriftung des lokalen Legendenmaterials das gegenreformatorische Streben nach der institutionellen Inszenierung eines Gegengeheimnisses, einer im Visuellen und Oralen sich offenbarenden, heiligen *tradición* des Glaubens. Insbesondere Ursprungs- und Bildnislegenden, oder Kombinationen aus beiden, setzen dies strategisch in Szene und beschwören zeitliche Kontinuität sowie räumliche Allgegenwart eines in der Legende zu vergegenwärtigenden Heiligen.

Zweitens fallen die Legenden dabei einer ähnlichen Dynamis von strategischer Vereinnahmung und taktischer Aneignung anheim, wie sie sich bei den Prozessionen in der spannungsvollen Interaktion von Kirche und *cofradías* niederschlägt: Die Verschriftung strebt zum einen eine totalisierende *Historia Sacra* an, in der sich weltliche Geschichte und Heilsgeschichte überblenden. Die weltlichen Ereignisse sollen dabei als Erscheinungsform einer gegebenen, stets abrufbaren, göttlich garantierten Wahrheit erscheinen, als deren Vergegenwärtigung auch die Legende fungiert. Zum anderen aber öffnen gerade diese strategische Überblendung sowie eine durch die »Reliquienforschung« initiierte historiografische Ausdifferenzierung die Hagiografie auf die Vielfalt frühneuzeitlicher Diskurse – in lokaler Aneignung verselbständigt sich die historiografische Erfassung.

Das sich um die Jahrhundertwende einstellende Nebeneinander von hagiografischem und historiografischem Diskurs bleibt drittens so lange unproblematisch, wie diese nicht in direkte Rivalität zueinander treten: Hagiografische Sammlungen feiern die sich in jeder einzelnen Legende offenbarende göttliche Präsenz (*Ledema*) und auch der dominant historiografische Diskurs kann die Fülle der Legendenvarianten religiös noch »halten«, sofern sie als Dokumente einer jenseits der Schrift garantierten Frömmigkeit gelesen werden (Gordillo).

Folgerichtig wird viertens die potenzielle Gegenstrebigkeit der Diskurse erst dort virulent, wo sich die Verschriftung selbst an einer remonologisierenden Schließung versucht (Zúñiga): Im Bemühen, hagiografische Präsentation und historiografische Repräsentation kurzzuschließen, zeigt sich deren Unvereinbarkeit, und die von der strategischen Verschriftung eingeleiteten taktischen Verschiebungen treten zutage. Ähnlich wie im Stehen und Gehen der zeitgenössischen Prozessionen wechselt auch im Text eine repetitive, in endloser Referenz auf das Immergleiche potenziell sinnentleerte Bewegung des hagiografischen Diskurses mit einer syntagmatischen, in endloser Differenzierung und Überschreibung potenziell Sinn disseminierenden Bewegung des historiografischen Diskurses. So wie jede *statio* evoziert auch jede Legende ein bekanntes Bild, das im Rahmen des hagiografischen Diskur-

ses eine endlose Reihe analoger Bilder abrufte und sich in der historiografisch-genealogischen Herleitung einer unendlichen Ausschreibung (wie der Variantendiskussion) anbietet.⁵⁰ Ähnlich wie die Prozessionen zeugt damit auch der Text von der Auflösung des kirchlichen Deutungsmonopols und deren Folgen – gerade im Herzen einer gegenreformatorischen, aus der *tradición* gespeisten »Volkskultur«: So wie die zunächst rein quantitative Proliferation von *cofradías* und Prozessionen diese weltlichen Überschreibungen oder konkurrierenden Deutungen preisgibt und sie damit auch qualitativ verschiebt, generiert auch die Verschriftung der Legenden eine Pluralität von Lesarten. Während im Fall der Prozessionen die Kirche eine allenthalben drohende Entgrenzung und Überschreibung sanktioniert, muss der Text sich selbst regulieren: Im steten Dementi konkurrierender Lesarten stellt er sowohl die Legende als auch das Material zu ihrer Überschreibung oder Abschaffung zur Verfügung.

Fünftens macht die Gegenstrebigkeit der Diskurse, welche die Legenden derart hervortreiben, ebenso deutlich, dass diese weder im hagiografischen noch im historiografischen Diskurs funktional aufgehen: Die selbstverständliche Setzung eines heiligen Ereignisses ist genauso wenig möglich wie dessen historisch-kritische Diskussion und Verortung. Die Legende emergiert nun unter der Bezeichnung der Tradition als eine dritte, der Schrift nur als imaginäre zugängliche Wahrheit, die sich im Diskursiven selbst begründet (»de ellos ho hay más razon que dar, sino haberlos oído así.«). Bei Prozessionen wie Legenden scheint so die gegenreformatorische Performanz eine Überschüssigkeit erst freizusetzen.

Daher muss sechstens der Text, der die Legende ausstellt, die Schrift als Instrument seines eigenen, linearen und quellenabhängigen Wissenserwerbs stets verleugnen und das potenziell zersetzende *dis-currir* in expliziten Verhüllungsgesten arretieren. In der *imagen* als metatextueller Figur wird hier erneut die Analogie von Prozessions- und Vertextungsstrategien erkennbar: Gewand wie Text erzeugen ein latentes Geheimnis, in der Proliferation seiner sich differenzierenden Gestalten droht dieses Geheimnis jedoch immer wieder, als »hergestelltes« und daher überschreibbares erkennbar zu werden: Gerade in der Verhüllungsgeste, im Dementi der eigenen Diskursivität, zeigt sich die Legende als nicht mehr »gehaltene« oder garantierte, sondern als »realisierte« Wahrheit im Sinne Blumenbergs. Die pluralisierte Legende als lokale Selbstbehauptung strebt zwangsläufig ihrer Säkularisierung zu.⁵¹

Wo aber die Prozessionen als temporäre, performative Inszenierungen diese Pluralisierung formal noch halten können, erweist sich der Text siebteus von der Eng-

⁵⁰ Im Rahmen der zeitgenössischen Perspektive wäre diese Gleichsetzung durchaus geläufig: Für Gordillo zählen sowohl die *imágenes* als auch ihre Legenden zu den *Religiosas Estaciones* von Sevilla.

⁵¹ Ich beziehe mich hier implizit auf die von Blumenberg formulierten Befunde zu Legitimationsstrategien in der Frühen Neuzeit. Vgl. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1966.

führung gleichermaßen präsentierender wie repräsentierender Diskurse überfordert: Während die Legende im hagiografischen Kontext einsteht für eine alle Kontingenzen überwindende Präsenz des Heiligen, artikuliert sie im historiografischen Kontext die Absenz und Unverfügbarkeit eines Ursprungs, weil ihre Wahrheit sich nicht im Quellenstudium rekonstruieren lässt. Da den frühneuzeitlichen lokalpatriotischen Texten noch keine taxonomischen Kategorien zur Verfügung stehen, erschöpfen sie sich in atem- und uferlosen Arretierungs- und Verhüllungsgeboten.

Die im Widerspiel von Strategie und Taktik, von Normierung und Aneignung entstehenden *imágenes* und ihre Legenden erweisen sich so als charakteristische Produkte einer gegenreformatorischen Geheimnisherstellung, welche die religiöse Verbindlichkeit durch die Proliferation des Geheimnisses letztlich selbst abschafft. In der Verschriftung der Legenden wird exemplarisch erkennbar, wie Text und Welt auseinandertreten und der Text nun daran arbeitet, sich auf die Welt transparent zu machen, gerade dadurch aber als von ihr unterschieden wahrnehmbar und einer eigenen (imaginären) Wahrheit verpflichtet wird.⁵² Statt der Arbeit der Legende wird nun die Arbeit an der Legende im Text erkennbar – sie wird wahrgenommen als eine immer schon rezipierte und neu zu rezipierende Ursprungserzählung, deren Wahrheit behauptet werden *muss*, da sie dementiert und überlagert werden *kann*. Die »geschichtliche Lage« und das »Bedürfnis«, die sich der Legende hier nähern, wären die gegenreformatorische Suche nach einem in der Tradition geborgenen, ursprünglichen Geheimnis – erkannt wird dabei die Unmöglichkeit, die Legende »zu Ende zu bringen«.⁵³

3. Wiederauffindungslegenden: Rekodierung und Realisierung

Im Vorangegangenen konnte gezeigt werden, dass die frühneuzeitliche Verschriftung der Legende diese einerseits heranzieht für die Herstellung eines »ursprungslosen Ursprungs«, den sie jenseits der Schrift ansiedelt, andererseits aber nicht verhindern kann, dass in dieser Herstellung die parasitäre Anlagerung fremder, nicht sakraler Diskurse, ja die prinzipielle imaginäre Belehbarkeit der Legende zutage tritt: In der Verschriftung wird sie zum Text und damit fortgerissen vom Strudel ihrer Varianten, innerhalb dessen jede einzelne Legende als Supplement einer der Schrift nicht mehr garantiert zugänglichen Wahrheit erscheint. Dieser Befund einer textuellen Supplementarität der Legende und ihrer Verschiebung in den Bereich des Imaginären muss letztlich in ihre Abschaffung münden, sofern sie religi-

⁵² Ich zitiere hier implizit das Sprachmodell der klassischen Episteme nach Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 60 ff.

⁵³ Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1996, S. 192 ff.

öse Präsenz und Wahrheit verkünden soll. Positiv gewendet aber ermöglicht erst diese unaufhaltsame, schriftgebundene Säkularisierung der Legende als Text ihre Belehnung mit den großen imaginären Konstrukten und Phantasmen der Frühen Neuzeit – gerade die gegenreformatorische Legendenkultur erweist sich so als gegründet auf einer nicht mehr als (religiöse) Substanz, sondern als bloße Figur der Geheimnisherstellung verfügbaren Legende.

Im Folgenden soll einer spezifisch spanischen Belehnung der Bildnislegenden nachgegangen werden – näherhin der Legende als Kompensation jener heilsgeschichtlichen Lücke, welche die *conquista* hinterließ: Es soll gezeigt werden, dass die gegenreformatorische Konjunktur der Heiligenlegende in Spanien wie nirgends sonst parasitär besiedelt wird vom Phantasma einer wiederherzustellenden zeitlichen und territorialen Kontinuität. Wo das *Auto Sacramental* noch allegorische Vertreibungsgesten im Namen der gesamten Christenheit inszeniert, kann insbesondere die Bildnis- und Auffindungslegende supplementäre Körper produzieren, die sich bereits in einem frühneuzeitlichen *nation building* üben: Der *corps retrouvé* des Bildnisses ersetzt hier nicht mehr jenen auf ewig verlorenen Körper Christi, sondern er hebt das in der maurischen Fremdherrschaft verlorene Spanien und ermöglicht damit eine neue Selbstlegitimation als das *caput mundi* der barocken Welt.

In einem ersten Schritt muss zunächst die Einschreibung in eine vorhandene Hagiografie unterschieden werden von der *inventio* und Ausschreibung neuer Legenden, welche die Kontinuität von Geschichte und Heilsgeschichte »realisieren«. Gordillo weiß gleichermaßen mit beiden Mustern umzugehen: Während er in seine Sammlung der *Religiosas Estaciones* vor allem jene neuen Legenden um die Sevillaner *imágenes* aufnimmt, scheinen in seiner zur Frömmigkeit mahnenden, an der *laus urbis* geschulten Einleitung vor allem illustrative Legendenzitate auf. Als Beispiel sei jene kurze Anekdote zitiert, die Gordillo in seine topische Dekadenzklage einfügt, und die sich bei näherem Hinsehen als eine überraschend subtile hagiografische Translation erweist. Im Rahmen seiner Klage über die stetig zurückgehende Frömmigkeit und immer größere Bequemlichkeit der Sevillaner, die kaum mehr bereit seien, ihre Strümpfe im knienden Gebet zu beschmutzen oder gar ihr Blut als Flagellanten zu vergießen, erzählt Gordillo von einem Spanier, der in schmerzhaft Berührung mit der sehr viel gefestigteren Frömmigkeit einer Römerin gelangt:

[L]as mujeres romanas van ellas con notable modestia. Y aconteció en el tiempo del Papa Pío V de santa memoria, que entrando en la iglesia de San Pablo, en la capilla de Santa Brígida, una mujer romana a visitar aquel lugar santo, un español que allí estaba le tiró un pellizco en un brazo, y la mujer romana escandalizada de la irreverencia hecha al lugar e indulgencias del día del Santo, alzó el chapín que llevaba, y con lo delgado de él, que lo era mucho de madera de álamo, le cortó la cara y temerosa del caso se fue a los pies del Papa, y le dio cuenta de ello. Y él la consoló y alabó el hecho y celo de devoción que tenía y había mostrado y le aseguró su temor.

[Römische Frauen dagegen verhalten sich bemerkenswert züchtig. Und es ereignete sich zu Zeiten von Papst Pius V. heiligen Angedenkens, dass eine Römerin in die Kirche des heiligen Paulus eintrat, in die Birgittenkapelle, um jenen heiligen Ort zu besuchen. Ein Spanier, der sich dort aufhielt, kniff sie in den Arm. Die Römerin war über die Respektlosigkeit gegen den Ort und die Gnade des heiligen Tages empört, nahm ihren hochhackigen Holzschuh und schlug ihm die Schmalseite [i.e. den Absatz] aus Pappelholz ins Gesicht. Von Furcht über den Vorfall ergriffen warf sie sich dem Papst zu Füßen und erzählte ihm davon. Er tröstete sie und lobte ihre Tat und ihren Glaubenseifer, den sie bewiesen hatte, und er beschwichtigte ihre Furcht.]⁵⁴

Gordillo lässt für seine admonitorischen Zwecke vorübergehend jene Valorisierung der Peripherie beiseite, wie sie sich anlässlich seines Eintretens für die hypertrophe Sevillaner Monstranz beobachten ließ: Hier erscheint Rom als Zentrum eines ursprünglichen, wahren und asketischen Glaubens, die römische Frau beseelt von Glaubenseifer (»celo de devoción«), dem auch die Fülle der »indulgencias« nichts anhaben konnte, welche die Spanier verweichlicht zu haben scheinen. Nur auf den ersten Blick bloße Anekdote, erweist sich die Geschichte bei genauerem Hinschauen als ein Exempel der Tugend vor hagiografischem Hintergrund, letztlich als eine Ausschreibung der Birgittenlegende: Der *lugar santo* des Gebets, die Birgittenkapelle im römischen San Paolo, inspiriert die unbeugsame Tugend und das Wunder ihrer Verschonung. Wahrscheinlich stammt die Episode aus einer Vita von Papst Pius V. oder einer römischen Mirakelsammlung, zu welcher der Abt Zugang hatte. Entscheidend sind für meinen Kontext Auswahl und präzise Wiedergabe, die Gordillos Umgang mit dem Legendenmaterial in diesem Fall als eine geradezu beispielhafte Umsetzung gegenreformatorischer Strategie erkennbar machen.

Die exemplarische Handlung enthält trotz der ›modernen‹ Banalität des unspektakulären Wunders etliche *topoi* aus dem älteren hagiografischen Inventar – dies geschieht durchaus häufig bei der legendären ›Herstellung‹ relativ junger Heiliger wie der Heiligen Birgitta von Schweden. Über das Motiv des Frauenschuhs aus Pappelholz, mit dem der Angreifer seine Wunde geschlagen bekommt, wird der topische Angriff auf die weibliche Tugend allegorisiert zu einem Kampf zwischen Gut und Böse, Gott und Teufel: Das Holz der Pappel ist nicht nur so hart und scharf, dass auch eine Frau mit ihm Wunden schlagen kann, im hagiografischen, humanistisch unterfütterten Kontext trägt es eine dichte symbolische Bedeutung: Schon bei Homer ist die Pappel Sinnbild von Tapferkeit und Standhaftigkeit, eine Deutung, die von Plinius und seinen humanistischen Lesern wie Gordillo weithin rezipiert wurde. Darüber hinaus findet sich seit dem Mittelalter in der gesamten europäischen Volkskultur die – wohl in der Elementenlehre verankerte – Überzeugung, dass Pappelholz Schlangen abwehrt. Auch im Spanischen finden sich hierzu zahl-

⁵⁴ Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 40 f. »Asegurir« ist hier im Sinne von »beschwichtigen« oder »beruhigen« zu lesen.

reiche Erzählungen, so z.B. vom Schlangenkönig, den eine Jungfrau mit einem Pappelstab besiegt.⁵⁵ Bewaffnet mit der Symbolkraft des Pappelholzes sowie dem segensreichen Einfluss der Heiligen Birgitta wird die anonyme *mujer romana* auf diese Weise zu einer Art Anti-Lukrezia: Sie rettet die Ehre der Römerinnen, indem sie die Schlange fortbeißt. In der Legende bildet sich damit bereits eine römische Aneignung und strategische Diskursivierung der schwedischen Heiligen ab, die nachreformatorisch an Popularität gewinnt. Gordillo übernimmt diesen gegenreformatorischen Impetus, kauft damit aber zugleich die Randständigkeit Spaniens ein, wie sie die Legende über eine zentral kanonisierte Heilige artikuliert: Aus der Sicht eines dekadenzgeplagten Spaniens kann sie Rom als Zentrum der Frömmigkeit erscheinen lassen, als Ort, an dem die Frömmigkeit konstant und die Heiligen wirksam sind. Die antizipierbare *conversio* des Spaniers wird nicht von der Legende selbst erzählt, sondern Gordillo legt sie implizit dessen Landsleuten, als seinen dekadenzgeplagten gegenwärtigen Lesern, nahe. Dem Spanier, der sich für den Körper und das Gewand interessiert, begegnet hier eine erstaunliche, standhafte Innerlichkeit, die sich als überraschend wehrhaft erweist. Im Frauenschuh scheinen darüber hinaus gleich mehrere Kontexte auf, welche dem spanischen Publikum die Lektüre erleichtern: *Chapín* bezeichnet sowohl einen Rosenkranz, einen kothurnähnlichen Frauenschuh mit überhoher Sohle als auch sprichwörtlich die gewählte Art der Ehrverteidigung nach weiblichem Ehrverlust.⁵⁶ Durch die Übernahme dieses in der Moralistik und der Schwankliteratur beliebten Motivs erscheint die Dame nicht ganz so jungfräulich, sondern benutzt ihrerseits ein fragwürdiges Accessoire, um die Versuchung in die Flucht zu treiben. Die Wunde, die dem Spanier geschlagen wird, ruft wiederum das Wirken Birgittas in ganz spezifischer Weise auf und ermöglicht erst jene *translatio*, auf die Gordillo eigentlich zielt: Dass die Heilige die Hand der Römerin beim Schlagen einer Wunde führt, kommt nicht von ungefähr, hat Birgitta sich in ihren Visionen und Gebeten doch vor allem der Passion Christi gewidmet, wobei sie Form, Lage und Anzahl seiner Wunden genau bestimmte. Die Verletzung in der Birgittenkapelle kann als von der Heiligen inspirierte Vorwegnahme einer tätigen Buße und Nachfolge Christi gelesen werden,

⁵⁵ Vgl. Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976; Hanns Bächtold-Stäubli und Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin u.a. 1987; Julio Camarena Laucirica und Maxime Chevalier: *Catálogo tipológico del Cuento Folclórico Español – cuentos de animales*, Madrid 1997.

⁵⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Teuber. Vgl. Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid 1987, s.v. »chapín«. Dass der *chapín* weibliches Geschlecht und Jungfräulichkeit einerseits markiert und verteidigt, sie andererseits aber auch ins Wanken bringt, geht aus den bei Covarrubias wiedergegebenen verschiedenen Funktionen und topischen Szenen hervor: So macht der hohe Schuh die weibliche Statur der männlichen gleich und kann zu schlimmen Stürzen führen.

deren Zeichen und Botschaft der Spanier nun nach Hause trägt – das Exempel pflanzt sich fort.

Nicht nur das volkstümlich vertraute Element der standhaften Tugend und dessen sprachliche Anpassung an den spanischen Kontext sichert die Exemplarität dieser Legende, sie gewinnt durch die mit Birgitta aufgerufenen Momente von Passion und Buße einen spezifisch gegenreformatorischen Charakter, der sich durch die institutionelle Gehaltenheit der Handlung abermals bekräftigt findet: Tugend und Wunder werden bestätigt vom Papst selbst, der die Furcht endgültig nimmt und als Beichtvater die potenzielle Sündhaftigkeit des Schlages abfängt. Sieht man von der Gordillo eher nicht bewussten Zweideutigkeit des *chapín* ab, weist die Legende Rom in jeder Hinsicht als das Zentrum des Glaubens aus, zu dem die Peripherie sich nur büßend und als Mangelerscheinung in Stellung bringen kann. Dass Spanien gerade in dieser Hinsicht Rom noch übertreffen und so das Zentrum wieder in die Peripherie verschieben will, macht Gordillo an dieser Stelle nicht sichtbar – im Gegenteil pflegt er hier einen zentralistisch-gegenreformatorischen Umgang mit der Legende, wie der Papst ihn sich nicht besser wünschen könnte. Begreift man, wie schon wiederholt formuliert, die Implementierung gegenreformatorischer Macht als dynamische Verhandlung zwischen Zentrum und Peripherie, in der sowohl Strategie als auch Taktiken immer wieder neu angepasst werden müssen, so scheint hier die Strategie zu siegen: Über das Moment der Buße kann der Birgittenkult, den Rom sich bereits offiziell angeeignet hat, aus dem Zentrum in die Peripherie übertragen werden.⁵⁷ Die ›landestypische‹ Komponente wird angedeutet, etwa durch die Figur des Spaniers, über die Gordillo (beziehungsweise sein Vorbild) sich in die verfügbare Hagiografie einschreibt, über die Person des notorisch spanienfreundlichen Papst Pius V, oder auch über den weltlich-schwankhaften »chapín«.⁵⁸ Letztlich wird hier auf traditionelle Weise bereits gegenreformatorisch vereinnahmtes und monologisch funktionalisiertes hagiografisches Material spanisch rekodiert. Die heimgetragene Wunde lässt sich vor diesem Hintergrund auch lesen als der Preis, den die Peripherie für ihren ideologisch-hagiografischen Schulterschluss mit dem Zentrum Rom zahlt: Der Gesichtsverlust des Spaniers verweist auf eine *translatio* im Zeichen der Exzentrizität und der Absenz des begehrten Körpers. Gerade in der orthodoxen Rekodierung einer gegenreformatorisch kanonisierten Hagiografie wird damit aber der Grundstein gelegt für das auch und gerade im sammlerischen Wirken Gordillos aufscheinende Begehren, aus dieser gegenreformatorischen Strategie auszubrechen, den verwundeten Körper des Spaniers sowie die Randständigkeit Spaniens zu supplementieren und Sevilla in das Zentrum

⁵⁷ Vgl. zu diesem Idealtypus eines verhandelbaren, in der Peripherie wie im Zentrum akzeptablen Heiligen Peter Burke: »How to be a Counter-Reformation saint«, in: Ders.: *The historical anthropology of early modern Italy*, Cambridge u.a. 1987, Kapitel 5.

⁵⁸ Der Gedanke an weitere Funktionalisierbarkeiten dieser auf Rom zentrierten Legende drängt sich nahezu auf; so wäre der Spanier hier durch jede andere Nation zu ersetzen.

eines *Nuevo Mundo* zu schreiben, gegen das Rom nun als Ort der Dekadenz erscheint – kurz, ähnlich wie die *cofradías* seiner Stadt, Buße in Selbst-Be-Hauptung zu verwandeln. Im Lob der Monstranz schien bei Gordillo bereits eine solche, sich vom eucharistischen Körper emanzipierende »Realisierung« eines spanischen Nationalkörpers mittels seiner Heiligen auf und auch in der Vervielfältigung der Marieninvestitur durch die Sevillaner *cofradías*. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie sich der Sevillaner Umgang mit der Hagiografie im Spannungsfeld von orthodoxer Rekodierung und emanzipierender »Realisierung« bewegt, die aus dem eucharistischen Geheimnis einen nationalen Körper »hebt«.

3.1 *Se conocera clara la continuación de la Religion en Sevilla* – Zur Beschwörung kontrafaktischer Kontinuität in der Stadtgeschichte Sevillas

Um eine solche Überschreibung des Legendenmaterials zu bewerkstelligen, gilt es zunächst, jenen Mangel, jene von Rom der Peripherie geschlagene Wunde, mit einem nationalen Trauma zu belegen, wie es sich in der Birgittenlegende bereits andeutete. Die bisher zitierten frühneuzeitlichen Variationen des Städtelobs in Sevilla sprechen bei genauerer Betrachtung immer auch im schmerzlichen Bewusstsein einer heilsgeschichtlichen Lücke, die historiografisch überbrückt werden muss. Die *conquista* unterbricht nicht nur die christliche Herrschaft auf spanischem Territorium, sie tilgt auch deren Spuren, so dass für den Nachweis einer kontinuierlichen heilsgeschichtlichen Präsenz göttlicher Gnade keine Dokumente zur Verfügung stehen. Letztlich gilt es also, eine Diffamation durch Auslöschung rückgängig zu machen – in gleichem Maße, in dem die gegenreformatorischen Institutionen selbst z.B. in Gestalt der Inquisition diffamatorisch arbeiten, muss ihnen an einer lückenlosen Darstellbarkeit christlicher Genealogie gelegen sein.⁵⁹

Der unermüdliche Abt Gordillo hat neben seinen *Religiosas Estaciones* ein weiteres umfangreiches Manuskript hinterlassen, das diese Herausforderung eines frühneuzeitlichen Sevillaner Historiografen besonders deutlich zum Ausdruck bringt. In seinem *Memorial de historia ecclesiastica de la ciudad de Sevilla* verweist er wiederholt auf den Dokumenten- und Erinnerungsverlust, den die *conquista* verursacht hat: »Y la persecucion referida fue tan fuerte que destruyó la memoria que de esto pudiera haver.«⁶⁰ Insbesondere der Nachweis einer bischöflich-apostolischen Kontinuität gestaltet sich vor diesem Hintergrund schwierig und Gordillos Beweisführungen schlagen ins Verzweifelte, wenn er mit dem dokumentarischen Eifer des frühneuzeitlichen Gelehrten, aber ohne Dokumente für die fehlenden Zeiträume Bischöfe herbeischreibt, zum Beispiel unter spekulativer Berufung auf antike Martyrologien: »Es muy probable que este Santo haya sido Obispo pues tenia por Diá-

⁵⁹ Vgl. die Ausführungen zur *executio in effigie* in Kapitel II.3.3.

⁶⁰ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 33 r^o.

cono al Santo Abundio. [...] [N]unca falto obispo en Sevilla. [...] Y si en esto se advierte se conocera clara la continuacion de la Religion en Sevilla, y el gobierno y asistencia de sus obispos.« [»Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser Heilige ein Bischof war, da er den heiligen Abundio als Diakon hatte. [...] Zu keiner Zeit mangelte es an einem Bischof in Sevilla. [...] Und wenn man das bemerkt, dann wird man klar die Fortdauer der Religion in Sevilla erkennen, in der Führung und in der Anwesenheit der Bischöfe.«]⁶¹ Die von Ditchfield beschriebene Gegenstrebigkeit von heilsgeschichtlicher Gewissheit und sich verselbständigender Historiografie offenbart sich in Gordillos *Memorial* auf eindrucksvolle Weise: Im Bemühen, die ihm zur Verfügung stehenden Quellen chronologisch und räumlich zur Deckung zu bringen, muss der Abt oft genug die Arbeit seiner Vorgänger, wie z.B. Morgado, als sinn- und haltlos denunzieren: »La Chronologia que hizo Alonso de Morgado, es sin razon ni cuenta, porque ni la primera parte la lleva del tiempo antes de rendirse Sevilla, ni se puede saver de donde tomó y saco los nombres de muchos Prelados que alli señala, pues es cierto que no lo fueron, ni aun sus nombres se han oido.« [»Die von Alonso de Morgado erstellte Chronik entbehrt jeder Vernunft und Rechenschaft, weil weder der erste Teil der Zeit vor der Kapitulation Sevillas enthalten ist, noch man weiß, wo er die Namen der vielen Prälaten, die er hier angibt, hernahm, denn es ist gewiss, dass diese keine [Prälaten] waren und man nie auch nur von ihnen gehört hat.«]⁶² Auch unter Ausschluss des offensichtlich Falschen gelingt jedoch keine kohärente Aufstellung der Sevillaner Kirchenmänner, trotz der Verwendung von mindestens sechsundzwanzig Referenztexten wie Stadtgeschichten, *Memoriales*, *Catálogos*, Kirchenbüchern und Heiligenkalendern lassen sich viele Namen nicht eindeutig zuordnen und manche Priester scheinen auf mysteriösem Wege simultan an mehrerlei Orten ihr Amt versehen zu haben. In seinen kritischen Differenzierungen überschießt Gordillos Text die vorgegebene Form seiner Chronik auch sichtbar: Mit einer ungewöhnlichen Flut von Randnotizen und Nachträgen versucht er Klarheit zu schaffen, macht damit aber umso deutlicher, dass er gerade für die heilsgeschichtliche Lücke vor der *reconquista* mehr Ungewissheiten produziert als er klären kann.

Seine mitunter akrobatischen Bemühungen gipfeln schließlich in einer offen kontrafaktischen Beschwörung, mit der er die Lücke schließt: »Y hasta confusion es, que en tiempo de 400 años no huviese Historia de una Ciudad tan Ilustre como Sevilla; y el ser como es tan cierto, que desde la primera Predicacion hubo siempre en ella fee y Religion, y que nunca faltaron ministros de la Predicacion Evangelica.« [»Es ist kaum zu fassen, dass für 400 Jahre die Geschichtsschreibung einer solch berühmten Stadt wie Sevilla fehlt; es ist aber ganz gewiss, dass sie seit der ersten Predigt immer mit Glauben und Religion erfüllt war, und dass es zu keiner Zeit an

⁶¹ Ebd., fol. 50 v° ff.

⁶² Ebd., fol. 10 v°.

Priestern mangelte, die das Evangelium predigten.«⁶³ Hier kann kein Zweifel daran bestehen, dass Gordillos Text selbst die dokumentarische Lücke füllt, indem er die apostolische »Predicacion primera« zugleich behauptet und fortschreibt, allen Ungewissheiten und aller »confusión« zum Trotz.⁶⁴ So kann er unmittelbar darauf die säkulare und religiöse Exzellenz seiner Stadt wieder kurzschließen und das eigentliche Ziel seines *Memorial* formulieren: Wider alle vergangenen (und gegenwärtigen) Absenz- oder Mangelerfahrungen ist und bleibt Sevilla Spaniens wahre Königs- und Bischofsstadt am Kopfe Spaniens, die »cabeza de todas Españas«.⁶⁵

Im Wechsel von quellenkritischer Prüfung, mit der Gordillo an die Grenzen seines Textes gerät, und einer schließenden, beschwörenden Bewegung, mit der er Bilder und Legenden aufruft, zeigt sich auch hier jene spezifisch frühneuzeitliche Gegenstrebigkeit, aus der sich das Imaginäre entbindet: Indem Gordillo sich nicht mehr auf Autoritätsgenealogien, Zeugenaussagen oder rinascimentale Typologien verlässt, sondern seine Quellen prüfend gegeneinander hält, liest er die Welt eben nicht mehr als Buch, sondern will im Gegenteil die Bücher transparent machen auf die Welt.⁶⁶ Gerade im Misslingen dieses Unterfangens kann sich der Text als solcher emanzipieren und ein volkstümliches Imaginäres als Tradition valorisieren.

Die Gespaltenheit des Textes zwischen chronologisch-historiografischer Genauigkeit und beschwörend-predigender Performativität, aus der sich – ähnlich wie bei Zúñiga – ein textuelles Imaginäres entbindet, wird noch deutlicher bei Gordillos Arbeit an der territorialen Integrität des christlichen Sevilla. Auch hier soll ein unsichtbar gewordener christlicher Ursprung in die Gegenwart hinein verlängert werden – Sevillas Boden ist heilig aufgrund der Spuren, welche die Heiligen in ihm hinterlassen haben: »Sevilla – Santa por el suelo de sus calles y Plazas regadas con sangre de sus martires, pisadas por plantas de Santos.« [»Sevilla – geheiligte Stadt durch den Boden ihrer mit Märtyrerblut getränkten Straßen und Plätze, welche von den Fußsohlen der Heiligen betreten wurden.«]⁶⁷ Und auch hier fehlen die wichtigsten Belege der Präsenz, näherhin die Reliquien der Heiligen:

Puede juzgarse por desgracia y bien grande que los Santos naturales de Sevilla y de los demas que en ella padecieron, no haya memoria tan cierta como devía y era justo que huviera, como una tan grande parte de su grandeza; pues no menos se enobleza una Ciudad con los generosos que dentro de ella havían, que con los Cortesanos que de ella han salido para el Cielo, el qual esta reserbando el Secreto de la permisión de la poca noticia que hay de esto.

⁶³ Ebd., fol. 53 r°.

⁶⁴ Traditionell führt auch Gordillo die apostolische Christianisierung Spaniens auf Santiago, den Heiligen Jakob, zurück.

⁶⁵ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 56 r°.

⁶⁶ Vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981.

⁶⁷ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 3 v°.

[Man kann es als großes Unglück erachten, dass es an die aus Sevilla stammenden Heiligen und andere, die in der Stadt [das Martyrium] litten, keine genaue Erinnerung gibt, wie es angemessen und gerecht wäre, sind sie doch ein bedeutender Teil ihrer Großartigkeit; denn man verherrlicht eine Stadt aufgrund ihrer Großmütigen [Heiligen] nicht weniger, als aufgrund der Adeligen, die von ihr in den Himmel aufgefahren sind, und dieser allein kennt das Geheimnis, warum es geschehen durfte, dass wir so wenig Kenntnis von ihnen haben.]⁶⁸

Dieser Mangel an Spuren, die »poca noticia«, und das den Verbleib der Heiligen umgebende Geheimnis scheint bei der Bevölkerung ein geradezu wahnhaftes Begehren auszulösen, man wird nicht müde, nach den verlorenen Körpern zu suchen, so dass die Kirche – zum Beispiel im Fall der immer wieder gesichteten Reliquien der Stadtheiligen Justa und Rufina – sanktionierend eingreifen muss: »Y con tan gran afecto y piedad, lo [el cuerpo de Santa Justa] busca la gente de Sevilla, que se fingen infinitas visiones sobre ello; y ha havido en tiempos pasados y aun oy ay de presente algunas. El año pasado de 1620 huvo una tan vehemente que obligó a el Arzobispo a hacer dilixencia particular sobre ello.« [»Und mit solch großer Zuneigung und Frömmigkeit suchen die Leute aus Sevilla den Körper der Heiligen Justa, dass zahllose Visionen diesbezüglich erfunden wurden; diese hat es in der Vergangenheit gegeben und auch heute noch einige. Im vergangenen Jahr 1620 wurde eine so leidenschaftlich [behauptet], dass sich der Erzbischof gezwungen sah, besondere Maßnahmen dagegen zu ergreifen.«]⁶⁹ Gordillo zeigt sich dabei einerseits als rationaler Skeptiker, dem der Beleg für eine sichere Zuordnung der Reliquien zu bestimmten Orten fehlt, zumal die Legende überliefert, die Heiligen seien verbrannt bzw. ertränkt worden: »[Este lugar] no tiene mas en su favor que una general fama que en las cosas antiguas suele probar lo que vale y no mas.« [»Für diesen Ort spricht nicht mehr als sein allgemeiner Ruf, was in Bezug auf historische Dinge wenig beweist.«]⁷⁰ Andererseits nimmt er mit seinen Präsenz-Beschwörungen immer wieder selbst nicht unerheblichen Anteil an jenem kollektiven Imaginären, aus dem die Sevillaner ihre lokale Selbstlegitimation ziehen.

Im Folgenden will ich an Sevillas frühneuzeitlichen Historiografen und ihrem Umgang mit dem hagiografischen Material skizzieren, wie die als Imaginäres freigegebene Legende das spezifisch spanische Trauma der *conquista* bewältigt, wie die Texte hier in Gestalt der Heiligenkörper einen verloren gegangenen Nationalkörper vergegenwärtigen und dabei Sevilla zugleich an den Kopf eines neuen Spanien schreiben. Statt der gegenreformatorisch vorgesehenen Rekodierung offiziellen Le-

⁶⁸ Ebd., fol. 50 v°.

⁶⁹ Ebd., fol. 62 r°.

⁷⁰ Ebd., fol. 61 v°.

gendenmaterials offenbart sich so die ebenfalls gegenreformatorisch freigesetzte »Realisierung« eines nationalen Ursprungs aus der Hagiografie.⁷¹

Im Bestreben, ihre Stadt als »cabeza« Spaniens auszuweisen und Spanien letztlich an die Spitze der Christenheit zu setzen, rufen die Chronisten Sevillas in gegenseitiger Überbietung alle kanonischen Elemente der *laus urbis* auf: Geografische, klimatische, historische und religiöse Exzellenz werden unter Berufung auf antike Texte dargelegt. Es geht vorwiegend noch nicht um Quellenstudium im engeren Sinne, sondern die traditionelle Kompilation soll eine bereits etablierte Gewissheit illustrieren. Rodrigo Caro, einer der frühesten Historiografen Sevillas, gibt so zum Beispiel die verschiedensten Gründe an, warum eine Stadt sich »Principado« nennen darf und belegt damit, dass es letztlich in der Hand des geschickten Kompilators liegt, »seine« Stadt über andere zu erheben.⁷² Auch Sevilla ist nicht durch seine zwar sorgfältig verzeichneten Eigenschaften, sondern durch eine intrinsische, allen Widrigkeiten der Geschichte trotzen, unvordenkliche Bestimmung die »cabeza de todas las Españas«. In dieser Umkehrung des Begründungsverfahrens, in der die zu preisenden Attribute nur Bestätigung einer bereits biblisch garantierten Größe sind, kann zur Not sogar auf den königlichen Hof verzichtet werden, denn nicht der König macht die Haupt-Stadt, sondern die Haupt-Stadt macht den König: »con razon se trae en proverbio, que no deve llamarse Rei que no lo es de Sevilla. – Mit gutem Grund sagt man, der könne sich nicht König nennen, der dies nicht von Sevilla ist.«⁷³ Entscheidend für den Erfolg des Kompilators ist nicht die Fülle seiner Argumente, sondern deren Referentialisierbarkeit auf antike Texte.⁷⁴

Innerhalb des skizzierten Kompilationsverfahrens fungiert seit dem lateinischen Mittelalter als einer der wichtigsten topischen Belege für die durch *fama* garantierte

⁷¹ Vgl. Verf., »Köpfe und Körper«.

⁷² Im Grunde handelt es sich dabei um eine der tridentinischen Stärkung der Tradition analoge Argumentation auf historiografischem Gebiet: »Este Principado, y ser la mas principal ciudad de su Provincia, le puede tocar a una ciudad por las causas siguientes: o porq- el Principe, y Señor soberano le dè este titulo, y mand-, o quiere que todos le reconozcan por tal o comun, y vulgarmente le estiman, y tienen todos por la mas principal, por su antigüedad, grandeza de poblacion, ilustres ciudadanos, edificios, fertilidad de sus ca-pos, y terminos, riquezas, dignidad, como si antiguamente fue Colonia, Convento juridico, Metropolis, &c.« [»Der Hauptstadttitel und die Geltung als bedeutendste Stadt ihrer Provinz können auf eine Stadt aus folgenden Gründen entfallen: Entweder weil der Fürst und Herrscher ihr diesen Titel erteilt oder will, dass alle sie als solche anerkennen, oder weil sie gemeinhin für die bedeutendste gehalten wird, aufgrund ihres Alters, der Größe ihrer Bevölkerung, ihrer berühmten Stadtbewohner, ihrer Gebäude, der Fruchtbarkeit ihrer Felder, ihrer Reichtümer, ihr Stellenwert, wie z.B. wenn sie im [römischen] Altertum eine Colonia war oder ein Conventus Iuridicus [Gerichtsstadt], eine Metropolis [Provinzhauptstadt] etc...«] Caro: *Historia*, Libro Segundo, Capitulo Primero, o.S.

⁷³ Morgado: *Historia*, 160 r.

⁷⁴ Die Autoren bezeichnen ihre Tätigkeit häufig selbst als »recopilar«.



Abb. 5: Anonym, Kopf des Heiligen Laureano. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden in Südspanien ganze Gemälde-Serien von Märtyrerköpfen.

Größe einer Stadt ihr Reliquienbesitz.⁷⁵ In dessen meist an erster Stelle des Städtelobes stehende Beschreibung setzt sich die Kopfmetaphorik, die in den untersuchten Sevillaner Texten geradezu obsessiv verfolgt wird, auf zweierlei Weise fort: Zum einen weist die Anwesenheit der Reliquien das Territorium der Stadt als Sakralraum aus und stellt ihn in die Nachfolge Jerusalems und Roms, zum anderen bildet der kostbarste Teil solcher Reliquien, nämlich der Kopf des Heiligen, per Analogie die Stadt wiederum als *cabeza* ab.⁷⁶ Folgerichtig finden wir im Reliquienkatalog der frühneuzeitlichen Historiografen Sevillas, Peraza, Morgado und Caro, eine besondere Insistenz auf den Köpfen zweier heiliger Stadtpatrone und Märtyrer: San Hermenegildo und San Laureano.⁷⁷ Beider Viten werden ausführlich wiedergegeben

⁷⁵ Vgl. Curtius: *Europäische Literatur* und die prägnante Zusammenfassung der Tradition bei Weich: *Paris*, S. 109.

⁷⁶ Zur Bedeutung der einzelnen Körperteile innerhalb des Reliquienkults und zu ihrer Rangordnung vgl. u.a. Anton Legner: *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

⁷⁷ Ich habe im Folgenden absichtsvoll den volkskundlich-anthropologischen Aspekt sowie Quellen- und Überlieferungsgeschichte der Legenden vernachlässigt, da es mir auf die immanente Verzahnung von Historiografie und Hagiografie in der Synchronie ankommt.

und es bedarf kaum eines Kommentars, dass sie sich ganz besonders als Schutzpatrone einer Stadt eignen, die sich erstens der Marienverehrung verschrieben hat und zweitens ihre Befreiung aus den Händen der Ungläubigen immer wieder zelebriert: Sowohl Hermenegildo als auch Laureano werden durch die Arianer⁷⁸ verfolgt und durch Enthauptung getötet, Hermenegildo sogar durch seinen eigenen Vater, der der Sekte verfallen ist. In Bezug auf kostbare Köpfe ist Laureano von besonderem Interesse: Der Abt (in anderen Quellen: Prälat) aus Sevilla wollte sich nicht von König Totila zum Arianismus bekehren lassen und dieser wiederum wollte sich den Kopf des Aufsässigen als Trophäe nach Sevilla bringen lassen. Als die Schergen des Königs Laureano schließlich ausfindig machen und enthaupten, ergreift dieser seinen eigenen Kopf und trägt ihn nach Sevilla, das daraufhin von Pestilenz und Hungersnot befreit wird.⁷⁹

Im Falle der Reliquien verhält es sich nun mit der Kongruenz von nachweisbaren Besitztümern und antiken oder mittelalterlichen Referenztexten für die Historiografen nicht so günstig wie bei den Punkten ›geografische Lage‹, ›Klima‹ und ›Frömmigkeit der Bevölkerung‹: Trotz der schönen Legende müssen die meisten Chronisten leider eingestehen, dass viele bedeutende Reliquien, so auch der Kopf von San Laureano, während der Maurenherrschaft verloren gegangen sind und über den Verbleib der mit Gottes Hilfe wiedergefundenen Reliquien ebenfalls Unsicherheit besteht.⁸⁰ Die Verluste werden mit Bedauern, aber auch mit erstaunlicher Offenheit verzeichnet, die topischen Kompensationsstrategien wie die Behauptung, die zurückgekehrten Reliquien befänden sich an unbekanntem Ort, oder eine besonders akribische Beschreibung der verbliebenen Reliquien oder auch der Beleg fortdauernder Wundertätigkeit verschwundener Reliquien erfolgen eher halbherzig; Unwissen und Unsicherheit werden nicht beschönigt und letztlich der historischen Lücke zugeschlagen, welche von der Maurenherrschaft in die Geschichte der Christen Sevillas geschlagen wurde, und die es den späteren Chronisten unmöglich macht, eine vollständige Auflistung der kostbaren *antigüedades* zu erstellen.⁸¹ Was bleibt, ist die Hoffnung auf Restitution, die immer wieder be-

⁷⁸ Zum Arianischen Streit, in dem es um die Wesensgleichheit zwischen Gottvater und -sohn ging, nach spanischer Deutung ebenfalls um die unbefleckte Empfängnis, vgl. das entsprechende Stichwort in Michael Buchberger und Walter Kasper: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg ³1993–2001.

⁷⁹ Vgl. z.B. Morgado: *Historia*, fol. 15 r^o und folgende.

⁸⁰ Nicht einmal die zitierte Translationsbeschreibung von Francisco de Sigüenza kann den schon kurz danach folgenden Chronisten Gewissheit verschaffen: »Sin aver podido yo averiguar, de que lugar, a que lugar fue trasladado su sancto cuerpo, ni tan poco lo dice el Rezado desu traslacion.« [»Ich konnte nicht herausfinden, von welchem an welchen Ort sein heiliger Körper gebracht wurde, nicht einmal das Lob [das Gebet] seiner Überführung spricht davon«], Morgado: *Historia*, fol. 23 v^o.

⁸¹ »De la poca claridad, y mucha confusion, que se halla de las Reliquias, Imágenes [sic], y cosas tocantes al estado de la Religion de Sevilla, quando los Moros la ganaron.« [»Von der Unklarheit und großen Verwirrung um die Reliquien, Bildnisse und religiösen Zustände in Sevilla, als die Mauren

schworene Gewissheit, auch in Zeiten der Verfolgung habe das Christentum in Sevilla Bestand gehabt, aber offenbar ebenfalls das Bewusstsein der frühneuzeitlichen Historiografen, nicht gegen eine gottgewollte *obscuridad* anschreiben zu können und zu dürfen, die nicht nur Reliquien, sondern auch Referenzquellen verschwinden ließ.⁸²

Im Vergleich zu diesen Befunden widmet sich Gordillo in seinem *Memorial* den verschwundenen Gebeinen mit weit größerem Aufwand, insbesondere den Reliquien Laureanos – auch hier erweist sich der Abt als ein Meister im Supplementieren des Verschwundenen.⁸³ So erwähnt er nur sehr kurz den Verbleib des Körpers in Frankreich und die Ungewissheit über den Aufenthaltsort des Kopfes, schildert aber noch ausführlicher als die früheren Autoren die Vita des Heiligen und fügt ihr eine Wunder-Legende hinzu, die Geschichte und Verlust jetzt auch inhaltlich explizit an *conquista* und *reconquista* anbindet: Nachdem der Abt geschildert hat, wie der Kopf Laureanos zu seinen »ejecutores« spricht und diese ihn daraufhin ihrem König schicken, beschreibt Gordillo noch, wie der heilige König und Rückeroberer Sevillas, San Fernando, in der Zeit der *conquista* in Sevilla von starkem Kopfweh geplagt wurde, bei Berührung eines geheimnisvollen, mit keinem Schlüssel zu öffnenden kleinen Schreines geheilt wurde und daraufhin für Laureano eine Kapelle weihen sowie eine Bruderschaft instituieren ließ. Es folgt ein Gebet zum Heiligen, der als Schutzpatron und Vermittler bei Gott fungiert: »...a que vuelva y visite virtualmente esta ciudad de Sevilla.« [»...auf dass er zurückkehren und im Geiste diese Stadt Sevilla besuchen möge.«]⁸⁴

Gordillo vollzieht im Verhältnis zu Peraza, Morgado und Caro weitergehende Verknüpfungen und Substitutionen, wobei es mir weniger auf das verwendete überlieferte Material ankommt⁸⁵ als auf dessen Kombination. Wenngleich auch der Abt den Verlust der wichtigen Haupt-Reliquie verzeichnet, so ersetzt er sie doch im

die Stadt einnahmen.«], Morgado: *Historia*, fol. 23 r°. »Hvvo en esta Santa Iglesia un gran tesoro de Reliquias, si bien con la inundacion de los barbaros Mahometanos se desaparecieron, y mudaron muchas a otras partes...« [»In dieser heiligen Kirche gab es einen großen Schatz an Reliquien, wenngleich sie mit der Invasion der barbarischen Mohammedaner verschwanden, und viele an andere Orte gebracht wurden...«], Caro: *Historia*, fol. 53 v°.

⁸² Die Lücke wird von den Chronisten als Abwesenheit von Geschichte und Zivilisation überhaupt gedeutet, was mit der Abwesenheit schriftlicher Zeugnisse begründet wird. Implizit wären damit der Verlust von schriftlichen Quellen und der Verlust von Reliquien kurzgeschlossen zu einem zumindest drohenden Aussetzen aller Heilsgeschichte, gegen das die frühmoderne Historiografie nun anschreiben muss. Vgl. Morgado: *Historia*, fol. 24 r°.

⁸³ Gordillo hält die beiden Sevillaner Heiligen Leandro und Laureano an dieser Stelle nicht auseinander bzw. kombiniert Elemente beider Viten. Ich halte dies jedoch im Rahmen der hier verfolgten Fragestellung nicht für relevant.

⁸⁴ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 71 r°.

⁸⁵ Als Hauptquelle dient hier die wohl von einem seiner Minister verfasste *Cronica del santo Rey dn Fernando III. deste noble que gano a Sevilla y a toda el Andaluzia Cuyo cuerpo esta en la sancta yglesia de Seuilla*, die in Sevilla mehrfach (1551 und 1617) gedruckt wurde.

gleichen Atemzug auf zwei Ebenen: Auf Geschichtsebene wird der geheimnisvolle Schrein, dessen Inhalt niemand kennt, zum Substitut des Kopfes, der Kopf des Königs wiederum, den die Berührung von seinem Kopfweh (man könnte auch sagen Reichs-Weh) heilt, supplementiert seinerseits den zweifach verlorenen Kopf des Märtyrers, indem er über das Wunder dessen Präsenz bezeugt und vergangenes Unrecht durch die institutionalisierte Verehrung sühnt.⁸⁶ Auf einer übergeordneten Ebene schließlich fungieren die Legenden selbst und auch das angefügte Gebet bei Gordillo als »Reliquienersatz«: So wie die Berührung des verschlossenen Kästchens die Berührung des Kopfes ersetzen kann, kann das Gebet die Berührung des Kästchens überflüssig machen; oder anders formuliert: So wie die Beschreibung des Schreins den Nachweis der Reliquie erübrigt, schließt das Gebet als performativer Akt die (eingestanden) narrativen Lücken in Gordillos historiografischem Text und bringt abermals den Kopf zurück, wenn auch »virtualmente«. In seiner kirchengeschichtlichen Kompilation des überlieferten Materials bindet Gordillo die Kopfmetaphorik in eine Verweiskette ein, die den beklagten Verlust zugleich thematisiert und überspielt, dabei aber nicht mehr auf territoriale Gewissheit zuläuft, sondern die Reliquie durch ihre (textuelle) Nachbildung ersetzt und diese wiederum ins Gebet münden lässt.

Zu dieser Substitutionsstrategie Gordillos, die letztlich den Text an die Stelle der Reliquien setzt, und nicht mehr rekodiert, sondern aus dem Zweifel eine Präsenz realisiert, gehört auch die durchaus kritische Wiedergabe überlieferter Mutmaßungen über den Verbleib verlorener Reliquien. Als er die Geschichte des vom eigenen Vater getöteten Hermenegildo berichtet, dessen erhaltenen Kopf er akribisch beschreibt, muss Gordillo den Verlust des Körpers konstatieren.⁸⁷ Sogleich schließt er jedoch die verbreitete Meinung an, dass dieser bei den übrigen verlorenen Reliquien unter dem ehemaligen Minarett und jetzigen Kathedralenturm ruhe, wo ihn die Mauren begraben mussten, da er sich – ähnlich wie es von den Körpern der Sevilaner Märtyrerinnen Justa und Rufina berichtet wird – nicht forttragen ließ.⁸⁸ Das Motiv der selbsttätig heimwandernden oder gerade nicht bewegbaren Gebeine ist

⁸⁶ Gordillo führt ebenfalls alle Dokumente der Kanonisierung des Heiligen an.

⁸⁷ »[L]a qual es de proporcion mediana y muy limpia, y tiene en la parte superior una señal como quadrado un poco grande, que se muestra haver sido golpe violento echo con instrumento pesado y fuerte...« [»Der [Kopf] ist von mittlerer Größe und sehr sauber, und er hat im oberen Bereich eine größere, ungefähr quadratische Narbe, die von einem heftigen Schlag mit einem schweren und harten Gerät zeugt...«], Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 68 r°.

⁸⁸ »Del cuerpo del Santo Principe no se sabe donde esté: creese que con los demas que escondieron los moros en el pie de la torre mayor que fundaron lo pusieron, porque nadie sin muy costoso trabajo se lo pudiese llevar como se dixo en el martirio de las Santas Virgenes.« [»Man weiß nicht, wo sich der Körper des heiligen Prinzen befindet: man glaubt, dass er bei den anderen Reliquien liegt, welche die Mauren im Fuße des von ihnen erbauten Minaretts verbargen, weil niemand ohne größte Mühen ihn hätte forttragen können, wie man es auch in der Märtyrergeschichte der Heiligen Jungfrauen [Justa und Rufina] berichtet hat.«], ebd.

in der Hagiografie altbekannt (vgl. nicht zuletzt Laureano), doch es wird hier von Gordillo in signifikanter Weise eingesetzt, um die von der *conquista* geschlagene Lücke in ein- und derselben Textbewegung heraufzubeschwören und zu bannen: Wenn schon Köpfe und Körper nicht mehr zusammengeführt werden können, wenn nicht be-, sondern vergraben wurde und wenn immer Teile der heiligen Leiber fehlen werden, so kann doch der historiografische Text durch getreue Wiedergabe einer Mutmaßung und durch die Extrapolation aus anderen Legenden die Gebeine dorthin verschieben, wo künftig weder Gläubige noch Ungläubige sie zu Gesicht bekommen werden, sie aber dennoch die Verwandlung des maurischen in christlichen Boden garantieren – unter die ehemalige Moschee. Ähnlich wie bei seiner Version der Legenden um San Laureano macht Gordillo hier aus der Not eine Tugend und verkettet im Zeichen der Abwesenheit mehrere Texte miteinander, um eine unsichtbare Präsenz zu beschwören bzw. die überlieferte Vermutung oder Legende selbst als eine der verschwundenen Reliquie äquivalente *antigüedad* festzuschreiben. Insofern hat Gordillo von den weltlichen Historiografen und Kompilatoren gelernt, deren Werke er konsultiert: Die heilsgeschichtliche Verbindlichkeit des hagiografischen Materials wird im historiografischen Kontext relativiert, die Absenz der Gebeine und die historische Lücke müssen auch für die Kirchengeschichte verzeichnet werden; zugleich aber scheint die Historiografie den Blick für den Wert des Legendentextes zu öffnen, der als einziger über ein imaginäres »secreto« noch historische Kontinuität heraufzubeschwören vermag – das Verschwundene wird ins Unsichtbare verschoben, damit der Text es erneut heben kann.

Vor dem Hintergrund einer zyklisch-allegorischen Geschichtsauffassung, wie sie auch bei den frühneuzeitlichen Autoren vom Schlage Gordillos immer wieder formuliert wird, ja wie sie gegenreformatorisch re-installiert werden soll, mag die *conquista* als eine unter zahlreichen Katastrophen und Fremdherrschaften erscheinen, die das Christentum als Prüfung zu bewältigen hat. Vor den Ansprüchen einer frühneuzeitlichen Historiografie und unter dem Aspekt des Dokumenten- und Erinnerungsverlustes wird die *conquista* jedoch zur traumatischen Lücke – hier muss Material supplementiert werden, um Geschichte und Heilsgeschichte zur Deckung bringen und auf die lokale Selbstlegitimation abbilden zu können. Auf diese Weise stellt sich die lokale Hagiografie in den Dienst einer Restitution von territorialer und nationaler Einheit – die Legenden werden als kostbares Gut eines kollektiven Imaginären erkannt, das fehlende Geschichte zu substituieren vermag.

3.2 *Soy de Sevilla* – Zur Wiederherstellung lokaler Körper durch die Legende

Als beste und beliebteste Träger dieser imaginären Hebung eines verlorenen Ursprungs erweisen sich die Wiederauffindungslegenden, die ab etwa 1600 in Sevilla eine nie dagewesene Konjunktur erfahren und von der erwähnten Verschriftungs-

welle erfasst werden.⁸⁹ Im Gegensatz zur Erscheinungs- oder Reliquienlegende geht es hier weniger um die überraschende Präsenz eines Numinosen oder die hierdurch bewirkten Wunder, als vielmehr zuvörderst um die legendäre Restitution eines Heiligen an einem bestimmten Ort. (Wieder-)Auffindungslegenden erzählen, wie verlorene oder vergessene *imágenes* in verborgenen Höhlen entdeckt werden und an ihren angestammten Ort zurückkehren. Par excellence bestätigen sie damit jene Sehnsucht nach dem verlorenen Körper Christi, nach dem »corps manquant«, die Michel de Certeau als Urszene und *movens* des Christentums beschreibt. Als eine Urform der christlichen Wiederauffindungslegende kann jene bekannte Legende über die Kaiserin Helena gelten, die im 3. Jahrhundert zwar nicht den Körper, aber das verschollene Kreuz Christi wiederfand – eine Legende, die sich im 16. und 17. Jahrhundert verstärkter Beliebtheit erfreute.⁹⁰ Geführt von göttlicher Eingebung gelang es ihr, den Ort ausfindig zu machen und vor allem auch, das Kreuz zu unterscheiden von den Kreuzen der gemeinsam mit Christus Hingerichteten, da es bei Berührung einen Kranken heilte. Das Kreuz kann hier bereits als Substitut für den »corps manquant« gelesen werden, es steht jedoch als Marterinstrument mit anthropomorpher Gestalt sowohl repräsentativ-zeichenhaft als auch materialiter vergegenwärtigend ein für den seit der Passion verlorenen Körper Christi. Den gefundenen *imágenes* mangelt es zwar an einer nachweisbaren Berührung mit dem Herrn, in der ihnen stets zugeschriebenen Heilwirkung weisen sie jedoch offenbar ebenfalls ein metonymisches Verhältnis zu dessen Leib auf. Die Helena-Legende enthält bereits alle seither topischen Ingredienzen einer Wiederauffindungslegende: Auf Inhaltsebene inszeniert sie das Wunder der unerwarteten Restitution durch einen außergewöhnlich frommen Finder; der Verlust hingegen erscheint als das Resultat einer unchristlichen (in diesem Falle römischen) Herrschaft. Der Finder wird zufällig – und dies wäre der Einbruch des Wunders in das Alltägliche nach Jolles – durch ein göttliches Zeichen an den richtigen Ort gelenkt; dieselbe Gnade lässt ihm in einer Präsenzerfahrung die Gewissheit zuteil werden, ein authentisches heiliges Objekt gefunden zu haben. Hier zeigen sich bereits die zwei Hauptaufgaben des von der Legende bezeugten Wunders: Zum einen garantiert es die Teilhabe des gefundenen Objekts am göttlichen Signifikat, zum anderen aber auch die Unverwechselbarkeit des Signifikanten und fängt dessen mögliche Kontingenz auf. Auf der Seite des Finders, oder – wie im Fall Helenas, die ihre hartnäckige Suche trotz allen Widerspruchs nie aufgab – auf der Seite der ungläubigen Zweifler, geschieht eine Konversion. Der gefundene Gegenstand instituiert sodann einen Kultort, den die Legende durch den Bericht weiterer Wunder festschreibt. Auf Vermittlungsebene gibt es häufig einen Zeugen – sei es, dass der berichtenden Instanz das Geschehen bekannt ist, sei es, dass Ort und dort verbliebene Gegenstände die Legende bis

⁸⁹ Vgl. auch Verf.: »Stehen und Gehen«.

⁹⁰ Vgl. hierzu Michael Hesemann: *Die stummen Zeugen von Golgatha. Die faszinierende Geschichte der Passionsreliquien Christi*, München 2000.

in die Gegenwart des Berichts verbürgen. Auch Berichte von später erfolgten, dem Berichterstatter bekannten Wundern erfüllen eine solche Zeugnisfunktion.⁹¹ Die Textgestalt ist – wie bei den meisten frühneuzeitlichen Legenden – knapp, um Exemplarität und Memorabilität zu gewährleisten. Im Unterschied zu ähnlich gebauten Reliquienlegenden, in denen Fund- oder Herkunftsorte meist aufwendig über vorhandenes hagiografisches Material legitimiert werden müssen, öffnen Bildnislegenden einen scheinbar unbegrenzten Raum heiliger Präsenz, jeder Ort kann potenziell eine heilige Figur verbergen – und sei es eine noch nicht gefundene.

Gordillo selbst gibt in einer Vorbemerkung zu den von ihm gesammelten Bildnislegenden genaue Auskunft über deren Merkmale und auch über das funktionale Spannungsfeld, in dem sie sich bewegen:

Y aunque es verdad que todas las imágenes de Jesucristo Nuestro Señor y de su Santísima Madre, representan una misma cosa, pues todas son de Cristo y de su Madre; puede muy bien concurrir, como es ordinario, que unas más que otras, por causas y razones, inclinen más a la piedad cristiana a poner mayor afición, memoria y devoción en una que en otra, de manera que no solamente deba ser venerada porque representa a Jesucristo Nuestro Señor y a su santísima Madre, sino porque en el lugar donde está aquella particular imagen, o en ella misma, ha obrado el Señor algunos particulares milagros o haber venido al tal lugar por algún modo extraordinario que ponga atención y levante la consideración y mueva el ánimo a mas afectuosa devoción y piedad que otra semejante; o por haberse hallado en algún lugar extravagante o por revelación de que allí estuviese, para que por ella se conociese la providencia particular del Cielo, y el respeto y reverencia que ha querido que se tenga a su Santísima Imagen [...] en nuestra ciudad de Sevilla.

[Und auch wenn es wahr ist, dass alle Bildnisse von Jesus Christus unserem Herrn und seiner Allerheiligsten Mutter das Gleiche zeigen, da sie alle Christus und seine Mutter abbilden, kann es gut und häufig vorkommen, dass aus verschiedenen Gründen einige mehr als andere die christliche Frömmigkeit in größerer Liebe, Gedenken und Hingabe auf sich ziehen. So wird das Bildnis nicht nur verehrt, weil es unseren Herrn Jesus Christus und seine heiligste Mutter darstellt, sondern [auch] weil der Herr am Ort, wo das Bildnis sich befindet, oder an diesem selbst bestimmte Wunder vollbracht hat, oder weil [das Bildnis] auf eine außergewöhnliche Weise an diesen Ort gekommen ist, welche mehr als bei einem ähnlichen [Bildnis] die Aufmerksamkeit erregt und die Ehrfurcht erhöht und die Seele mit innigerer Gottergebenheit und

⁹¹ Vgl. Maillo Honorio M. Velasco: »Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local«, in: Salvador Rodríguez Becerra et al. (Hg.): *La religiosidad popular*, 2 Bde., Barcelona 1989, S. 401–410 und Agudo Torrico: »Santuarios«. Allgemein zum Phänomen der Erscheinungslegenden in der Frühen Neuzeit vgl. Christian: *Local Religion*.

Frömmigkeit bewegt; oder weil es an einem merkwürdigen Ort aufgefunden wurde, oder weil eine Offenbarung darauf hinwies, dass es sich an diesem Ort befinde, damit man durch das Bildnis die himmlische Fügung erkenne und den Wunsch des Himmels, dass man seinem heiligen Bildnis Respekt und Verehrung in unserer Stadt Sevilla entgegenbringe.]⁹²

Durch die in den Legenden für die *memoria* erhaltenen Wunder spricht der Herr selbst und erregt die menschliche Seele zu religiöser Ehrfurcht («levante la consideración y mueva el ánimo a mas afectuosa devoción» [»die Ehrfurcht erhöht und die Seele mit innigerer Gottergebenheit und Frömmigkeit bewegt«]). Gordillo extemporiert hier die tridentinische Doktrin von Bildnissen und Texten als emotionale Stütze des Gebets und Stärkung der Seele, die jedoch nicht selbst verehrungswürdig seien, sondern nur verwiesen auf das letztgültige Signifikat Gottes. Im Unterschied zur auch zeichenhaften Hostie oder den Reliquien geht ihnen jedoch die Realpräsenz ab. Der einschränkende Auftakt macht deutlich, dass Gordillo sich bewusst ist, mit seiner Legendensammlung heikles Terrain zu betreten, auf dem es gilt, zwei Formen der hier so betonten »particularidad« im Gleichgewicht zu halten: Die Legende soll zum einen zeigen, dass die Figur ein »particular« Gottes ist und Teil hat an dessen göttlicher Substanz, zum anderen aber gegenüber anderen Figuren unverwechselbar ist – »particular« im Sinne einer individuellen Singularität.⁹³ Diese semantische Verschiebbarkeit lässt sich an der Wortstellung festmachen: Gott wirkt an den *imágenes* oder ihren Orten »particulares milagros« – einzelne bzw. mehrere (vergleichbare) Wunder, zeigt aber dadurch zugleich eine »providencia particular«, eine besondere Aufmerksamkeit und Gnade, die auf einzelnen (z.B. Sevillaner) Figuren liegen und diese individuieren – alle *imágenes* sind gleich, aber manche sind gleicher. Wenn Gordillo nun diese Besonderheit einzelner Figuren festhält, wie er es in seinem abschließenden Satz ankündigt, dann droht der Legendenkatalog, droht die *particularidad* der einzelnen *imagen* die universelle Bedeutung aller *imágenes* zu überschießen. Dass diese im Hinblick auf die gemeinsame göttliche Bedeutung im Grunde dysfunktionale individuelle und partikulare Bestimmung der *imágenes*, mit der sie um die Gunst des betenden Publikums nachgerade wetteifern und durch welche sie die Besonderheit Sevillas herausstreichen, Gordillos eigentliches Thema ist, zeigt sich in seiner Charakterisierung der Wiederauffindungswunder, welche einen »modo extraordinario« des Findens an einem »lugar extravagante« beschreiben. Die vornehmste Funktion der *imagen* und ihrer Legende liegt für Gordillo demnach in der Legitimation des Ortes eines Wunders, in diesem Fall Sevillas. Was in einer mittelalterlichen, dominant performativen Präsenzkultur noch keine Probleme aufwirft, führt bei dem frühneuzeitlichen Legendensammler Gordillo offensichtlich bereits zu Legitimationsdruck: Den

⁹² Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 197.

⁹³ Vgl. den zeitgenössischen Eintrag zu »particular« bei Covarrubias: *Tesoro*.

oben zitierten Passus stellt er seinen Sevillaner *Estaciones* voran, als wolle er sich im Vorhinein für das entschuldigen, was er nachfolgend umso dezidierter betreiben wird, nämlich seine Konzentration auf den partikularen Signifikanten, die partikuläre *imagen*, die partikularen Legenden und vor allem den partikularen Ort Sevilla. Wenn Gordillo die Wiederauffindungslegenden der Sevillaner *imágenes* sammelt und fixiert, wenn er sie als »particular memoria« festschreibt, entfernt er sich – und dies scheint ihm durchaus bewusst zu sein – entscheidend von der mittelalterlichen, in Exemplarität und Bereitstellung eines *imitabile* gründenden Hagiografie: Zum ersten geht es hier nicht nur um die Vielgestalt des Heiligen (z.B. in Heiligenreliquien) im Verhältnis zu dem einen Signifikat (Gott), sondern gerade weil alle von Gordillo aufgeführten *imágenes* und Legenden »la misma cosa« – nämlich Maria – immer anders zeigen, geht es um die weitaus gefährlichere Partikularisierung und Vervielfältigung verschiedener Signifikanten zu einem gemeinsamen Signifikat. Die Bildnis- und Wiederauffindungslegenden tragen zum zweiten genau diese Partikularisierung der ihnen zugeordneten, ansonsten verwechselbaren *imágenes*; spitzt man Gordillos Argument zu, machen sie diese überhaupt erst für jenen religiösen Affekt fruchtbar, der doch gerade den Eigenwert des Signifikanten ignorieren soll. Auch hier zeigt sich wieder jener Effekt der durch das Tridentinum normativ gebannten, damit aber zugleich erst festgeschriebenen Möglichkeit einer Trennung von Bild und Sinn, von Dingen und Zeichen: Erst das erwachende Bewusstsein von der Geschiedenheit der Zeichen und der Dinge gibt den Zeichen als Akzidentien ihr eigenes Recht, im Gegenzug droht jedoch das verbindliche, einheitliche Signifikat hinter den emanzipierten Signifikanten zu verschwinden, und diese drohen in die Dysfunktionalität zu proliferieren.

Deutlichstes Symptom für die auch von Gordillo vergeblich gebannte Verselbständigung der partikularisierenden Legende ist die Belehnung der Wiederauffindung mit den historischen Ereignissen von *conquista* und *reconquista*, in einem Maße, das dies als ihre eigentliche, offiziell latent gehaltene Funktion vermuten lässt. Etwa für die Hälfte der über 300 Sevillaner *imágenes* beschreiben Legenden deren überraschende Auffindung in Höhlen oder Brunnen nach der *reconquista* – wo die Reliquien für immer verloren scheinen, können Bildnisse die schmerzliche Lücke überbrücken.⁹⁴ Die Legende einer Wiederauffindung greift dabei nicht nur als Investitur einer Heiligen(figur) auf die Zukunft aus und instituiert den Ort ihrer Verehrung; als Figur einer wiederholenden Vergegenwärtigung, einer Festschreibung schon einmal legitimierter Präsenz, formuliert sie das Paradoxon des Ursprungslosen Ursprungs und damit einer nicht hinterfragbaren Kontinuität: Die Figur wird zugleich gefunden und war immer schon da. Die Wiederauffindung muss zwar auch Verlust und Lücke benennen, impliziert genauso jedoch die Unmöglichkeit eines vollständigen Vergessens – nur eine auch in der Absenz latente Präsenz ermöglicht das Wiedererkennen und Identifizieren. Auch hier also ermöglicht die

⁹⁴ Vgl. de Mena: *Todas las Virgenes de Sevilla*.



Abb. 6: Die Legende von Nuestra Señora de la Hiniesta nach Andrés de Quesada (1688).





Abb. 7: Auch de Zúñiga gibt 50 Jahre später diese Legende mit dazugehöriger Schrifttafel wieder und bemerkt einschränkend, einzig gewiss sei, dass die Kapelle von Tous erbaut wurde.

lokale Aneignung der eucharistischen Figur einer präsenten Absenz die Artikulation einer lokalen Identität und eines lokalen Ursprungs. Ähnlich wie in der prozionalen Bewegung wird dieser Ursprung durch die lokale Aneignung jedoch einer Vielheit der Ursprünge preisgegeben und erweist sich damit letztlich als das Produkt einer »Realisierung« in der Schrift.

Gordillo liefert in seinen *Religiosas Estaciones* die erste schriftliche Version einer der bis heute beliebtesten Legenden Sevillas, der Legende von der *Imagen de la Hiniesta*, der Jungfrau vom Ginster: Der katalanische Edelmann Per de Tous ist mit seinem Falken auf Rebhuhnjagd in den Bergen Kataloniens. Ein Rebhuhn flüchtet sich in einen Ginsterbusch, in den der Falke ihm aus unerklärlichen Gründen nicht folgen will. Als der Jäger nachsieht, findet er eine sehr alte, aber dennoch strahlend schöne *imagen* und bei ihr eine steinerne Tafel, die sie als Sevillanerin ausweist: »Soy de una ermita que está a la puerta de Córdoba en Sevilla.« [»Ich bin aus einer Wallfahrtskapelle an der puerta de Córdoba in Sevilla.«]⁹⁵ Andere zeitgenössische Versionen führen die Inschrift auf Latein an: »Sum Hispalis de Sacello ad Portam quae ducit ad Corduvam.«⁹⁶ Der Katalane versinkt im Gebet, versteht die Tafel als

⁹⁵ Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 229.

⁹⁶ So Zúñiga, der den erwähnten *letrado* hier wieder als grafisches »Bild« in den Text einfügt.

heiligen Auftrag, bringt die Figur in ihre Heimatstadt zurück, aus der sie während der *conquista* zu ihrer Rettung entführt worden war, lässt eine neue Kapelle bauen, und stellt dort als Zeugen der wunderbaren Auffindung Rebhuhn, Falken, Tafel und seine eigene Rechenschaft der Ereignisse aus. Damit ist auch der für eine Sevillaner *virgen* fremdartige Name erklärt, da laut Gordillo *hiniesta* der katalanische Name für Ginster ist, der in Andalusien *retama* oder *gayomba* heißt.

Die Legende hält – wie in regional geprägter Hagiografie üblich – eine Vielfalt traditioneller Motive und Lesarten in friedlicher Koexistenz: Zum einen ruft sie das Muster der Legende von Sankt Julianus aus der *Legenda Aurea* auf. Der bekehrte Jäger ist vertreten vom katalanischen Edelmann mit seinem Falken als Sinnbild höfischer Jagd. Im Verhältnis von Falke und Rebhuhn finden sich darüber hinaus gleich mehrere religiös-emblematische Lesarten enggeführt: Der Falke kann die menschliche Seele verbildlichen, die nach der Vereinigung mit Christus in Gestalt des Rebhuhns strebt; häufig wird dieser Beutevogel auch mit der Muttergottes gleichgesetzt, sodass in vorliegender Legendenfassung sowohl Jäger und Falke als auch Marienfigur und Rebhuhn einander verdoppeln.⁹⁷ Im volkstümlicheren Verständnis steht das Rebhuhn für eine natürliche Form von Entführung und Restitution: Dem Vogel wird nachgesagt, er brüte wahllos die Gelege fremder Arten aus, deren Brut danach jedoch zu ihren wahren Müttern zurückkehre.⁹⁸ Auch dies ließe sich in zweifacher Weise auf die Legende von der wunderbaren Auffindung der *Hiniesta* abbilden: Allgemein-mariologisch verweist das großzügige Adoptionsverhalten des Rebhuhns auf Maria als *ecclesia*, die alle Christen unter ihre Fittiche nimmt; im speziellen Falle der Figur kehrt Maria selbst in ihr wahres Elternhaus Sevilla zurück. Der Ginsterbusch gilt gemeinhin als zauberabwehrende Pflanze, mit der an Pfingsten die Häuser ausgekehrt werden.⁹⁹ Als Fundort lässt der Busch das tote Holz der Figur aus lebendigem hervorgehen und verweist auf die Legende vom *lignum crucis*, die erzählt, das Kreuz Jesu stamme aus einem von Adam gepflanzten Baum. Ebenso kann man im Ginsterbusch ein Abbild jenes brennenden Dornbusches sehen, aus dem die Stimme Gottes Moses befiehlt, sein Volk aus Ägypten zu führen, so wie die *Hiniesta* Per auffordert sie heimzubringen.

In charakteristischer Engführung überblendet die Legende hagiografisches Material, dessen vielfältige Bedeutungen im *legendum* aktualisiert werden können und das als solches noch nicht über die Auffindungs- und Heimkehrstrukturen bei Voragine hinausweist. Kontext und Entzifferung bei Gordillo lösen jedoch die Jagd- und Auffindungslegende aus ihrer hagiografischen Exemplarität und machen sie lesbar als eine Episode von *conquista* und *reconquista*:

⁹⁷ Den Hinweis auf die mariologische Bedeutung des Rebhuhns verdanke ich Bernhard Teuber. Vgl. auch Damásio Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid 31958.

⁹⁸ So bei Isidor von Sevilla, referiert in: Bächtold-Stäubli und Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*.

⁹⁹ Vgl. ebd.

[S]e afirma por antigua y común tradición que esta santa imagen fue natural de Sevilla, y así se puede decir, y que estaba en la iglesia o ermita llamada de San Julián que es lo mismo en nuestro lenguaje español. Y cuando la ciudad fue entrada y cautiva de los moros, los cristianos que en ella veneraban por ampararla de los moros, como hicieron con otras santas imágenes y reliquias, la llevaron a los montes y lugares apartados de esta provincia. Y el que llevó esta santa imagen no paró hasta los montes de Cataluña y en ellos la escondió al pie de una mata de retama, que debía de ser grande y copiosa, pues con ella se pudo cubrir y le puso un letrero para cuando quisiese Dios que fuese hallada en aquel lugar por donde se supiese como y cuando había venido allí [...].

[Man versichert in alter und allgemein bekannter Überlieferung, dass dieses heilige Bildnis aus Sevilla stammte und sich in der Kirche oder Wallfahrtskapelle San Julián befand, was in unserer spanischen Sprache die gleiche Bezeichnung hat. Und als die Mauren in die Stadt einmarschierten und diese besetzten, trugen die gläubigen Christen es in die Berge und eine von der eigenen Provinz entfernte Gegend, um es vor den Mauren zu retten, wie sie es auch mit anderen heiligen Bildnissen und Reliquien machten. Und jener, der dieses heilige Bildnis trug, hielt erst in den Bergen Kataloniens und versteckte es dort am Fuße eines Ginsterbusches, der sehr groß und üppig gewesen sein muss, denn er konnte es damit bedecken; und er fügte eine Schrifttafel hinzu, damit, wenn Gott es wolle, dass sie an jenem Ort gefunden werde, man wisse, wie und wann sie dorthin gebracht wurde [...].]¹⁰⁰

Die Restitution stellt sich dar als ein gottgewolltes und durch die Frömmigkeit der verfolgten Christen verdientes Wunder, die *imagen* selbst erscheint als eine Botschaft aus christlicher Vergangenheit, welche die Lücke der Maurenherrschaft in Sevilla schließt und die (im Ginsterbusch) latente Präsenz eines christlichen Gottes auch für die Zeit der heidnischen Fremdherrschaft affirmiert: Das göttliche Zeichen der *perdiz* restituiert das *perdido*, füllt rückwirkend jene zeichenlosen »siglos Barbaros«, wie Gordillo sie in seinem *Memorial* stets betrauert. Die Rückkehr der Figur zeichnet die Wiedergewinnung Spaniens auch zeitlich und räumlich nach: Wenn die *imagen* dem Katalanen ihren Ursprung weist, führt sie ihn zugleich auf jenen Weg von Norden nach Süden, dem bereits die *reconquista* unter San Fernando folgte. So steht *Per de Tous* nach seiner heiligen Tat tatsächlich als »Vater Aller« da, nämlich als Vater des gesamten, christlich erneuerten Spanien – die Fremdheit des Namens wird von der Legende getilgt.

Darüber hinaus setzt die Legende Sevilla alias *Hispalis* in das Zentrum dieser wiedereroberten *España una y católica*. Katalonien fungierte für die *Hiniesta* nur als vorübergehender Fluchtraum, die Entfernung ist letztlich Zeichen für Mut und Durchhaltevermögen ihrer Verstecker, und der Finder kann die Botschaft lesen, die

¹⁰⁰ Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 229.

ihn an den Ort des Ursprungs zurückführt. Damit findet sich auch das topische Konversionsmuster der Wiederauffindungslegende säkular überschrieben: Statt durch ein göttliches Zeichen vom Heiden zum Christen oder vom Zweifler zum Gläubigen findet sich der Katalane zum Andalusier, näherhin zum Sevillaner, bekehrt – sein Grab in der Stadt bezeugt, besiegelt und perpetuiert die Konversion. In der Rückkehr der Figur nach *San Julián*, die man als jene vom *letrado* erwähnte Kirche bei der *Puerta de Córdoba* identifiziert, verbirgt sich der übliche Seitenhieb auf Toledo: Dessen Kult um ihren wichtigsten Bischof und Heiligen des gleichen Namens fände in der durch die *Hiniesta* geadelten neuen Weihstätte eine ernstzunehmende Konkurrenz.

In der Legende von der *Hiniesta* finden wir also jene charakteristische Performanz von Tradition, die sich generell beim institutionellen, schriftlichen Zugriff auf die volkstümlichen Formen beobachten ließ. Das gegenreformatorisch aktivierete Muster der Auffindungslegende wird von Gordillo in doppelter Aneignung überschrieben: Zum einen werden die Wunder von Auffindung und Rückkehr zeitlich wie räumlich abgebildet auf die *conquista* und *reconquista*. Dies stellt keine schlichte spanische Rekodierung gegenreformatorisch favorisierter Hagiografien mehr dar wie im Falle der Birgittenlegende, sondern hier wird jene Wunde, die dort geschlagen wurde, hagiografisch bereits geschlossen – mit der Hebung einer heiligen Figur eignet man sich die Reliquie selbst an und kann einen Ort der Anbetung territorial begründen. Darüber hinaus kann sich mit einer Legende wie der von der *Hiniesta* das andalusische Sevilla innerhalb der *reconquista* Katalonien gegenüber profilieren und einer zweifachen Ursprünglichkeit rühmen: In Sevilla beginnt die Eroberung, hier etabliert sich der Kampf zwischen Mauren und Christen, und hier findet er zu jenem ruhmreichen Ende, aus dem sich die christliche Herrschaft restituieren kann. Genau mit dieser dezidierten Aneignung und Überschreibung gibt sich das hagiografische Substrat hier wieder einer konkurrierenden Vielheit der Ursprünge und einer erkennbar dysfunktionalen Überschüssigkeit preis: Sie bleibt Aneignung im Zeichen der Differenz und sprengt damit in der Verschriftung genau jene strategischen Vorgaben, in deren Dienst sie sich gestellt hatte.

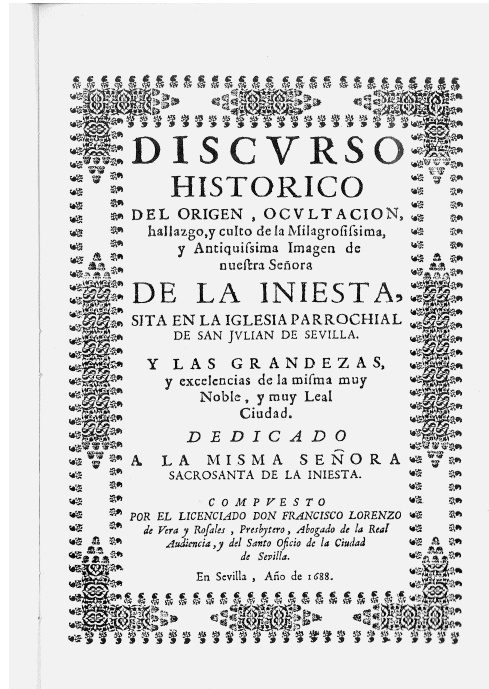
Auf einer pragmatischen, textexternen Ebene muss sich die Legende der auch für die Zeitgenossen erkennbaren Konkurrenz nahezu identischer Überschreibungen stellen. So erzählt zum Beispiel eine ebenfalls gegen Ende des 16. Jahrhunderts erstmals belegte klösterliche Bildnislegende des nördlichen Nájera nach dem Vorbild der Julianslegende, wie der König Don García auf der Jagd durch Falke und Rebhuhn zum in einer Höhle verborgenen Bildnis der Jungfrau geführt wurde und dadurch die Kraft bekam, Calahorra von den Mauren zu befreien.¹⁰¹ Die (spätgotische) Figur der *Santa María la Real*, um die es geht, zeigt die Jungfrau flankiert von

¹⁰¹ In Nájera bedient die Legende zusätzlich zur gegenreformatorischen Valorisierung der *Reconquista* noch die Etablierung des Ortes als Station auf dem Jakobsweg. Vgl. José Ignacio de la Iglesia Duarte: *Nájera y sus cosas*, Logroño 1982.

Falke und Rebhuhn. Spätestens hieraus wird deutlich, dass die gegenreformatorischen Legenden eine aneignende Relektüre älterer und allgegenwärtiger emblematischer Bildlichkeit vornehmen: Falke und Rebhuhn als Sinnbild der Jagd der menschlichen Seele nach dem Göttlichen werden historisch remotiviert und an partikuläre Orte gebunden. Legendenbildung wird dabei zum zweiten auf gleich mehreren Ebenen als aneignende Lektüre sichtbar, besonders in den Motiven von Schrift und Entzifferung. Schon der Held der Legende muss neben dem Rebhuhn einem zweiten Zeichen folgen, die schriftliche Botschaft des *letrero* aus der Vergangenheit entziffern und die Figur nach Sevilla zurückbringen: »Soy de Sevilla...« Die göttliche Erscheinung artikuliert nicht mehr nur einen göttlich, sondern auch einen historisch determinierten Willen. Auch Gordillos Text selbst gibt sich wiederholt als eine bemühte Entzifferung zu erkennen, die in ihrer Ausschreibung verschiedene Daten plausibilisieren und zur Deckung bringen muss, damit jedoch zugleich die Rückkehrgeschichte ihrer Selbstverständlichkeit beraubt: In seinem Versuch, die Legende auf ein historisches Geschehen transparent zu machen, stößt sich Gordillo letztlich immer wieder an jener nicht ganz zu tilgenden Fremdheit ihrer Namen, die als Motor der Entzifferung, aber auch als Element von Unwahrscheinlichkeit und Differenz stehen bleiben: Dies wird zum Beispiel dort sichtbar, wo Gordillo die weite Entfernung der Figur von Sevilla nonchalant damit erklärt, dass ihr Retter seine Flucht eben so weit fortsetzte: »no paró hasta los montes de Cataluña y en ellos la escondió« [»[Er] hielt erst in den Bergen Kataloniens und versteckte es dort«]. Noch deutlicher zeigt sich sein spekulatives Bemühen, die *tradición* der Legende zu plausibilisieren in der Überlegung, der Ginsterbusch müsse einen Umfang gehabt haben, um Figur samt *letrero* so langfristig verbergen zu können: »una mata de retama, que debía de ser grande y copiosa, pues con ella se pudo cubrir« [»eines Ginsterbusches, der sehr groß und üppig gewesen sein muss, denn er konnte es damit bedecken«]. Die funktionale Ausschreibung der Legende, ihre Ausbettung aus der Hagiografie und ihre Einbettung in die Geschichte von *Conquista* und *Reconquista* erzeugt zunächst Momente der Opazität und speist die Legende dann ein in einen zwangsläufig unabschließbaren Entzifferungsprozess, in dem Fremdes und Eigenes nie vollständig zur Deckung gebracht werden können beziehungsweise das Eigene wie ein Fremdes, Vergangenes, nicht mehr selbstverständlich Deutbares gelesen werden muss. Wie Gordillo selbst formuliert, blieben auch von den durch die *Hiniesta* gewirkten Wundern nur vereinzelte Spuren:

Había memorias grandes y testimonios auténticos que con el tiempo se han perdido y de como nunca faltará el recuerdo memorable del que usó con el adelantado Don Francisco Enríquez de Rivera, que a instancias de la Virgen Santísima reverenciada por él en este lugar se limpió de la lepra corporal que padecía con notable admiración, y así lo agradeció con grandes dones que le ofreció y capellanías de Misas que fundó y otras cosas del culto divino y reverencia de la Santísima Imagen y que siempre ha sido como de presente es de gran veneración y concurso del pueblo cristiano.

Abb. 8: Das geistliche Mitglied des königlichen Gerichtshofes von Sevilla, Francisco Lorenzo de Vera y Rosales, bemüht sich in seinem *Discurso histórico...* von 1688, alle Dokumente und Legenden zur Hiniesta abschließend beweiskräftig zusammenzutragen.



[Es gab große Erinnerungen und wahrhaftige Zeugnisse, die mit der Zeit verloren gingen, und es gab solche, derer man sich immer erinnern wird, so auch wie es dem Adelantado [königlichen Beamten] Don Francisco Enríquez de Rivera erging, der durch die Fürbitte der heiligsten Jungfrau, die er an diesem Ort verehrte, von der Lepra befreit wurde, die er bewundernswert ertragen hatte. Und so dankte er ihr mit großen Spenden und bezahlte Kaplanstellen für Messen und andere Gottesdienste und Ehrerbietungen für das heiligste Bildnis, das in der Vergangenheit wie heute immer größte Verehrung und regen Zulauf bei der christlichen Bevölkerung fand.]¹⁰²

Zusammenfassend führt die Geschichte der *Hiniesta*, wie Gordillo sie verschriftet, nochmals eindrücklich vor, über welche Bewegungen und Verschiebungen sich hier ein Geheimnis »realisiert«, wie das hagiografische Wunder der Wiederauffindung hier aufersteht als historischer Gründungsmoment: In einer säkularen, um dokumentarische Genauigkeit bemühten Ausschreibung der Legende verliert diese die exemplarische Selbstverständlichkeit des Wunders und gewinnt ihre Abbildbarkeit auf partikuläre, spanische, Sevillaner Geschichte. In einer erneuten Verhüllungsgeste wird nun das Geheimnis auf säkularer Ebene reinstituiert, wenn Gordillo

¹⁰² Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*, S. 230.

den unhintergehbaren Mangel an Dokumenten beklagt oder sich mitunter an der Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse abarbeitet, sich aber dennoch auf die performative und letztlich ästhetische Kraft einer christlichen Tradition beruft, die er aus der Gegenwart extrapoliert: »siempre ha sido como de presente es de gran veneración« [»das in der Vergangenheit wie heute immer größte Verehrung fand«]. Die Überblendung von hagiografischem und historiografischem Geheimnis vollzieht sich im »Spannungsfeld zwischen epistemologischer Transparenz und ästhetischer Simulation«, wie es für das spanische *siglo de oro* charakteristisch ist, und nur dieser stete Registerwechsel kann aus einem heiligen Unsichtbaren ein historisch Unsichtbares machen, den Mangel in ein begründendes Geheimnis verwandeln.¹⁰³ Die unermüdliche Supplementierung des »corps manquant« des Christentums durch Reliquienkult und Hagiografie kann auf diese Weise Vorbild sein für ein nationales Imaginäres – sie führt vor, wie man einen Körper hebt, indem man ihn verhüllt.

3.3 *Todo sale, y corre* – Die Stadt als Zeichen und Körper

Wie sehr Dekodierung und Kodierung, Lesen und Schreiben eines Geheimnisses das nationale Selbstbewusstsein Spaniens im *siglo de oro* bestimmen – ja auf welche Weise unabschließbare Entzifferungsprozesse hier zur Grundlage einer bewusst imaginären oder »simulierten« Identität werden können, welche die Peripherie ins Zentrum schreibt, zeigt die abschließende Beschreibung Sevillas in Gordillos *Memorial*. Nachdem der Abt nochmals alle Attraktionen erwähnt hat, zu denen nicht zuletzt auch die Ströme von Reisenden und Händlern in der Weltstadt Sevilla gehören, ruft er eine zeitgenössische Darstellung auf. Sevilla sei dort in Gestalt einer schönen Königin zu sehen, die Schmuck und Schätze mit vollen Händen an ebenfalls reizende Edeldamen austeile. Als einzige Darstellung treffe diese das Wesen der Stadt genau:

[Y] este retrato solo era el vivo de Sevilla, pues entran todos los años en ella muchos Millones de todo lo referido, y en espacio muy breve de tiempo no queda en ella cosa de importancia y todo sale, y corre por las siete partidas del mundo, y en particular a cada una de ellas, donde alcanza a traginar [sic] el comercio de la Christiandad.

¹⁰³ Vgl. Hermann Doetsch: »Quevedos Hand. Medien/Texte in klassischen Zeiten«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2002, S. 77–96.

[Und allein diese Darstellung zeigte den [lebendigen] Kern von Sevilla, denn jedes Jahr kommen viele Millionen des Erwähnten von überall her, und innerhalb kürzester Zeit ist nichts von Wichtigkeit dort geblieben, alles läuft und fließt nach den sieben Erdteilen, insbesondere nach jenen, in die der christliche Handel/Umgang reicht.]¹⁰⁴

In einer bewussten Überblendung von religiösem und ökonomischem Diskurs («el comercio de la Christiandad») erscheint Sevilla in der Allegorie als Umschlagplatz und Verteilerstelle materieller wie spiritueller Güter. Vor dem Hintergrund der begonnenen Kolonisierung der Neuen Welt erscheint dies nur folgerichtig: Macht und *caritas* gehen gegenreformatorisch selbstverständlich Hand in Hand – der «comercio de la Christiandad» verbindet sie. Auffallend dabei ist jedoch die eigentümliche Entsubstanzialisierung des Umschlagplatzes selbst («no queda en ella cosa de importancia»), der sich zentrifugal in ein einziges Fließen und Laufen aufzulösen scheint («todo sale, y corre»). Alle Wege mögen nach Rom führen – aus Sevilla führen sie fort; die Stadt besteht nur noch als Grenze oder als Durchgangsort zwischen Territorien, als deren jeweilige Überschreitung und Überbietung er sich zugleich präsentiert.¹⁰⁵ Dies fügt sich in die Öffnung auf eine Neue Welt, und ebenso in dem von Luhmann für die Frühe Neuzeit formulierten Übergang von der strukturalen zu einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft.¹⁰⁶ Für das Spanien des *siglo de oro* ist die Grenze keine Bedrohung mehr wie für Fadrique, gegen die es eine territoriale und ideologische Einheit zu verteidigen gilt, sondern die Grenze ist zur verinnerlichten Funktionsbestimmung eines Landes geworden, dessen Orte noch heute »de la Frontera« mit Stolz als Namensattribut tragen: Die Grenze ist ein funktionales Zentrum. Wenig später und abschließend definiert Gordillo dieses neue funktionale Zentrum in der Peripherie noch näher, wenn er die mittelalterliche Darstellung des Eroberers San Fernando mit dem Schwert in der einen und der Erdkugel in der anderen Hand auf spezifisch frühneuzeitliche Weise liest – dies heiße nämlich: »[Q]ue Sevilla parte el mundo y lo hace a dos partes y da correspondencia al uno y al otro« [»Dass Sevilla die Welt in zwei Teile trennt und dem einen wie dem anderen Teil entspricht / und den einen zu dem anderen Teil in Entsprechung setzt«].¹⁰⁷ Sevilla als Grenze teilt die Welt nicht nur, sondern fügt sie – lesend und deutend – wieder zusammen: Mit dem barocken Schlüsselwort der «correspondencia» wird die Stadt als eine Art emblematische *subscriptio* aufgerufen, als ein Lektüreapparat, der allein die auseinandergefallenen Teile der Welt (Neue und Alte, materielle und spirituelle) aufeinander abzubilden und damit entzifferbar zu

¹⁰⁴ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 21 r°.

¹⁰⁵ Hier ließe sich anknüpfen an Foucaults mit Bataille entwickeltes Konzept einer Überschreitung, in der die Grenze sich im Augenblick ihres Verschwindens erkennt. Vgl. Michel Foucault: »Préface à la transgression«, in: Ders.: *Dits et Ecrits*, Paris 1994, Bd. I, S. 233–250.

¹⁰⁶ Vgl. grundlegend Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1993–1998.

¹⁰⁷ Sánchez Gordillo: *Memorial*, fol. 22 v°.

machen vermag – das Verhältnis *urbis* und *orbis* bestimmt sich nicht mehr substantiell, sondern funktional; es sitzt jetzt derjenige im Zentrum, der die Welt nicht mit sich identisch, sondern als von sich verschieden wahrnimmt, sich als Beobachter und Deuter, als Grenzposten zwischen Sinnzerfall und Sinnstiftung lokalisiert. Ein solches frühneuzeitliches Selbstverständnis regionaler Identität, das territoriale Macht durch Deutungshoheit und Zeichenzirkulation substituiert, findet sich perfekt in der großherzigen Königin verbildlicht, aber auch in der *imagen de vestir*: Die Stadt selbst sieht sich in einer Funktion, wie sie auch das entsubstanzialisierte Kleid markiert: Beide substituieren, überschreiben und deuten einen unsichtbaren und uneinholbar gewordenen Körper. Die Stadt wird dabei zum Flucht-Punkt in zweierlei Sinn: Da der Körper der Welt analog zum göttlichen Körper ins Unsichtbare verschoben wurde, kann sich Sevilla über die Deutung der eigenen Zeichen als neues *caput mundi* im Zeichen der Grenze affirmieren, jedoch um den Preis von Substanz- und Stabilitätsverlust.¹⁰⁸ Spätestens hier erweisen sich die Wiederauffindungslegenden als Teil eines Lektüreprozesses, in dem die Stadt – wie Gordillos *Memorial* es explizit macht – sich selbst liest und schreibt.

Damit finden Prozessionen und Legenden in Sevilla in einem Metadiskurs zusammen zu einem ebenso spezifisch frühneuzeitlichen wie spezifisch spanischen, performativen Lektüreprozess. Die Gegenreformation bietet hierfür zweierlei Muster: Zum einen die Figur des (eucharistischen) Geheimnisses, die Vergegenwärtigung eines abwesenden Körpers und zum anderen die strategische Neu- und Umverteilung der Zeichen dieses Geheimnisses im erneuerten christlichen Raum. In Aneignung dieser beiden Muster verwandelt Sevilla sich in einen emblematischen Raum, der von Prozessionen und Legenden ›gelesen‹ wird. Dies noch überbietend, stilisiert die Stadt sich selbst zu einem gigantischen ›Leseapparat‹, der an der Schnittstelle der Welten den Sinnzerfall aufzuhalten vermag – Raum, Bewegung und Sinn als *subscriptio* zusammenzufügen vermag. Gerade eine solche, nach dem Vorbild des gegenreformatorischen Eucharistie-Verständnisses entsubstanzialisierte und allgegenwärtige Zeichenlektüre, welche den Ort als Funktion eines abwesenden Körpers neu bestimmt, öffnet die Zeichen schließlich auf eine Säkularisierung, welche die Kirche ihrer Hoheitsrechte in Sachen Zeichenproduktion und -lektüre unaufhaltsam beraubt. Sowie die christlichen Zeichen als Substitute des fehlenden Körpers Christi in Zirkulation gebracht sind, können sie in Dienst genommen werden für ein lokales oder nationales Imaginäres, das sich nicht zuletzt in der Pro-

¹⁰⁸ Die frühneuzeitliche Kartografie zeichnet häufig noch allegorische Karten, wenn sie neu entdeckte Inseln oder auch Amerika selbst in Kreuzesform darstellt und nicht realen Proportionen oder Küstenverläufen kartografierte Europa gerne als liegende anthropomorphe Allegorie dargestellt, da Spanien dann als Haupt erscheint. Zur Geschichte der Kartografie und den verschiedenen Kartenformen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit vgl. grundlegend: John Brian Harley und David Woodward: *The history of cartography*, 5 Bde., Chicago 1987–1998.

liferation von Prozessionen und Legenden im frühneuzeitlichen Sevilla eindrucksvoll artikuliert.

Gerade in der Heterogenität seiner Texte erweist sich der eifrige Sammler und Deuter Gordillo als ebenso gelehriger Schüler tridentinischer Lehren und Themen wie als deren unbewusster Zersetzer. Er hat gelernt, dass Macht sich nicht mehr territorial, sondern in der Deutung geheimer Zeichen etabliert, und dass man in der Erzeugung eines Geheimnisses auch die Macht über die Setzung imaginärer Bedeutungen gewinnt: Nur ein verhüllter Körper, nur ein wiedergefundener und zugleich verborgener Ursprung, kann beliebig verschoben, überschrieben und stets neu gedeutet werden.

In der erkennbar performativen Setzung des Geheimnisses, in der expliziten Ausbettung des Ursprungs aus einem sich etablierenden historiografischen Feld entfaltet sich die ganze Ambiguität des nachtridentinischen Traditionsbegriffs: Einerseits dient er dazu, religiöse wie historische Ursprünge aus dem Zugriff der Schrift in den Bereich eines unergründlichen, sich stets nur in seiner performativen Aktualisierung beweisenden Glaubens zu verschieben, und andererseits verlangt und provoziert gerade die *tradición* den schriftlichen Nachweis einer lückenlosen Genealogie.

Gordillos Umgang mit dem Legendenmaterial zeigt die in Spanien zur Perfektion getriebene Translation und Investitur mittels der Herstellung einer Verborgenheit. Zugleich lassen seine Texte erkennen, wie diese Verborgenheit, artikuliere sie sich nun in Prozessionen oder Legenden, ihre eigene Säkularisierung betreibt, wie die verborgene Substanz zur Substanzlosigkeit der Zeichen strebt – wie im Sinne von Castoriadis die imaginäre Institution der Stadt in der Setzung ihrer Ursprünge ihr ewiges Anderswerden bereits impliziert.¹⁰⁹

¹⁰⁹ »[D]aß im Falle des Imaginären das Signifikat, auf das der Signifikant verweist, als solches fast ungreifbar ist und seine ›Seinsweise‹ per definitionem eine Weise des Nichtseins ist.« Castoriadis: *Gesellschaft*, S. 243.

IV. ¡Qué dicha! ¡Qué gran ventura! – ZUR INSZENIERUNG DES WUNDERS IM FRÜHNEUZEITLICHEN SPANIEN

Es konnte zuletzt gezeigt werden, wie Bildnisse und Bildnislegenden gerade durch die gegenreformatorische Förderung einer lokalen, volkstümlichen Religion der Pluralität preisgegeben und parasitär mit einem national-historisch Imaginären behlenbar werden, wobei sie schließlich aus einer heilsgeschichtlichen Zyklik austreten zugunsten partikularer Identitätsstiftung. Die Legende vom wunderbaren Ursprung einer *imagen* findet sich in eigentümlich hybrider Weise verschriftet zwischen historiografisch exakter, offener Repräsentation eines Vergangenen und vergegenwärtigender Präsentation eines Wunderbaren. Wenn bei Entstehungslegenden Ausbettung und Einbettung eher unscharf bleiben, so zeigt sich die Entbindung eines hybriden gesellschaftlich Imaginären im Sinne von Castoriadis besonders deutlich bei den ungleich populäreren Auffindungs- und Wiederauffindungslegenden – nicht zuletzt aufgrund ihrer Bindung an einen Ort und ihrem Potenzial, diesen imaginär zu besetzen sowie einen Raum um ihn herum zu konstruieren. Die *imagen* erscheint hier von vornherein als wunderbarer wie auch als historischer Körper, sie trägt in gleichem Maße die Spuren von Zeit und Erlösung aus der Zeit. Umso stärker brechen sich in einer solchen Legende die Diskurse und umso stärker emanzipieren sich lokale Überschreibung und Deutungsvielfalt zu Lasten allegorischer Eindeutigkeit.

Zeitgleich mit der im vorangehenden Kapitel skizzierten Verschriftungswelle von Bildnislegenden werden diese auch von den Dramatikern des *siglo de oro* aufgenommen: Von den zahlreichen *comedias a lo divino* zu lokalen Heiligen sind viele um *imágenes* zentriert; insbesondere im Raum Sevilla mit seinen zahlreichen altehrwürdigen *imágenes* herrscht ein überproportionaler Bedarf an solchen Stücken, die im Rahmen von Feiertagen zur Aufführung kommen, allerdings auch in besonderem Maße der Zensur unterliegen.¹ Meist handelt es sich um Auftragswerke für den Stadtrat, den *cabildo*, der sie im Rahmen von Kanonisierungskampagnen lokaler Heiliger oder von Einweihungen bestimmter Kultstätten anfordert. Vor allem ab

¹ Luis Iscla Rovira spricht von einer maßlosen Gier der Sevillaner nach Heiligendramen. Vgl. Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara autor de »La Reina de los Reyes« de Tirso de Molina*, Madrid 1975. Vgl. allgemein Elma Dassbach: *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón de la Barca*, New York 1997 und José María Ruano de la Haza: »Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain«, in: Louise und Peter Fothergill-Payne (Hg.): *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580–1680*, S. 252–266.

1620 lässt sich eine sprunghafte Vermehrung solcher hagiografischer *comedias* beobachten, gleichzeitig also mit der proliferierenden Verschriftung von Stadtgeschichten und lokalen Legendarien. Hier geht es jetzt nicht mehr um praktizierte oder dokumentierte, sondern um theatralisch dargestellte Sakralität. Im Folgenden wird zu zeigen sein, inwiefern sich auch diese Darstellung in einem Spannungsfeld bewegt zwischen ideologisch-strategischer Diskurserfüllung einerseits und performativer Emanzipation andererseits. Ähnlich wie bei den Prozessionen und den hagiografischen Texten vollzieht sich diese Emanzipation auch hier nicht auf der Ebene einer inhaltlichen Subvertierung religiöser Gewissheiten, sondern vielmehr in deren pragmatischer oder darstellender Übererfüllung, im Versuch ihrer funktionalen Transposition in ein Medium, das ihren imaginären Charakter erst hervortreibt. Eine pragmatische Übererfüllung lässt sich zunächst am Beispiel einer Bildnis-*comedia* nachweisen, die noch weitgehend im Kontext einer Kanonisierungskampagne aufgeht: In Hipólito de Vergaras *La Virgen de los Reyes* ergibt sich ein kontrollbedürftiger Überschuss aus der Übererfüllung des Wunderbaren im Rahmen einer ideologisch funktionalisierten Hagiografie. Calderóns *La Virgen del Sagrario* hingegen bewegt sich bereits im Kontext eines seine spielerischen Möglichkeiten so weit ausreizenden Theaters, dass die pragmatische Verankerung des Wunders sich löst und es als theatralischer Effekt, als nun über die Absenz und Präsenz von Körpern auf der Bühne ausgespielte Beglaubigungsstrategie wahrnehmbar wird. Die jeweils im Zentrum der Handlung stehende *imagen* erweist sich damit in beiden Fällen – wie auch schon in den Prozessionen und Gebrauchstexten – sowohl als Anlass wie auch als Figuration einer imaginierenden Aneignung des religiösen Diskurses.

Bei den untersuchten *comedias* handelt es sich zum ersten um eine *comedia* von 1624 zur Sevillaner *Virgen de los Reyes*, die man lange Tirso de Molina und mitunter Lope de Vega zugeschrieben hat, von der aber mittlerweile erwiesen scheint, dass sie vom heute vergessenen Sevillaner Stadt-Kämmerer und Autor Hipólito de Vergara stammt.² Die zweite *comedia* zur Konkurrentin der *Virgen de los Reyes*, der von Zúñiga erwähnten *Virgen del Sagrario* aus Toledo, stammt vom jungen

² Vgl. Santiago Montoto: »Una comedia de Tirso, que no es de Tirso«, in: *Archivo Hispalense* 7 (1946), S. 99–107; ders.: »Un auto de Lope de Vega rechazado«, in: *Boletín de la Real Academia Española* 25 (1946), S. 429–433. Die umfassend dokumentierte, historisch kontextualisierte Darstellung der Autorschaft bietet Iscla Rovira in seiner Edition des Stückes: Hipólito de Vergara: *La Virgen de los Reyes*, in: Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara*, S. 113–215. Alle meine Zitate der *comedia* folgen dieser Ausgabe. Eine kurze Strukturanalyse findet sich bei Miguel Zugasti: »De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón«, in: Ignacio Arellano und Germán Vega García-Luengos (Hg.): *Calderón – innovación y legado*, New York 2001, S. 425–450. Dokumentation und Darstellung der Autorschaft Vergaras fallen äußerst überzeugend aus, können diese naturgemäß jedoch nicht zweifelsfrei beweisen. Ich folge hier der Annahme der genannten Autoren, wenngleich die reale Autorschaft für meine Argumentation nicht ausschlaggebend ist, da es mir auf die Inszenierung von Autorschaft ankommt.

Calderón – es ist möglich, dass es sich bei diesem ca. 1622 entstandenen Auftragswerk um eines seiner ersten Stücke überhaupt handelt.³

1. Comedia I: *Spiel und Pragmatik* (Vergara: *La Virgen de los Reyes*)

Hipólito de Vergaras Stück zeichnet sich durch eine äußerst verschlungene Entstehungsgeschichte aus, die vom Autor wohl auch absichtsvoll verrätselt wurde: Dokumente aus Sevillaner Archiven belegen, dass 1622 ursprünglich Lope de Vega vom *cabildo* Sevillas für ein *auto sacramental* zur *Virgen de los Reyes* verpflichtet wurde, das anlässlich der Fronleichnamsprozession aufgeführt werden sollte. Man stellte dem Autor Material zur Geschichte der *imagen* zur Verfügung, und Lope scheint das Stück auch geschrieben zu haben; kurz vor der Fronleichnamsprozession wurde jedoch die Aufführung verboten, da Lope nicht die Tradition von der wunderbaren Herstellung der *imagen* durch die Engel aufnahm, sondern jene Version wählte, nach der die Figur ein Geschenk des Königs von Frankreich ist. In der Folge besann sich der über den Vorgang informierte Vergara auf das von ihm schon länger gehegte Vorhaben, selbst ein Stück zur *Virgen de los Reyes* zu schreiben. Zum einen war er ein nahezu besessener Bewunderer Fernandos III. und sah in der Propagierung der wunderbaren Entstehung der Figur eine Gelegenheit, dessen Kanonisierungskampagne voranzutreiben – wie die Ablehnung des Lope-Stücks zeigt, teilte er diese Motivation offenbar mit dem Stadtrat. Zudem war gegen Vergara ein nicht genauer bestimmbares Gerichtsverfahren anhängig, vor dem er ins Kloster floh. Wie aus seinen eigenen Aufzeichnungen hervorgeht, führte er die Verfolgung nicht zuletzt auf sein uneingelöstes Gelübde zurück, zur *imagen* zu schreiben und machte sich deswegen ans Werk.

1.1 *Tocando chirimías aparece la Virgen* – Das Theater als Propagandamaschine

Das Stück blieb das einzige Drama von Vergara, der allerdings ein anerkannter Prosa-Autor Sevillas gewesen zu sein scheint.⁴ Die von ihm ganz in den Dienst einer Kanonisierung Fernandos gestellte *comedia* gelangt kaum über eine steife Dialogi-

³ Vgl. Ángel Valbuena-Briones: »La primera «comedia» de Calderón«, in: *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto*, Toronto 1980, S. 753–756; Javier Aparicio Maydeu: »Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de «Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario» de Calderón«, in: *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse / Pamplona 1996, Bd. II, S. 41–46; ders.: »La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica«, in: *Anthropos. Huellas del conocimiento*. Extraordinarios 1, Barcelona 1997, S. 85–89.

⁴ Iscla Rovira zitiert eine lobende Erwähnung des Autors durch Cervantes; vgl. Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara*, S. 30.

sierung von Legenden- und Archivmaterial hinaus, einzig das Spiel der Engel mit ihrer Rolle als himmlische Künstler ist sprachlich elegant in Szene gesetzt. Die Darstellung der wunderbaren Entstehung der *imagen* ist deutlich den Stadtgeschichten Morgados und Perazas verpflichtet – der Akzent, den sie auf die Heiligkeit Fernandos legt, zeigt ihre Verwandtschaft mit dem (späteren) enthusiastischen Text Ledesmas und weist das Stück als *comedia hagiográfica* aus. Die Profilierung des Königs geht deutlich auf Kosten der Dramatisierung von städtischer Geschichte und Identität – zwar kommt auch die *reconquista* Sevillas zur Darstellung, die Stadt fungiert dabei jedoch lediglich als Schauplatz der durch Fernandos Frömmigkeit herbeigeführten Wunder. Die Vision des Königs, die Ledesma in einer textuellen Vergewärtigung dazu nutzt, das Bildnis zu legitimieren, kann in der Aufführungssituation durch die visuelle Präsenz in eine noch engere Beglaubigungsschleife eingespeist werden – die *imagen* wird auf der Bühne durch sich selbst zugleich repräsentiert und präsentiert: »[T]ocando chirimías aparece la Virgen de los Reyes, asentada de la misma suerte que está en su tabernáculo, en vna nuve« [»Es erklingen Schalmeyen und es erscheint die *Virgen de los Reyes* auf einer Wolke, sie sitzt in der gleichen Weise wie in ihrem Tabernakel«].⁵ Gerade durch die auf sich selbst verweisende *imagen* lässt sich ein zweifach konfliktbeladenes Repräsentationsproblem des frühneuzeitlichen religiösen Theaters elegant lösen: Die Figur kann erstens als semi-sakraler, quasi-eucharistischer Gegenstand einer Wandlung direkt auf der Bühne präsentiert werden, die Einbettung des Stückes in einen (prozessionalen) kirchenfestlichen Gesamtkontext erlaubt eine Bühnenpräsentation, wie sie für den eucharistischen Körper selbst nicht möglich ist. Zweitens entfällt bei der Figur die für Schauspieler in Anschlag gebrachte Differenz zwischen Darsteller und Dargestelltem, die von zeitgenössischen Theaterkritikern gerne am Beispiel einer moralisch zweifelhaften Schauspielerin illustriert wird, welche die reine Jungfrau Maria auf der Bühne darstellt. Wenn die *imagen* Fernando auf der Bühne erscheint, repräsentiert im Gegensatz hierzu ein bereits sakraler Gegenstand rückwirkend seine eigene Sakralisierung, er verweist auf seine eigene Präsenz. Dass der Konflikt zwischen literaler Gestalt und allegorischer Bedeutung auch für die *imagen* auf der Bühne virulent ist, dass auch bei der *imagen* die theatralische Dimension ihrer »Rolle« sich verselbständigen kann und »performative Emergenz« die »semiotische Transparenz« zu zerspielen droht, wird noch zu zeigen sein – oberflächlich scheint die dem Barocktheater wesentliche Spannung zwischen Präsentation und Repräsentation hier jedoch geradezu exemplarisch gelöst; die *imagen* wird wiederum lesbar als Metapher eines idealen religiösen Theaters, in dem Repräsentation und Präsentation, Mimesis und Performanz bruchlos zur Deckung kommen.⁶

⁵ Regieanweisung nach V. 172.

⁶ Zu einer ausführlichen theoretischen Darstellung der hier skizzierten Spannung und zum Spielcharakter des Barocktheaters vgl. Nitsch: *Barocktheater*, S. 34 ff., die zitierten Begriffe finden sich auf S. 39. Zur Unterscheidung von dramatischem und theatralischem Theater vgl. grundlegend

Auch inhaltlich orientiert sich Vergaras Stück an der dominant hagiografischen, historisch wenig determinierten Variante der Legende: Der König, der – wie bei Ledesma – um Regen für seine verdurstende Stadt betet, als ihm die *Virgen* erscheint, bleibt in höchster Erregung ob der Schönheit seiner Vision zurück. Die Frage, ob es sich hier um einen *engaño*, also um ein Trugbild bzw. einen Traum oder die Wahrheit gehandelt habe, entscheidet sich alsbald zugunsten der Wahrheit: Zum einen tritt augenblicklich die Königin auf und berichtet von plötzlichen Regenfällen:

¡Mi Fernando, amado dueño!
 ¡Milagrosa nouedad!
 Logrose vuestra esperanza:
 Ved qué agua, abundante y recia
 riega la tierra.

[Mein lieber Fernando, geliebter Herr!
 Wundersame Kunde!
 Es erfüllt sich eure Hoffnung:
 Seht, wie Wasser, reichlich und heftig,
 die Erde bewässert.] (V. 187–191)⁷

Zum zweiten hat die Erscheinung in der Seele des Königs eine Sehnsucht als Abdruck hinterlassen, die ebenfalls für ihre Authentizität bürgt:

Llena de amor y tristeza
 recuerda el alma de vn sueño
 glorioso, con nueuo dueño.
 ¡Qué soberana belleza!
 ¡Qué negros ojos, tan bellos!
 ¡Qué honesto y graue mirar!
 En su amor pude abrasar
 almas de nieue con ellos!
 ¡Qué soberanos tesoros
 vi en la madexa diuina

Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München 1982. Zur Deutung der *imagen de vestir* als Metafigur des Theaters passt die zeitgenössische Darstellung ihres Kleides als sich (auf ein gewölbtes Unterkleid) öffnender Vorhang: Dies verbildlicht nicht nur die repetitive Verhüllungs- und Offenbarungsstruktur von *engaño* und *desengaño*, sondern macht die Figur zugleich als religiös gehaltenes »teatro del mundo« lesbar. Vgl. die Illustrationen bei Sánchez Gordillo: *Religiosas Estaciones*.

⁷ Die Setzung diakritischer Zeichen ist in beiden Ausgaben der zitierten *comedias* erratisch und wurde von mir nicht verändert.

del cabello! ¡Reyna digna
de los angélicos coros!
Era vn cielo su espaciosa
frente; no hay serafín
que su boca iguale; en fin
morena en extremo hermosura.
Quiero hazer, por mi consuelo,
que la retraten; mas ¿quién
la sabrá retratar bien
sino es vn ángel del cielo?

[Erfüllt von Liebe und Traurigkeit
erinnert sich die Seele an einen
herrlichen Traum mit neuer Herrscherin.
Welch überirdische Schönheit!
Welch schwarze Augen, so schöne!
Welch ehrbarer und tiefer Blick!
In Liebe kann sie verbrennen
Seelen aus Eis [Schnee] mit ihnen [den Augen]!
Welch herrscherliche Schätze sah ich
in ihrem göttlich geschlungenen Haar!
Königin, würdig der Engelschöre!
Ihre hohe Stirn so himmelsgleich;
nicht einmal der Mund der Seraphim
kann dem ihren gleichen;
so dunkelhäutig und von überwältigender Schönheit.
Ich will veranlassen, zu meinem Trost,
dass sie sie abbilden;
aber, wer könnte sie gelungen abbilden,
wenn nicht ein Engel des Himmels?] (V. 229–248)

Dieser Monolog des Königs gibt Thema und Struktur des gesamten Dramas vor und verdichtet den strategischen Fokus, mit dem die Bildnislegende auf die Kanonisationsansprüche festgeschrieben werden soll. In einer für die Marienmystik topischen Überblendung von spiritueller und körperlicher Liebe werden Sehnsucht der königlichen Seele nach dem Bildnis, nach Maria und nach Gott ineins gesetzt⁸; die himmlische Geliebte (die zugleich für die Kirche steht) hat sich der Seele des Herrschers bemächtigt, ist wiederum zu dessen Herrscherin geworden (»nueuo dueño«). In einem petrarkisierenden Hohelied auf die Jungfrau (»abrasar almas de nueue« [»Seelen aus Schnee verbrennen«]) gibt der König seiner Verzückung Ausdruck

⁸ Vgl. hierzu Teuber: *Sacrificium litterae*, S. 47 ff.

und beginnt zugleich den Liebesdienst an »seiner« *Virgen*, die damit zur *Virgen de los Reyes* individuiert wird.⁹ Zum einen ist mit der Sehnsucht der Topos von der unvollkommenen menschlichen Seele aufgerufen, die nach Vollkommenheit in der Vereinigung mit Gott (Maria) strebt. Zum anderen aber erweist sich der (künftig heilige) König als in besonderem Maße fähig, im Sinne von Nikolaus von Kues mit den »Augen der Seele« zu schauen und in der äußeren Schönheit, im goldglänzenden »tesoro« den eigentlichen, spirituellen Schatz zu heben, den Verweis auf das göttliche Wesen der Erscheinung zu entziffern.¹⁰ Folgerichtig muss der König – zum Schaden der Spannungsentwicklung – auch hier bereits antizipieren, dass solche, über die Sichtbarkeit hinausweisende Schönheit durch äußere Ähnlichkeit nicht erschöpfend dargestellt werden kann und nur Engel ein »retrato« anfertigen könnten, das auch für die Seele sichtbar wäre. Diese Empfänglichkeit der Seele des Königs für eine hinter der Anschauung verborgene göttliche Wahrheit bestätigt sich nachfolgend durch die Ahnungen, die ihn angesichts der merkwürdigen Wanderhandwerker befallen, jener »peregrinos«, die sich nach den gescheiterten Versuchen berühmter Künstler der Aufgabe stellen und sofort sein grenzenloses Vertrauen gewinnen. Die dichteste Engführung von König und Gott leistet schließlich ein von den geheimnisvollen »peregrinos« geführter Vergleich: Sie stellen sich in nur wenig verschlüsselter Rede als die Schüler eines berühmten Meisters vor und vergleichen das in der Seele des Königs zurückgebliebene »retrato« der *Virgen* mit dem spirituellen Urbild, nach dem ihr Lehrmeister das Original schuf:

FERNANDO: Si el original tuuiera,
yo no buscara traslado
que fácilmente se hiciera.
El retrato que se espera
está en mi mente guardado.
Mirad si aurá de ser diestro
quien haga otro como él.
PEREGRINO 1: En vn caso como el vuestro
hizo vn retrato el maestro,
pero no ha hecho más que aquél.
Tuuo su padre, en la mente,
fabricada vna señora
hermosa perfectamente

⁹ Die Benennung *Virgen de los Reyes* spielt damit stets den Doppelsinn von Herrschen und Beherrscht-Werden aus, dessen sich ein *rey católico* bewusst sein muss. Zum einen verweist sie als *Virgen de los Reyes* auf das biblische »per me reges regnant« (*Sprüche* 8, 15), zum anderen auf ihre Bindung an die spanischen Könige, in deren »Dienst« sie wiederum steht.

¹⁰ Vgl. Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 255 ff. und Zugasti: »De iconografía mariana«, S. 444 f. Zugasti zitiert in diesem Zusammenhang Nikolaus von Kues' *De icone*.

y vn deseo vehemente
 como el que tenéys agora.
 Y fue su gracia tan alta
 que, aunque siempre en caso tal
 la talla o el pincel falta,
 la copió sin vna falta
 y sin ver la original.

[FERNANDO: Wenn ich das Original hätte,
 würde ich keine Kopie suchen,
 die sich einfach anfertigen ließe.
 Das Abbild, das ich erwarte,
 ist in meinem Geiste aufbewahrt.
 Das müsste ein Geschickter sein,
 dem es gelänge, ein gleiches anzufertigen.
 WANDERER 1: Im Falle wie dem Euren
 machte der Meister ein Abbild,
 aber er machte nur dieses eine.
 Sein Vater hatte in seinem Geiste
 eine schöne Frau vollkommen erdacht
 und ein heftiges Verlangen,
 wie das, welches Ihr jetzt habt.
 Und aus höchster Gnade,
 obgleich in solchem Falle
 Meißel und Pinsel stets fehlen,
 bildete er es makellos ab,
 ohne das Original zu schauen.] (V. 1194–1213)

Wiederum findet sich über die göttliche Beglaubigung hier die Differenz zwischen Urbild und Abbild aufgehoben, wenn das Urbild Maria schon Abbild eines göttlichen Urbildes ist: Analog zur Eucharistie kann unter der Voraussetzung himmlisch (oder priesterlich) garantierter Konsekration die *imagen* sowohl zeichenhaft repräsentierende als auch performativ-präsentierende Vergegenwärtigung eines Urbildes werden. Dieser quasi-eucharistische Körper, den die *peregrinos* in der *imagen* herstellen und mit dem sie die Einsetzung der Eucharistie figurieren, wird an den heiligzusprechenden König gebunden: Die in der Figur vergegenwärtigte und durch sie in immer neuer Wirksamkeit zu aktivierende Erscheinung Mariens hilft Fernando zu den in der Folge inszenierten Siegen über die Mauren bei Jaén und Sevilla. Der König erscheint dabei wiederum selbst als ein Instrument providenzieller Gnade: So wie in der Herstellungslegende der *imagen* die Differenz zwischen Urbild und Abbild auch zeitlich zugunsten eines immer schon dagewesenen und sich lediglich stets von Neuem aktualisierenden Bildnisses aufgehoben wird, erscheinen

auch die Siege Fernandos als anaphorische heilsgeschichtliche Erfüllung, als eine *reconquista*, die der *conquista* immer schon vorausging.¹¹

Der siegreiche König wird darüber hinaus als idealer, seinen Gegnern mit *clementia* begegnender christlicher Herrscher dargestellt, wenn er vom Maurenkönig Axataf die Schlüssel Sevillas überreicht bekommt:

AXATAF: Como dueños de Seuilla
su rey tenéys a los pies
y sus llaues.

FERNANDO: Rey, no estés así.

AXATAF: La razón me humilla.

FERNANDO: Será, vuestra magestad,
bien venida y recibida
pues le da la bienvenida
tan alegre nouedad.

[AXATAF: Als Herrscher von Sevilla
habt Ihr deren König zu Füßen
und ihre Schlüssel.

FERNANDO: König, gebt Euch nicht so.

AXATAF: Mit Grund [Vernunft] bin ich beschämt.

FERNANDO: Ihr werdet, Euer Majestät,
willkommen und gern empfangen sein,
denn solch frohe Kunde
begleitet Euch.] (V. 3084–3088)

Die Schlussworte eines Helden der Sevillaner *reconquista* lassen zuletzt keinen Zweifel daran, dass die Dramatisierung der Bildnislegende ganz im Dienste der Heiligsprechung Fernandos steht:

GARCIPEREZ: Quedarán en este estado
(aunque no muy satisfechos)
del rey Fernando los hechos,
que siendo a reyes dechado
dio a Seuilla santas leyes.
Y ésta es, porque fin le demos,
la tradición que tenemos
de la Virgen de los Reyes.
LAVS DEO

¹¹ Zum Opfer als einer Umkehr der Zeit vgl. Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 146.

[GARCIPEREZ: Und so weit zeigen sich
 (wenn auch nicht in Vollendung)
 die Taten des Königs Fernando,
 der während seiner Herrschaft
 Sevilla heilige Gesetze gab.
 Dies ist, und damit endet das Schauspiel,
 unsere Legende der
 Virgen de los Reyes.
 LAVS DEO] (V. 3113–3120)

Die hier präsentierte »tradición« findet sich durch den Topos der Bescheidenheit (»aunque no muy satisfechos« [»wenn auch nicht in Vollendung«]) der Aufgabe einer (besseren) Vergegenwärtigung durch den Glauben anheimgegeben, die Legende bleibt *legendum* im Sinne eines immer wieder zu aktualisierenden Exempels von Heiligkeit. Die Inszenierung der *reconquista* bleibt hier akzidentell zu den einander beglaubigenden Hauptfiguren Fernandos und der *Virgen*. Damit versteht sich Vergaras Dramatisierung der Bildnislegende letztlich ähnlich wie Ledemas Legenden-sammlung als die Verdoppelung eines Wunders. Der potenzielle Häresieverdacht bei der Herstellung einer *imagen*, die den König in die Nähe Gottes rückt und eucharistische Züge trägt, findet sich sorgfältig aufgefangen in der Betonung der himmlischen Gnade, deren es bedarf, um die Figur ihrem heiligen Urbild ähnlich zu machen – religiöse wie institutionelle Hierarchien bleiben gewahrt. Die Ähnlichkeit der *Virgen de los Reyes* mit ihrem Urbild verdankt sich der spirituellen Wirksamkeit eines von Engeln gefertigten »echten« Bildes, was sich zuvörderst durch den beim Betrachter unmittelbar erregten Affekt belegt, wie ihn Bischof Losana formuliert:

LOSANA: No he visto imagen que con tanto imperio
 leuante al cielo el corazón humano;
 contemplo en ella a la gloriosa Virgen
 y vn diuino retrato y verdadero
 de como está en el cielo.

[LOSANA: Nie sah ich ein Bildnis, das mit solcher Macht
 das menschliche Herz zum Himmel erhebt;
 ich betrachte darin die glorreiche Jungfrau
 als göttliches und wahrhaftes Abbild
 dessen, wie sie im Himmel ist.] (V. 2537–2542)

In diesen nahezu liturgischen Worten des Bischofs, welche die Figur performativ als spirituell wirksamen Körper markieren (»leuante al cielo el corazón humano« [»das menschliche Herz zum Himmel erhebt«]), wird deutlich, dass die *imagen*

Marias hier im Sinne einer *vera icon* verstanden werden soll: Das Bildnis ist zwar kein *acheiropoieton* im engsten Sinne, da die Engel es in menschlicher Gestalt erschaffen und dabei zwischen der Vision des Königs und der eigenen Kenntnis ihrer Herrin (der *Reyna de los Ángeles*) vermitteln, dennoch handelt es sich auch hier wie bei der *vera icon* um ein »hybrides Amalgam aus Spur und Aura«:¹² Das Bildnis muss Maria ähnlich sein, es muss sie so zeigen, wie sie – im Zustand unveränderlicher Heiligkeit – gegenwärtig im Himmel weilt («de como está en el cielo» [»dessen, wie sie im Himmel ist«]) und von dort ihre Präsenz auf Erden durch die Figur spürbar macht.¹³ Damit ist der »echte«, durch die Engel verbürgte Abdruck ihrer Gestalt nicht nur *memoria*, sondern ermöglicht zugleich die Vorwegnahme der zukünftigen, heilsgeschichtlich garantierten Gottesschau. Erst nachdem die Ähnlichkeit in dieser Weise über die unmittelbare performative Wirksamkeit des Bildnisses festgelegt ist, darf der Bischof sich auch im argumentierenden Begründen, im »razonar« üben und die vom Prinzen Alonso in jugendlicher Naivität vorgebrachten Zweifel an der Ähnlichkeit fachgerecht widerlegen:

PRÍNCIPE: La primera es, que tiene a Iesus niño,
y no está así en el cielo. La segunda
que la Virgen murió y subió a los cielos
teniendo más edad de setenta años,
y la imagen parece que es de treynta,
luego no será imagen o retrato
de como está en el cielo. La tercera
es, que tiene esta imagen por cabello
vna rica madexa de oro fino,
y verisímil no es, aunque es decoro,
que huuiese en tal edad cabellos de oro.
Demás, que a Alberto Magno le parece
que la Virgen tendría cabello negro
porque procede de igualdad de humores.
Y esta misma razón viene a propósito
a la quarta objeción que se me ofrece,
que es de Alberto también, el qual nos dice
que la igualdad de humores y la buena

¹² Vgl. den Artikel »Schweißstuch der Veronika« von Gerhard Wolf in: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 530 f.

¹³ Nach Wolf bestünde auch hierin eine Analogie zwischen *vera icon* und Eucharistie, da das Bildnis damit zu einer »visuellen ›Wegzehrung« wird »in der Geschichtsepoche zwischen Himmelfahrt und Wiederkunft, die von Absenz und Gnade gekennzeichnet ist.« Ebd.

complexión que en la Virgen se supone
engendran vn color de embés de rosa,
que la cara hermosa, y que tendría
este color el rostro de María.

Esta imagen, qual vemos, es morena,
y si Christo fue blanco y colorado
como de los Cantares se colige,
y no tuuo en la tierra otra persona
a quien ser parecido, bien se infiere
que la Virgen fue blanca y colorada.
Es la quinta objeción (y sea la vltima)
que estando recibida en las mugeres
la pequeñez por gracia y hermosura,
la imagen es muy alta, y tal defecto
no pudo auer en cuerpo tan perfecto.

[...]

LOSANA: Quanto a tener el niño, no le tiene
como retrato, sólo por insignia,
por la qual el christiano reconozca
que es la Madre de Dios, y muchas vezes
se ha visto aparecer en esta forma.

Quanto a su muerte y su subida al cielo
aunque murió la Virgen de setenta
y dos años, tenemos de los santos
que está en la gloria su sagrado cuerpo
de edad de treynta y tres no más, y es llano
que los tiene el retrato soberano.

San Agustín, San Pablo y San Chrissóstomo
dicen que todos resucitaremos
de aquella misma edad que Iesu Christo,
y estando en tal edad, muy propiamente
tiene la Virgen el cabello de oro,
sin que obste el parecer de Alberto Magno
que debió de ser negro, procedido
de la buena igualdad de los humores,
pues en contrario, afirman que fue rubio
Epiphanio y Nicephoro, y Galeno
le alaba por hermoso y por más bueno.
Que se el cabello rubio el más hermoso
lo dicen las dañosas diligencias
que por tenello han hecho las mugeres;
y siendo el más hermoso, lo tendría

aquella en quien cifró Dios la hermosura.

El cabello del rostro de su hijo,
según dice Nicéphoro, fue rubio,
y con mucha evidencia se colige
de dos cartas que Léntulo y Pilato
escruiieron a Roma, donde trata
vno de Christo y le retrata.

Los Cantares nos dicen del Esposo
que tine la cabeza de oro fino;
y sea la conclusión desta materia
vn testigo de vista muy auténtico:

La bienaventurada santa Brígida
dice que vio a la Virgen, y el cabello
tendido a sus espaldas, dice, que era
vna bella madexa de hebras de oro.

Esa misma tenemos en la imagen,
que causando en las almas mil consuelos,
representa a la Reyna de los Cielos.

Respondo, a la objeción de ser morena,
que aunque es la conjetura razonable
para que fuese blanca y colorada,
es opinión que hallamos contradicha
por Nicéforo y por san Epifanio,
diciendo que la Virgen fue trigueña.

Y esta opinión confirman las imágenes
del tiempo de los godos veneradas;
y que Christo también fuese trigueño
(tratando de sus partes y colores)
lo tienen afirmado estos autores.

Pero, dado que blanco y colorado
fuese en la Virgen el color natiuo,
quando vino a tener treynta y tres años
que lo huuiese mudado el sol es fuerza,
como ella nos dice en los Cantares.

Y assí, por ser este color gracioso,
como causado por amor del Hijo
en sus penalidades y destierros,
lo pudo conseruar hasta la gloria,
como Christo sus llagas, por señales
del grande amor que tuuo a los mortales.

A la quinta objeción, responderemos
que es verdad que se dice comunmente

que las mugeres han de ser pequeñas,
 porque del mal el menos; mas la Virgen,
 que fue el bien y el remedio de los hombres
 y la muger en todo más perfecta,
 no pudo ser pequeña, porque a serlo
 no huuiera perfección en su hermosura.
 Vna máxima es ésta de Aristóteles,
 que la pequeña, dice, que es graciosa,
 pero que no es perfectamente hermosa.
 Y entre quatro precisos requisitos
 de la hermosura, pone la grandeza
 en primer lugar; y en la Escritura
 vemos que Adán, que fue inmediatamente
 hecho por Dios con perfección hermoso,
 y al respeto, también su compañera,
 fueron de tal grandeza, que se escriue
 que era cama de Adán, en que dormía
 (después que el sueño echó a su cuerpo embargo),
 vna losa de treynta pies de largo.
 Ioseph, Dauid, Sansón y otras figuras
 de nuestro Saluador, fueron muy altos,
 y que ésta es hermosura nos lo dicen
 los erguidos chapines deste tiempo.
 En la ciudad de Roma ay, en la iglesia
 de San Iuan de Letrán, vna medida
 del cuerpo de la Virgen, que yo he visto,
 y es de la misma altura que esta imagen,
 alta con proporción, sin demasia.
 Y así de todo, con certeza infiero
 que el diuino retrato es verdadero.
 PRÍNCIPE: Honrrado han, mis desuaríos
 a don Ramón de Losana.

[DER PRINZ: Erstens hält sie das Jesuskind,
 das tut sie nicht im Himmel. Zweitens
 war die Jungfrau, als sie starb und in den Himmel aufstieg,
 älter als siebzig Jahre,
 das Bildnis aber zeigt sie als Dreißigjährige
 und gibt so kein Bild oder Abbild
 von ihr, wie sie im Himmel ist. Drittens
 zeigt dieses Bildnis sie
 mit einer reichen Haartracht aus feinem Gold,

und obwohl dies angemessen ist, ist es unwahrscheinlich,
dass sie in solchem Alter goldene Haare hätte.
Außerdem sagt Albertus Magnus,
dass die Jungfrau schwarze Haare haben müsse,
wie sie von einem Gleichgewicht der Säfte hervorgebracht werden.
Und dieser gleiche Grund bedingt
meinen vierten Einwand, welcher auch von Albertus herrührt,
der uns sagt, dass das Gleichgewicht der Säfte und die ausgeglichene Natur,
welche man der Jungfrau zuspricht,
eine Farbe wie die Unterseite von Rosenblättern erzeugen,
welche ihr Gesicht ziert, und dass es eine
solche Farbe sei, welche Mariens Gesicht hätte.
Dieses Bildnis, das wir sehen, ist braun,
und wenn Christus weiß und rosig war,
wie wir es aus dem Hohenlied wissen,
und er auf Erden keiner weiteren Person glich,
dann lässt sich daraus leicht folgern,
dass die Jungfrau weiß und rosig war.
Der fünfte und letzte Einwand sei,
dass bei den Frauen die Zierlichkeit
als Anmut und Schönheit gilt,
das Bildnis aber ist sehr groß, und diesen Makel
kann es in einem solch vollkommenen Körper nicht geben.
[...]

[LOSANA: Was das Kind betrifft,
so hält sie es nicht als Abbild,
sondern nur als Kennzeichen,
wodurch der Christenmensch erkennt,
dass sie die Mutter Gottes ist,
und in dieser Gestalt ist sie vielmals erschienen.
Was ihren Tod und ihre Himmelfahrt betrifft,
auch wenn die Jungfrau mit zweiundsiebzig Jahren starb,
wissen wir von den Heiligen,
dass ihr heiliger Körper im Alter von dreiunddreißig Jahren
in der Herrlichkeit [Ewigkeit] weilt und nicht älter, und es ist deutlich,
dass das erhabene Abbild sie in diesem Alter darstellt.
Der heilige Agustinus, der heilige Paulus und der heilige Chrysostomos,
sagen, dass wir alle im gleichen Alter
wie Jesus Christus auferstehen werden,
und in diesem Alter, ganz angemessen,
hat die Jungfrau goldenes Haar,

ohne dass die Meinung von Albertus Magnus dem entgegensteht,
 es müsse schwarz sein, aufgrund
 des guten Gleichgewichtes ihrer Säfte,
 denn ganz im Gegenteil,
 bekräftigen Epiphanius und Nikephoros,
 dass es blond war,
 und Galenus lobt dies als schönstes und bestes.
 Dass goldenes Haar das schönste sei,
 das zeigen die schädlichen Bemühungen,
 welche Frauen unternahmen, um es zu erlangen;
 und da es das schönste ist,
 wer sollte es haben als jene,
 in der Gott das Maß der Schönheit erfand?
 Das Haar ihres Sohnes
 war nach Nikephoros blond,
 und mit großer Gewissheit
 schließt man dies auch aus zwei Briefen,
 die Lentulus und Pilatus nach Rom schrieben,
 wovon einer von Christus handelt
 und seiner äußeren Erscheinung.
 Das Hohelied teilt uns vom Bräutigam mit,
 dass er Haupthaar von feinem Gold habe,
 und es sei zum Schluss dieses Gegenstands
 eine wahrhaftige Augenzeugin genannt:
 Die selige und heilige Birgitta
 sagt, dass sie die Jungfrau gesehen habe
 mit über den Schultern gelöstem Haar,
 und dies ein prächtiges Bündel goldener Strähnen gewesen sei.
 Ein solches sehen wir auch in ihrem Bildnis,
 das die Königin des Himmels abbildet
 und die Seelen mit großem Trost erfüllt.
 Ich antworte auf die Ablehnung, dass sie dunkelhäutig sei:
 Auch wenn es vernünftig ist, anzunehmen,
 dass sie weiß und rosig sei,
 finden wir dem von Nikephoros und dem heiligen Epiphanius
 widersprochen,
 da sie sagen, die Jungfrau war dunkelhäutig.
 Und diese Ansicht bestätigen die
 zur Zeit der Goten verehrten Bildnisse;
 und dass auch Christus dunkelhäutig sei,
 bestätigen diese Autoren bezüglich seiner Erscheinung.
 Aber angenommen, die Jungfrau sei

mit weißer und rosiger Farbe geboren,
als sie dreiunddreißig Jahre alt war,
hatte die Sonne sie [die Farbe] in jedem Falle verändert,
wie es das Hohelied berichtet.
Und weil sie diese reizende Farbe
gleichsam durch die Liebe zu ihrem Sohne,
durch Kummer über seine Qual und sein Gefängnis gewann,
konnte sie diese bewahren bis in die Herrlichkeit,
wie Christus seine Wunden, als Zeichen
seiner großen Liebe für die Sterblichen.
Auf den fünften Einwand werden wir antworten,
dass es wahr ist, dass man gewöhnlich sagt,
dass Frauen klein sein sollten,
auf dass das Übel geringer sei;
aber da die Jungfrau das Gute ist
und der Menschen Rettung
und die in allem vollkommenste Frau,
kann sie nicht klein sein, denn wenn sie es wäre,
wäre ihre Schönheit nicht vollkommen.
Eine aristotelische Maxime sagt,
dass kleine Frauen zwar reizend,
aber nicht vollkommen schön seien.
Und von den vier Voraussetzungen der Schönheit
nennt er die Größe an erster Stelle;
und in der Heiligen Schrift sehen wir,
dass Adam, der von Gott sogleich
in vollkommener Schönheit erschaffen wurde,
wie auch seine Frau,
beide von solcher Größe waren, dass man angibt,
Adams Grab, in welchem er ruhte
(nachdem sein Körper entschlief),
war eine Steinplatte von dreißig Fuß Länge.
Joseph, David, Samson und weitere Figurationen
unseres Erlösers waren sehr groß,
und dass dies schön sei, sagen uns
die erhöhten Schuhe aus jener Zeit.
In der Stadt Rom gibt es in der Kirche
San Giovanni in Laterano
ein Maß des Körpers der Jungfrau, das ich sah,
und es ist von gleicher Höhe wie dieses Bildnis,
wohlbemessen, ohne Übermaß.
Und so schließe ich aus allem mit Gewissheit,

dass das göttliche Abbild wahrhaftig ist.

DER PRINZ: Meine Unwissenheit hat Euch

zum Ruhme gereicht, Don Ramón de Losana.] (V. 2547–2690)

Diese klassische scholastische *disputatio*, die auch formal charakteristisch für den ideologisch-diskursiven, wenig theatralischen Charakter des Stückes ist, verfolgt gleich mehrere dramaturgische Ziele: Diesseits der bereits befundeten Wirksamkeit und Göttlichkeit wird die *Imagen de los Reyes* in der Beschreibung individuiert und für die Sevillaner erkennbar als »ihre« Figur beschrieben. Zugleich werden partikularer Signifikant und göttliches Signifikat abermals aufeinander abgebildet, das scheinbar Abweichende aufgefangen im theologischen Konsens. Dieser verkörpert sich in einem Bischof, der seine Autorität direkt aus Rom bezieht und dort die Maße des christlichen Körpers mit eigenen Augen geschaut hat (»que yo he visto«). Es zeigen sich in seiner Rede mitunter spezifisch spanische Diskurskodierungen, so z.B. wenn er die braune Gesichtsfarbe der *Virgen* (welche bei andalusischen *imágenes de vestir* üblich ist) vor dem Anwurf verteidigt, sie sei ein Zeichen der *intemperantia*, indem er sie engführt mit den Wunden Christi und dem Opfergedanken. Hier führt der humanistisch gebildete Sieger des Dialogs als Autoritäten die zeitgenössisch neu übersetzten Väter der Griechischen Kirche ins Feld, um die Attraktivität einer »virgen morena« herauszustreichen, und an dieser Stelle vollzieht sich die eigentliche Aneignung des Bildes für die frühneuzeitlich pluriethnische Bevölkerung Sevillas. Zugleich versieht die Beschreibung das zeitlos jugendliche Antlitz Mariens nun doch mit den Spuren eines spanisch-weltlichen Daseins, die allerdings heilsgeschichtlich aufgefangen werden: Sonne und Kummer haben ihr Gesicht gebräunt, die Farbe als Zeichen einer Menschwerdung des Göttlichen macht Maria abermals ihrem Sohn ähnlich. Insgesamt entfaltet Losana unter Aufbietung nahezu aller zeitgenössisch verfügbaren Quellen hier einen Fundus mittelalterlich geprägten, analogen Wissens im Sinne Foucaults. Er überzeugt allein kraft des Reichtums der aus Texten abrufbaren Analogien – er überzeugt, weil er mehr ›Stellen‹ zu Maria kennt als der Prinz und damit dessen Forderung nach *verisimilitud* einfach überrollt. Was in den Augen des heutigen Lesers oder Zuhörers wirken mag wie ein geradezu amüsanter Scheingefecht willkürlich ausgewählter Autoritätenzitate ist immer schon im Sinne Blumenbergs »gehalten« durch den in der Wirksamkeit der Figur bestätigten Glauben – die ›Argumente‹ liefern keine Begründung oder Plausibilisierung im eigentlichen Sinne, sondern fungieren als nachträgliche Beglaubigung eines vorgegebenen Heils, binden das Partikulare und Lokale stolz ein in ein umfassendes analoges Verweissystem körperlicher Zeichen. Wie sich am Beispiel der *imagen* erweist, ist dabei in der analogen Episteme die Fülle der zitierten Texte entscheidend, über sie aktualisiert und modernisiert sich zugleich der in seinem Ziel immer schon als wahr gesetzte Diskurs: Wenn Losana die Äußerungen von Albertus Magnus zur Haarfarbe der *Virgen* durch die aktuelle gegenreformatorische Gewährsfrau Birgitta und ihre Visionen entkräftet, produziert er damit keine

Widersprüchlichkeit, sondern erweist sich als der bessere, weil aktuellere Analogien beherrschende Gelehrte – er stellt die Texte zum bereits vorgegebenen Glauben bereit und rüstet die zum Glauben an »ihre« *imagen* ohnehin entschlossenen Sevillaner mit neuem rhetorischen Material aus. In einer solchen nachmittelalterlichen Aufbietung analogen Denkens, in der die Wahrheitsfindung nicht über die Abgleichung von Text und Welt, sondern von Text und Text erfolgt, und mit der die *comedia* zurückfällt hinter die diskursiven Verwerfungen, wie sie sich sogar in dezidiert gegenreformatorischen Gebrauchstexten gezeigt hatten, werden wir daher Zeugen genau jener performativen Ähnlichkeitsherstellung, wie Taussig sie formuliert hat: Die Beschreibung stellt die Ähnlichkeit her und etabliert damit die *imagen* als sakrales Objekt.¹⁴

Insgesamt finden sich trotz des quasi-eucharistischen Charakters der *imagen* die geistlichen und weltlichen Herrschaftshierarchien in dieser Dramatisierung einer Bildnislegende nirgends gefährdet oder zugunsten eines sich emanzipierenden Imaginären destabilisiert: Die »peregrinos« stellen klar, dass alles, was hier hergestellt wird, in letzter Instanz ein Werk des Herrn ist: »Al maestro se han de dar las gracias de aquesta obra; aquí su saber se muestra« [»Dem Meister gebührt der Dank für dieses Kunstwerk, denn sein Können zeigt sich in ihm.«] (V. 1312 f.). Der Leib des Herrn selbst wird vom Konzept einer Vergegenwärtigung durch die *imagen* ausdrücklich ausgenommen, das Kind auf dem Arm der *Virgen* bleibt bloßes Zeichen. Mehr noch als die Legendenverschriftung Ledesmas erfüllt Vergaras *comedia* alle Muster der hagiografischen Vorlage, ja sie scheint durch die Form einer szenischen Darstellung gefeit gegen jene diskursiven Verschiebungen, die sich ansonsten in Sevilla nachweisen ließen – sei es gegen eine sich verselbständigende Serialisierung von *imágenes*, wie sie sich in den Prozessionen und Legendensammlungen abzeichnet, sei es gegen den zersetzenden Angriff eines *dudoso discurso*, wie er in der versuchten Engführung von historiografischem und hagiografischem Diskurs virulent wird. Die Überblendung von Hagiografie und spanischer Geschichte mittels einer analogen Beweisführung erfolgt hier tatsächlich im Sinne einer strategisch-ideologischen *renovatio*, wie sie auch für das *auto sacramental* vorausgesetzt werden kann. In drei »jornadas« kann Vergara die Geschichte der *conquista* mühelos achronologisch erzählen und mit offensichtlich anachronistischen Analogisierungen anreichern.¹⁵ Der Bühnenraum bleibt damit zum einen dem allegorischen Spiel verpflichtet, zum anderen erweist sich die *comedia hagiográfica* in der Hand Vergaras als ideales Instrument einer Beglaubigung von Historie durch die *imagen*, einer

¹⁴ Vgl. Michael Taussig: *Mimesis and Alterity*, S. 13. Zur nachmittelalterlichen Aufbietung analogen Denkens in England und Spanien vgl. Andreas Mahler: »Don Quixote, Hamlet, Foucault – Language, ›Literature‹, and the Losses of Analogism«, in: Hugo Keiper, Christoph Bode und Richard J. Utz (Hg.): *Nominalism and Literary Discourse. New Perspectives*, Amsterdam u.a. 1997, S. 251–268.

¹⁵ So lässt er als einen der von Fernando beauftragten, scheiternden Künstler Montañés auftreten, einen der wichtigsten Skulpteure des Sevillaner *siglo de oro*.

heilsgeschichtlichen und eucharistischen Figuration von Geschichte, wie Trient es sich nicht besser wünschen könnte – genau hier scheint die erneute Schließung jener Pluralität von Diskursen zu funktionieren, wie sie sich im praktischen Gebrauch zunächst an die *imágenes* angelagert hatten.¹⁶ Findet sich die *imagen* einmal als Abbild himmlischer Präsenz konsakriert (durch Engel und Bischof), lässt sich an ihr die institutionelle *communio* von Kirche und König jederzeit aufs Neue auf der Bühne vergegenwärtigen.

1.2 *Me quedé con mi contraria opinión* –

Das Theater als Ort pragmatischer Aneignung

Einzig auf pragmatischer, kontextueller Ebene, dort aber auf umso eigentümlichere Weise, läuft Vergaras *comedia* Gefahr, das von ihr genutzte eucharistisch figurierte Wunder den Autoritäten zu entfremden und es damit in strategischer Übererfüllung des hagiografischen Musters einer unzulässigen Aneignung preiszugeben. Das von Iscla Rovira in den Archiven Sevillas entdeckte Stück fand sich dort als Teil einer umfassenderen Schrift Vergaras mit dem Titel: *Del Santo Rey D. Fernando y de la Santísima Virgen de los Reyes*. Dieses als Kanonisierungspamphlet gedachte Buch enthält sieben *discursos*, die verschiedenen geistlichen und weltlichen Würdenträgern gewidmet sind und von Iscla Rovira ausführlich zitiert werden.¹⁷ Von besonderem Interesse sind die Texte, weil Vergara darin die Entstehung seiner *comedia* von Wundern begleitet sieht, welche abermals die Heiligkeit Fernandos belegen – auch hier zeigt sich eine zirkuläre, nachträgliche Beglaubigungsbewegung: Die Entstehungsgeschichte beglaubigt das im Stück Behauptete durch einen vor der Herstellung der *comedia* angesiedelten, wunderbaren Ursprung des Stückes selbst, verschiebt auch dessen Entstehung in eine jenseits vom Autor liegende göttliche Absicht. Bereits der übliche Bescheidenheitstopos ist als Wunder formuliert: Vergara, der bisher keine *comedia* verfasste, schließt aus seiner Inspiration, dass die *Virgen* sich seines »ingenio tan limitado« [»so beschränkten Geistes«] als Instrument bediene, die vom Himmel gewollte Kanonisierung Fernandos voranzutreiben. Darüber hinaus scheint ihm die Geschwindigkeit, mit der er das Stück innerhalb von zwei Monaten fertig stellt, genauso wunderbar wie die Tatsache, dass er es just an jenem Tag vollendet, an dem ihn die Nachricht erreicht, der ihm drohende Prozess sei abgewendet. All dies bestätigt seine Ansicht, vom Himmel als Medium einer sich durch Fernando fortsetzenden Kette von Wundern ausersehen zu sein:

¹⁶ Die funktionale, ideologisch-einvernehmliche Ausrichtung im Sinne Küppers fände sich auch dadurch bestätigt, dass diese *comedia* und ihr Autor nach der erfolgten Kanonisierung Fernandos (zu der Calderón 50 Jahre später ein ähnliches, qualitativ etwas besseres Stück schrieb) vollständig in Vergessenheit gerieten. Vgl. Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara*, S. 32.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 29 ff.

[M]e persuadí con certeza a que la Reina del Cielo era servida de que el glorioso rey fuese canonizado en este tiempo, tan necesitado de su auxilio, y que a este fin iban encaminados todos los referidos misterios; y consecutivamente creí que su divina voluntad era exhortar por mi mano el cumplimiento de esta obligación. Dando firme crédito a este pensamiento añadí, contra el uso, una loa a la comedia, exhortando la canonización de santo rey.

[Ich war mit Gewissheit davon überzeugt, dass es der Königin des Himmels diene, wenn der ruhmreiche König in dieser [gegenwärtigen] Zeit kanonisiert würde, welche ihrer Hilfe [i.e. der Fürsprache Mariens] so dringend bedurfte, und dass zu diesem Zwecke auch alle erwähnten Wunder erfolgt waren; und daraufhin glaubte ich, dass es ihr göttlicher Wille sei, durch meine Hand die Erfüllung dieser Aufgabe voranzutreiben. In festem Glauben an diesen Gedanken fügte ich entgegen den Konventionen des Dramas ein Vorspiel hinzu, welches die Kanonisierung des heiligen Königs forderte.]¹⁸

Im Rahmen des ersten Kanonisierungsprozesses zu Fernando, der von 1629 bis 1631 stattfand, wurde Vergara auf eigenes Betreiben wiederholt als Zeuge gehört und berichtete über mehrere Wunder aus seiner unmittelbaren Umgebung, die alle nach einem Gebet zu Fernando oder nach einer für ihn gelesenen Messe eintraten: So die Schwangerschaft von Vergaras unfruchtbarer Ehefrau Doña Juana, die einen Sohn gebar, den man Fernando nannte, und dessen ungewöhnliche Physiognomie Nachbarn als deutliches Zeichen einer wunderbaren Empfängnis erkannten. Des Weiteren mehrere Restitutionsen von verlorenen Wertgegenständen wie eines Kreuzessplitters und kostbarer Manuskripte – auch auf dieser Ebene findet sich das Medium der Schrift eingespeist in eine Reihe wunderbarer Objekte.¹⁹ Von besonderer Signifikanz ist in diesem Zusammenhang ein in den *discursos* referiertes Wunder zur Entstehung des Stückes selbst, das die Herstellung der *imagen* und die Herstellung der *comedia* ineinander spiegelt. Vergara berichtet, er sei 1623 mit dem fertig gestellten Werk im Gepäck von Sevilla nach Madrid aufgebrochen, in der Hoffnung, die *Virgen*, die ihn zum Verfassen des Stückes befähigt habe, werde ihm auch den Königshof gewogen machen und dieser werde seinem Anliegen einer Kanonisierung Fernandos Gehör schenken. Er habe zwar keinen Weg gefunden, sich bei Hofe Zugang zu verschaffen, aber es sei ihm ein geheimnisvoller, offenbar wohlhabender und einflussreicher Fremder begegnet, der ihn auf mysteriöse Weise zu erkennen schien und ihn zu sich lud. Dieser Fremde habe sein Manuskript umfassend korrigiert und versprochen, sich bei Hofe für Fernando einzusetzen – den

¹⁸ Ebd., S. 40. Die *loa* ist ein kleines Vorspiel, das vor dem eigentlichen Theaterstück aufgeführt wird. Ihr Introduktionscharakter ist topisch von der *captatio benevolentiae* geprägt.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 44 f.

Erfolg dieses Versprechens referiert Vergara nicht. Bisher hat dieser Paratext eher fragwürdige philologische Spekulationen provoziert, die sein eigentliches Ziel verkennen: Auf biografischer Ebene scheint es zwar möglich, dass es sich bei dem geheimnisvollen Korrektor und Gönner entweder um Tirso oder Góngora handelte, die sich beide zu dieser Zeit in Madrid aufhielten, und auch Vergaras Motive für die Einführung des Fremden bieten mehrere pragmatische Deutungen – sei es, dass er sich hier tatsächlich über Halbwahrheiten eines fremden Stückes bemächtigt, oder das eigene wenigstens durch einen mittelbaren Kontakt zum Hofadelt, indem er sich einen »favorable cortesano« als Mäzen erfindet. Entscheidend ist jedoch die Analogie zwischen der wunderbaren Herstellung der *imagen* und der des Stückes: Der Eingriff eines geheimnisvollen Fremden gibt dem Stück jene über den irdisch-individuellen Autor hinausweisende Qualität, welche dieses für die *imagen* behauptet – *comedia* und *imagen* finden sich damit ebenfalls nicht mehr in einer Urbild-Abbild-Relation wieder, sondern stehen gleichberechtigt in der auf San Fernando zurückgehenden Wunder-Serie nebeneinander. Umso schmerzlicher muss es für Vergara gewesen sein, dass gerade dieses Wunder im Kanonisierungsprozess wenig Gehör und Glauben fand beziehungsweise man es zu einem sekundären Wunder degradierte, das allenfalls dem Bildnis und nicht Fernando zuzuschreiben sei. Nicht zuletzt diese abweisende Haltung bewegt Vergara, seine *comedia* in ein umfassendes Kanonisierungspamphlet einzubetten, in dem er sich weiterhin hartnäckig von der wunderbaren Entstehung des Stückes überzeugt zeigt:

Pareciéndome cristiana y precisa obligación el hacer notorio este misterioso caso, y haciéndome el silencio continuo escrúpulo, pretendí declararlo dos veces que he sido testigo en las informaciones del santo Rey, hechas con autoridad del Ilustrísimo Señor D. Diego de Guzmán, arzobispo de Sevilla; pero ambas veces pareció a los informantes que este caso pertenecía al santuario de la Virgen más que al santo Rey; y ambas veces me quedé con mi escrúpulo y con mi contraria opinión. Y pienso que tendré de la mía al atento lector, porque en este misterioso caso están, con notorias maravillas, confirmadas tres cosas, en mayor honra y gloria del santo que del santuario. La primera es que mereció en la vida temporal ver a la Virgen santísima. La segunda, que con recíproca correspondencia y estimación de su fervoroso amor, le envió la Reina del Cielo un retrato suyo por mano y ministerio de los ángeles. La tercera, que ha dado a entender con toda claridad, que es servida de que en este tiempo sea su amado siervo canonizado. Creo que no careció de misterio el escusarse los informantes... pues de su escusa y de escrúpulo ha nacido este libro. Y aun la resolución de escribirlo, si no merece el nombre de locura, no se le puede negar el de celestial maravilla, pues sólo un insano o celestial impulso pudiera resolver a tan alta empresa y a escribir libro tan a los ojos del mundo, a quien vive de él tan retirado, tan ajeno de esta profesión, versado en tan diferentes papeles, desposeído de los libros que le pudieran guiar y de los amigos doctos que le pudieran corregir.

[Mir schien es eine christliche und notwendige Pflicht, dieses geheimnisvolle Wunder öffentlich bekannt zu machen; und da ich fortgesetztes Schweigen nicht vertreten konnte, versuchte ich zweimal zu verkünden, dass ich Zeuge für die Wunderbeglaubigungen des heiligen Königs sei, welche der hochverehrteste Diego de Guzmán, Erzbischof von Sevilla, kraft seiner Autorität sammelte; aber beide Male erschien es den Informanten [i.e. den Anwälten des Königs im Heiligsprechungsverfahren], dass dieses Wunder mehr zum Bildnis der Jungfrau als zum heiligen König gehöre; und beide Male verblieb ich mit meinem Widerwillen und meiner gegensätzlichen Meinung. Ich denke, dass ich meine [Meinung] dem geneigten Leser glaubhaft machen kann, weil bei diesem geheimnisvollen Fall drei Dinge auf bemerkenswert wunderbare Weise bestätigt werden, die mehr dem Heiligen zu größter Ehre und Herrlichkeit gereichen als dem Heiligtum. Erstens, dass er [der König] es verdiente, [schon] im irdischen Leben die heiligste Jungfrau zu sehen. Zweitens, dass ihm die Königin des Himmels in Erwidern und Wertschätzung seiner hingebungsvollen Liebe ihr Bildnis durch die Hand der Engel schickte. Drittens, dass sie in aller Klarheit zu verstehen gab, dass die Kanonisierung ihres geliebten Dieners in dieser Zeit ein Dienst an ihr selbst sei. Selbst der Widerwille der Informanten trug die Züge eines Wunders, da er dafür sorgte, dass das vorliegende Werk entstand. Und wenn der Entschluss es zu schreiben nicht als Wahnsinn zu bezeichnen ist, kann man ihm doch die Bezeichnung eines himmlischen Wunders nicht verweigern, denn nur der Wahnsinn oder ein Wunder können den Anstoß zu einem solch hohen Unterfangen geben, ein Werk für die weltliche Gesellschaft zu verfassen als jemand, der gänzlich aus dieser Welt zurückgezogen lebt, der diesem Berufe ganz fremd ist, versiert in ganz anderen Gebieten und der nicht im Besitz von Büchern ist, die ihn führen könnten oder von gelehrten Freunden, die ihn korrigieren könnten.]²⁰

Die »informantes« des Kanonisierungsprozesses scheinen im Gegensatz zu Vergara hier wohl eher von einem »insano impulso« ausgegangen zu sein, der den Autor dazu treibt, sich als drittes Wunder in eine Reihe zu stellen mit der Vision Fernandos und der wunderbaren Erschaffung der *imagen*. Offenbar versuchen sie, den Fanatiker loszuwerden, der sich als Sprachrohr Marias sieht, indem sie das Wunder einer von Maria selbst inspirierten *comedia* nicht rundheraus negieren, sondern im Sinne einer Motiv-Erfüllung an den *santuario* binden wollen. Die von der *comedia* selbst in Schach gehaltene Problematik der Herstellbarkeit eines heiligen, quasi-eucharistischen Gegenstandes und damit auch der Herstellbarkeit eines Heiligen wird hier nun doch noch virulent: Die Fortsetzung des Wunders in den Schreibakt hinein mag als *topos* willkommen gewesen sein, institutionell bestätigen wollte man so etwas jedoch offensichtlich nicht. Man kann hier die bekannte Strenge und Langwierigkeit der Kanonisierungsprozesse ins Feld führen, deren genaue Beweisaufnahme auch die Glaubwürdigkeit und Anzahl der Zeugen berücksichtigt und

²⁰ Ebd., S. 42.

schriftliche Dokumente verlangte.²¹ Darüber hinaus scheint mir jedoch auch jene spezifische Gefahr erkannt worden zu sein, die von Vergaras Rückkoppelungsschleife ausgeht, von seiner Übererfüllung des hagiografischen Wunder-Schemas und dessen Übertragung auf die Textherstellung selbst:²² Wenn der Autor die Entstehung der *comedia* – gleich einer mystischen Vision – in ein Jenseits seiner schreiberischen Fertigkeit verschiebt und damit jene Struktur eines ›ursprungslosen Ursprungs‹ verdoppelt, wie er auch der *imagen* zugeschrieben wird; wenn er darin dem tragenden hagiografischen Konzept folgt, dass jedes Wunder nur Vergewärtigung eines immer schon vorhandenen Heiligen ist, dann wird Schrift als ein Ort des Wunderbaren denkbar, an dem sich jede abbildhafte Ausschreibung rückwirkend als Original erweisen kann, und an dem jeder Autor als Erfüller des immergleichen Wunders erscheinen kann. Damit aber kommt man einer Wunder-Simulation in der Schrift gefährlich nahe – die Serie der wunderbaren Abbilder, die sich alle in Originale transformieren, muss institutionell arretiert werden, da eine Heiligenproliferation ohnegleichen droht, wenn jeder Kämmerer sich ein Wunder herbeischreiben kann. Nicht zuletzt wegen des in ihr vorgegebenen Musters der nachträglichen himmlischen Beglaubigung einer Herstellung bietet sich die Bildnislegende solchen Aneignungen geradezu an, und nicht zuletzt deswegen erfährt sie ihre beispiellose Konjunktur in einem Jahrhundert, welches die Erfahrung einer unkontrollierbaren Proliferation der Zeichen und Abbilder stets von Neuem sowohl zu nutzen als auch zu bannen sucht. Text, Bildnis und Wunder sollen und können hier nicht mehr problemlos auf einer Ebene vermittelt werden – jeder Versuch ruft die zeichenmächtigen Autoritäten auf den Plan.

Während sich in der Selbstinszenierung des Autors als Instrument einer wunderbaren Herstellung auf diese Weise eine kontrollbedürftige Aneignung abzeichnet, gelingt im Stück selbst die propagandistische diskursive Schließung: Gerade die dramatisierte Bildnislegende eignet sich hier zur Inszenierung eines eucharistisch strukturierten Geheimnisses, das dem wahren Opfer Christi nachgeordnet bleibt, so wie die *imagen* dessen Körper nachgeordnet bleibt. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht auch der Umgang mit einer poetologischen Lesbarkeit der wunderbaren Erschaffung: Die als Wanderhandwerker verkleideten Engel agieren als göttlich in-

²¹ Vgl. hierzu Wunder: *Printing in Seventeenth-Century Spain*.

²² Vergara macht diese Rückkoppelungsschleife von Beglaubigungen explizit: »El caso de este discurso ha sido la causa de este libro, y cuando ya la causa está acreditada con los efectos, será testigo de abono la comedia, ordenada y accepta de la *Virgen de los Reyes*, pues es unión inseparable (como se ha dicho) la del santo Rey y de la Virgen, también debe ser inseparable la unión de sus tratados.« [»Der in meiner Rede erörterte Fall war der Grund für dieses Werk. Und wenn der Grund schon durch die Wirkungen bestätigt ist, wird das ordentliche und [zum Druck bzw. zur Aufführung] angenommene Drama der *Virgen de los Reyes* zum fürsprechenden Zeugnis [für die Heiligsprechung], denn weil (wie dargelegt) eine untrennbare Einheit zwischen dem heiligen König und der Jungfrau besteht, muss auch die Einheit der von ihnen handelnden Werke unzertrennlich sein.«], zitiert nach Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara*, S. 42.

spirierte Künstler, bleiben darin aber der eigentlichen Kunst ihres Meisters verpflichtet, zu dessen Schöpfung sie nicht in Konkurrenz treten, sondern nach dessen Vorbildern sie arbeiten. So bieten ihre Werke denn auch keine Vorlagen für die Idolatrie. Liest man die Verkleidung der Engel, die Rollen, welche sie vor dem König spielen und die verschlüsselten Hinweise, die sie auf ihren künstlerischen Lehrherrn geben als eine Reflexion auf die ›Lügenhaftigkeit‹ des *sensus litteralis*, hinter dem sich die Wahrheit des *sensus allegoricus* als erst zu erschließender verbirgt, so zeigt sich hier innerhalb der *comedia* abermals Vergaras diskursive Kontrolle: Schon der von den Engeln vorgebrachte *sensus litteralis* erweist sich aus der Rückschau als wahrhaftig – er ist nicht der Wahrheit entgegengesetzt oder rein phantasmagorisch, sondern lediglich eine andere Erscheinungsform der Wahrheit. Diese theologisch gehaltene Komplementarität von Lüge und Wahrheit, von *engaño* und *desengaño* wird verstärkt durch eine mehrfache Spiegelung: In den Aussagen über ihren Meister sprechen die Engel eine Wahrheit, die lediglich im Kontext einer irdischen Blindheit als Lüge erscheint und sich im Rückblick als Wahrheit offenbart – die Rede der Engel wird »a dos luces« [»in zweierlei Licht / Sinn«] entzifferbar.²³ Wenn der König diesen Brechungseffekt pointiert zusammenfasst: »Con la verdad nos engañaron« [»mit der Wahrheit täuschten sie uns«] (V. 1712–1713), formuliert er hier auch das theologisch gehaltene Idealbild der Dichtung als wahrhaftiger Lüge, wie es bei Lope zum Beispiel in der Formel des »fingido verdadero« [»scheinhaften Seins«] erscheint. Vor dem Hintergrund dieser topischen Vermittlung von *sensus litteralis* und *sensus allegoricus* im Dienste einer höheren, göttlichen Wahrheit bleibt die Herstellung der Figur lesbar als Postfiguration des eigentlichen Wunders der Inkarnation und Opferung Christi. Weder auf dargestellter Ebene noch auf Darstellungsebene findet sich auf diese Weise die Rückbindung der *imagen* an die Heilsgeschichte durch das Wunder gebrochen oder überschossen. Die Paratexte zum Bildnisdrama hingegen belegen, dass aus Sicht der Autoritäten der aus dem Ursprungsereignis entbundene Wunderreigen an der Grenze zur Schrift Halt machen muss: Gerade aufgrund ihrer Beglaubigungsfunktion im Kanonisierungsprozess muss die Schrift – ähnlich wie im historiografischen Diskurs bei Zúñiga – unterscheiden können zwischen vergegenwärtigender Präsentation und zeichenhafter Repräsentation. Vergaras Beglaubigung der wunderbaren Entstehung der *imagen* wird demgemäß geduldet, ihre Fortschreibung in das eigene Werk jedoch nicht mehr: Die Schrift selbst muss austreten aus dem analogen Verweissystem, um diesem seine Gültigkeit zu gewährleisten.

²³ Zur Komplementarität von Wahrheit und Lüge und deren poetologischen Implikationen vgl. Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 261 ff.

2. Comedia II: Pragmatik und Spiel (Calderón: La Virgen del Sagrario)

Um auch im Drama das zu finden, was sich für die Verschriftung von Sevillaner Bildnislegenden abzeichnete, nämlich die Emergenz der *imagen* als Kristallisationspunkt eines gesellschaftlich Imaginären, muss man zur Konkurrenz der *Virgen de los Reyes* nach Toledo sehen und die lokale Individuation einer *imagen* durch Calderón betrachten. Calderóns *La Virgen del Sagrario* ist ebenfalls eine jener auf lokale Hagiografie und die Investitur einer *imagen* fokussierten *comedias*, ein Auftragswerk und Propagandastück, mit dem hier Sevillas ewige Konkurrenzstadt beliefert wird. Die *imagen* von *Nuestra Señora del Sagrario* aus Toledo gehört wie die *Virgen de los Reyes* zu den ältesten andalusischen Patronats- bzw. Prozessionsfiguren, war aber nicht ursprünglich zum Bekleiden gemacht: Es handelt sich bei ihr um eine relativ kleinformatige romanische Madonna aus dem frühen 13. Jahrhundert mit – im Unterschied zur *Virgen de los Reyes* – vollplastisch geschnitztem und silberbelegtem, sitzenden Körper, auf dem Schoß hält sie ein ebenfalls vollplastisches Jesuskind. Dennoch wird sie in Toledo ab dem 16. Jahrhundert in den Prozessionen als scheinbar stehende *imagen de vestir* eingesetzt, für das Jahr 1615 verzeichnet ein Inventar eine reiche Garderobe von Kleidern und Mänteln sowohl für sie als auch für das Kind.²⁴ Bei Patronatsfeiern und anderen Umzügen wird das Kind entfernt und es wird stattdessen ein Paar frühneuzeitlich geschnitzte betende Hände vorne in den Mantel der Madonna eingehängt. Seit 1616 hat die ursprünglich zusammen mit dem Reliquienschatz und dem Allerheiligsten im *sagrario* aufbewahrte Figur eine eigene, von König Felipe III. gestiftete Kapelle in der Kathedrale von Toledo.

Auch Calderón kann für seine *comedia* auf reichlich topisches und individuelles Legendenmaterial zurückgreifen: So heißt es auch bei dieser Figur, sie sei apostolischen Ursprungs und von Toledos Bistumsgründer und Erzbischof San Eugenio bereits im 7. Jahrhundert, zur Zeit der westgotischen Herrschaft, in die Stadt gebracht worden. Auch sie hat in der Folge Wasserwunder gewirkt – am bekanntesten jedoch ist ihre lokale Wiederauffindungslegende, nach der sie zunächst in einem alten Brunnenschacht auf westgotischem Kirchengelände vor den maurischen Eroberern verborgen wurde, um während der *reconquista* auf den plötzlich wieder fließenden Wassern des Brunnens in wunderbarer Weise zu erscheinen. In der wie stets über die *imagen* zu leistenden Verbindung von Heils- und Lokalgeschichte verbergen sich gerade im Falle Toledos besondere Herausforderungen für den jungen Dramenautor: Während Vergara über die wunderbare Herstellung der *Virgen de los Reyes* die Heiligkeit Fernandos, die *reconquista* und die Geschichte Sevillas problemlos heilsgeschichtlich ineins binden kann, muss Calderón von vornherein eine weit größere Anzahl von Themen um die Toledaner *imagen* zentrieren, die

²⁴ Vgl. José María de Mena und Jaime Colomina Torner: »Vestidos y joyas de la Virgen del Sagrario (ss. XVII–XVIII)«, in: *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 31 (1994), S. 257–270.

Abb. 1
Die *Virgen del Sagrario*
aus dem 13. Jahrhundert,



Abb. 2
angekleidet Anfang des 20. Jahrhunderts.



lokale und gegenreformatorische Interessen zugleich bedienen sollen. Im Folgenden wird sich zeigen, dass er diese Aufgabe mit einer allegorischen Dichte und einer Fülle von theatralischen Effekten zu bewältigen sucht, welche die ideologischen Vorgaben nun im Sinne einer theatralischen Übererfüllung sprengen, indem sie die Herstellbarkeit des Wunders auf Handlungs- und Darstellungsebene zum Thema machen. In der Parallelführung von Hagiografie, *reconquista* und Lokalgeschichte tritt hier die performative Potenz der *imagen* abermals als ein ästhetisches ›Drittes‹ zutage.

Wie der Titel der *comedia* ankündigt, steht nicht die Herstellung der Figur im Mittelpunkt (die man natürlich ebenfalls für wunderbar hält), sondern ihr Verlust und ihre Restitution: *La Virgen del Sagrario. Su origen, pérdida y restauración*.²⁵ Diese streng dreiteilige Handlung um die *imagen*, die durch drei Jahrhunderte der spanischen Geschichte führt und zugleich drei Zeitalter der Heilsgeschichte markiert, dient als Ermöglichungsstruktur für die Entfaltung aktueller religiöser Themen, die sowohl von gegenreformatorisch-ideologischer wie auch lokal-identifikatorischer Bedeutung sind: Das gegenreformatorische, besonders zur Entstehungszeit der *comedia* hochaktuelle Thema der Jungfrauengeburt findet sich lokalhistorisch gebunden an die zwei Schutzheiligen Toledos, die Heilige Leocadia und San Ildefonso. Leocadia, die im 4. Jahrhundert unter Diokletian selbst im Kerker standhaft blieb und den Märtyrertod erlitt, weil sie keinen falschen Göttern huldigen wollte, ruft zugleich das Thema der unberührbaren Jungfräulichkeit auf, das sich volkstümlich wohl auch aus dem Verweis auf den Schleier der Leukothea speist.²⁶ Die Figur Ildefonsos nimmt dieses gegenreformatorische Propagandathema auf, da der berühmte Toledaner Erzbischof und Mariologe ein entschiedener Verfechter der Reinheit Mariens war. Auf lokaler Ebene sind diese Heiligen insofern von Bedeutung, als sie die historisch berichtete Restitution der *imagen* um eine aktuelle Restitution bereichern: Die Reliquien der Heiligen Leocadia wurden 1587 aus Flandern nach Toledo zurückgeholt (zeitgleich mit der Überführung Fernandos nach Sevilla), wohin sie während der maurischen *conquista* geraten waren. Die Figur Ildefonsos erlaubt es dem gegenreformatorischen Toledo darüber hinaus, auf die Zeit seiner größten Machtentfaltung als Hauptstadt des westgotischen Reichs zurückzublicken, hinter die kastilische *reconquista*, die zwar das Christentum wiederherstellen konnte, je-

²⁵ Don Pedro Calderón de la Barca: *La Virgen del Sagrario*, in: *Obras completas*, hg. von Ángel Valbuena Briones, 3 Bde., Madrid 1959 ff., Bd. 2, S. 404–424. Da keine spanische Ausgabe mit Verszählung zur Verfügung steht, zitiere ich im Folgenden nach Seitenzahlen. Die Übersetzungen Calderóns wurden mit kleineren Anpassungen übernommen aus Pedro Calderón de la Barca: »Das Marienbild zu Toledo. Eine romantische Trilogie«, übersetzt von Georg Nicolaus Bärmann, in: *Die Schauspiele des berühmten Castilianischen Dichters Pedro Calderon de la Barca, metrisch treu für die Deutsche Bühne übersetzt von G.N. Bärmann und C. Richard*, Zwickau 1825, Bd. 9. Die angegebene Verszählung gilt nur für diese deutsche Übersetzung.

²⁶ Die Koppelung des Namens an das Motiv von Standhaftigkeit und Jungfräulichkeit zeigt sich z.B. in der Hauptfigur Leocadia aus Cervantes' »La fuerza de la sangre«.

doch nicht die uneingeschränkte Dominanz und Unabhängigkeit der Stadt.²⁷ Noch ein weiteres spezifisch toledanisches Bedürfnis befriedigt Calderóns *comedia* in ihrer Legitimation des mozarabischen oder altspanischen Ritus: Diese noch von den Westgoten überlieferte christliche Liturgie überlebt bis heute neben der römischen Liturgie in Toledo; sie zeichnet sich vor allem durch einen größeren anlassabhängigen Formenreichtum in der Messgestaltung und eine Vielfalt volkstümlicher Elemente aus.²⁸ Von Ildefonso durch zahlreiche mariologische Texte bereichert, wurde der altspanische Ritus vor allem im 15. Jahrhundert nochmals zur Blüte gebracht. Im Kontext des nachtridentinischen spanischen Zentralismus bedarf diese Koexistenz der Liturgien einerseits einer erneuten Rechtfertigung – allein schon um die potenziell häretischen (z.B. arianischen oder adoptionistischen) Elemente des alten Ritus zu bannen – andererseits ermöglicht sie auch die Affirmation eines weitreichenden Sonderstatus der Königsstadt.

Schon in dieser kurzen Skizze der im Stück behandelten religiösen Ideologeme und lokalhistorischen Themen dürfte deutlich geworden sein, dass die *Imagen del Sagrario* hier eine Vielzahl von Restitutionen und Translationen trägt, die sich in einem weitaus dichter besetzten Spannungsfeld von gegenreformatorischer Ideologie und städtischer Emanzipation bewegen als das Wunder von der *Imagen de los Reyes*. Konnte Vergara in seiner dramatisierten Ausschreibung der Wunderlegende Heilsgeschichte, *reconquista* und Stadtgeschichte allegorisch mühelos zur Deckung bringen, scheint Calderón die skizzierte Vielzahl akzessorischer Wunder und Themen nicht zuletzt deswegen aufbieten zu müssen, weil es hier nicht nur um die sinnstiftende Füllung einer heilsgeschichtlichen Lücke geht, sondern offenbar auch um die Legitimation einer fortdauernden Heterogenität, einer nur mit erheblichem Aufwand zu bewältigenden – und dies sei die Arbeitshypothese zu diesem Stück – Fortdauer der *conquista* in der *reconquista*.

Calderón nimmt etliche zeitgenössisch kanonische Momente um die wunderbare Herstellung und Wirkung einer *imagen* auf, wie sie auch bei Vergara erscheinen. Allein der heilsgeschichtliche Dreischritt von Schöpfung, Absenz und Restitution verlangt jedoch eine wesentlich komplexere zeitliche Gestaltung und ermöglicht im Gegenzug eine wesentlich höhere theatralische Intensität der Inszenierung als Vergaras Dramatisierung der wunderbaren Herstellung. Calderóns Umgang mit der dreigeteilten Handlung, in der jeder Schritt die beiden anderen prä- oder postfiguriert, lässt bereits sein späteres Talent zu allegorischer Entfaltung und Verdichtung ahnen, bahnt aber ebenso eine Verselbständigung des Theatralischen an, eine Gengenläufigkeit von Syntagma und Paradigma, von Mimesis und Performanz, wel-

²⁷ Wie sie im Übrigen auch während der Maurenherrschaft bestand.

²⁸ Vgl. Anton Thaler: »Das Hochgebet der altspanischen Liturgie«, in: Andreas Heinz und Heinrich Rennings (Hg.): *Gratias agamus. Studien zum eucharistischen Hochgebet*, Freiburg im Breisgau 1992, S. 503–505; *Missale Hispano-Mozarabicum*, hg. von Conferencia Episcopal Española et Arzobispado de Toledo, 2 Bde., Toledo 1991–1994.

che gerade in Bezug auf die heilsgeschichtliche Aufarbeitung der *conquista* eigen-tümliche Brechungen zutage fördert. Um zu zeigen, wie das Stück sein »Restituti-onsschema« auf verschiedenen Ebenen durchspielt, dieses damit entpragmatisiert und letztlich eine theatralische Restitution mit einer himmlischen Restitution überblendet, sollen die drei *jornadas* zunächst einzeln und dann in einer Zusam-menschau analysiert werden.²⁹

2.1 *Una perpetua fiesta se instituye* – Reconquista und Restitution

Die erste *jornada* spielt zur Zeit Ildefonsos und des Gotenkönigs Recisundo. Wie Vergara opfert auch Calderón chronologische Genauigkeit seinem Drei-Zeiten-Schema, stattet sein Stück jedoch auf dieser Ebene sehr viel reicher mit allegorischen und historischen Figuren aus. Der Auftakt zeigt König Recisundo, wie er einem riesenhaften Ungeheuer (»una fiera«) wechselnd monströser und menschlicher Gestalt in eine finstere Höhle folgt. Er kämpft mit dem Ungeheuer, dieses erkennt ihn als den falschen Gegner und weissagt ihm, dass dereinst ein Gotenkönig in der Höhle den Tod suchen und dann Spanien vom rechten Glauben abfallen werde. Recisundo lässt die Höhle versiegeln und den Zugang verbieten. Es folgt die eigentliche Handlung um den Ursprung der *Imagen del Sagrario*: König und Königin feiern mit Erzbischof Ildefonso im Dom zu Toledo dessen Verteidigungsrede für die Jungfrauengeburt, wobei der König auf Bitten des Bischofs den Festtag zu Ehren der »Sagrada Expectación« oder der »Virgen de la O« in Toledo instituiert:³⁰

ILDEFONSO: Á esta pureza suya
 Una perpetua fiesta se instituya,
 Á quien el mundo aclame
 Sagrada Expectacion, asi se llame,
 Cuando su parto espera
 Quien concibió y parió, quedando entera;
 Y porque mas asombre,
 La Virgen de la O sea su nombre,

²⁹ Zum Restitutionsschema vor allem der Komödie vgl. Rainer Warning: »Elemente einer Pragmese-miotik der Komödie«, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning: *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik 7), München 1976, S. 279–233. Meine Ausführungen zur Durchspielung des Restitutionsschemas auf verschiedenen Ebenen sind dieser Darstellung verpflichtet – auch wenn es sich bei der *Virgen del Sagrario* nicht um eine Komödie im engeren Sinne handelt, artikuliert sie dieses dramatische Schema in ihrer heilsgeschichtlichen Anlage geradezu exemplarisch.

³⁰ Dieser Festtag, auch »de la Esperanza« genannt, wurde in Wahrheit von Ildefonsos Vorgänger Eugenio III. auf dem 10. Konzil von Toledo instituiert. Er wird heute noch am 18. Dezember begangen. Vgl. Buchberger und Kasper: *Lexikon für Theologie und Kirche*.

Por ser la O una letra,
Que duracion é integridad penetra,
Geroglífico siendo á su pureza,
Letra, que nunca acaba y nunca empieza. (405)

[ILDEFONSUS: Weil ich's denn verteidigt,
Dass einst die Göttliche gebar
Als reine Jungfrau, wie die Blume
Des Feldes, wie ein Stern der Welt,
So sei zu ihrer Reinheit Ruhme
Ein immerwährend Fest bestellt.
Von allem Volk sei's hoch begangen,
»Sanct Expectatio« sei's benannt;
Dieweil ihr heil'ger Schoß empfangen,
Geboren hat des Heiles Pfand.
Jungfrau zum »O« sei sie benennet,
Dass Aller Ehrfurcht sich ihr weih't,
Denn in dem Buchstab »O« erkennt
Man Zuversicht und Reinigkeit.
Beut er, als deutungsvolles Zeichen,
Doch Anfang nicht, noch Ende dar! (I, 175–190)

Vor allem mit seiner Etymologie des »O« gibt Ildefonso hier das zentrale Thema der ersten *jornada* als das des ursprungslosen Ursprungs vor, die Inkarnation des Wortes als unhinterfragbares, zeitlich weder teilbares noch verortbares göttliches Geheimnis, das hier in Maria nochmals Gestalt annimmt.³¹ Die auf den ersten Blick eigentümliche Zusammenfügung von »integridad« und »penetrar« (»Que duracion é integridad penetra«) spiegelt das Paradox einer unbefleckten Empfängnis, einer Gleichzeitigkeit von Penetration und Integrität auf sprachlicher Ebene in bereits charakteristisch calderónscher Dichte.³² Das Thema eines unhintergehbaren, göttlichen und zirkulären Ursprungs findet sich im Folgenden auf die *Imagen del Sagrario* selbst übertragen, deren Geschichte Ildefonso auf Nachfragen der Königin wenig später referiert. Ildefonsos Rede speist sich hier erkennbar aus Stadtgeschich-

³¹ Implizit findet sich die von den Arianern in Frage gestellte Göttlichkeit Jesu, seine Gleichursprünglichkeit mit dem göttlichen *logos*, hier stets mitverhandelt.

³² Auf dieser Ebene eine potenzielle ideologische Subversivität des Textes anzunehmen, hieße sich auf einen Ansatz einzulassen, der die nachtridentinischen Dramen eindimensional auf ihre vollständige Erfüllung bzw. Nicht-Erfüllung des theologischen Diskurses befragt. Mir geht es im Folgenden – wie schon in den vorangehenden Kapiteln – vielmehr darum, zu zeigen, wie sich Dysfunktionalität performativ aus einer ästhetischen Übererfüllung von Ideologemen entfalten kann.

ten und Legendensammlungen, die Calderón zur Verfügung standen – da es in dieser Rede um die zentrale Fragestellung nach der Herstellbarkeit eines Geheimnisses geht, sei sie ausführlich wiedergegeben:

REINA: Ildefonso, hoy es dia
De vencer ignorancias; á una mia
Me responded, en tanto
Que de la Misa el sacrificio santo
El altar de Leocadia nos previene.
¿Qué origen esta santa imágen tiene?

[DIE KÖNIGIN: Nichtwissende heut' zu belehren,
Strebt, Ildefonsus, Ihr fürwahr!
D'rum wollet Antwort mir gewähren,
Indess Leukathea's Altar
Sich schmückt zum Hochamt: gebt Erklärung,
Wie jenes Mutter-Gottes-Bild entstand; (I, 199–204)]

Ildefonso leitet seine Rede ein mit dem *topos* eines zu wahrenen Geheimnisses, beginnt dann aber gleichwohl eine ausführliche und gelehrte Antwort im Stil der *laus urbis* mit einer Geschichte Toledos seit seiner Gründung durch Nebukadnezar, dem Lob seiner natürlichen Annehmlichkeiten und einer ausführlichen Etymologie seines Namens:

ILDEFONSO: No os parezca, señora,
Que es ignorancia lo que el mundo ignora;
Porque ninguno sabe
Su origen, obra al fin divina y grave;
Pues yo, que penetrarlo he pretendido,
De su origen no mas que esto he sabido:
[...]
Su [Toledos] ignorada poblacion
Algunos atribuyeron
Á Telamon, aunque Bruto
se dice que fue el primero;
Rócas Rey, dijeron otros,
Y en parecerse en extremo
El sitio y la fortaleza,
El nigromante Ferencio
Hay quien diga; pero yo
Por mas cierta opinion tengo,
Que Nabucodonosor,

Aquel Asirio soberbio,
Que se hizo adorar por Dios,
La fundó; y conviene en esto
El nombre; que Toletot
Quiere decir en hebreo
Fundacion de muchos, y él
Trajo en su ejercito, al tiempo
Que la fundó, Egipcios, Persas,
Medos, Partos y Caldeos.
Y asi el nombre corrompido,
Pasando de uno á otro dueño,
Del hebreo Toletot
Vino á pronunciar Toledo.

[ILDEFONSUS: Dünk'es, o Fürstin, Euch nicht Blindheit,
Wenn alle Welt nicht deutlich sieht.
Ist Keiner doch dahin gedrungen,
Des Bildes Ursprung zu erspä'h'n;
Ich selbst, wie forschend ich gerungen,
Vermochte dies nur zu versteh'n:
[...]
Die Begründung jener Krone
Legt dem Telamon man bei,
Wenngleich Brutus spricht, dass er der
Wahre erste Gründer sei.
König Rocas nennen Ein'ge,
Und nach Wällen und Bastei'n
Folgern And're, könn' es nur der
Nekromant Ferentius sein,
Der sie angelegt, indessen
Isr's wohl Niemand, der's verneint,
Wenn Nebucadnezar mir mit
Grund der erste Stifter scheint;
Er, der stolzen Sinn's als Gottheit
Sich verehren ließ. So weist
Sich der Nam' auch, weil Hebräisch
Toletot nichts weiter heißt,
Als »Begründung vieler Dinge.«
In des Königs Heer zerstreut
Waren Perser, Meder, Parther
Und Chaldäer zu dieser Zeit,
Dass der Name, missgestaltet

In verschied'ner Dienstbarkeit,
Einst Hebräisch Toletot hieß,
Und Toledo Spanisch heut'. (I, 209–274)]

Die Wahl des Hebräischen zur Herleitung der Etymologie des Namens ist insofern signifikant, als man von dieser Sprache annahm, sie bewahre Reste eines vorbabylonischen, unmittelbar motivierten Zugriffs auf die Dinge.³³ Damit scheint die Rekonstruktion eines Ursprungs möglich, der dennoch – ähnlich der jungfräulichen Geburt – in seiner Bestimmung als »Fundacion de muchos« [»Begründung Vieler«] eigentümlich paradox und unbestimmt bleibt: Ein ursprungsloser Ursprung. Es folgt die Beschreibung von Toledos Reliquienschatzen und die apostolische Gründung ihrer ersten Kirche, bevor Ildefonso zur eigentlichen Frage nach dem Ursprung der *Imagen del Sagrario* übergeht – auch hier wird seine Antwort getragen von der Spannung zwischen der programmatischen Formulierung des Nichtwissens und der gelehrten Ausbreitung von Wissen:

Siendo siempre imperial silla
Esta ciudad, cuyo templo
Fue la basilica santa,
Que es decir, casa y cimiento
De la fe.
[...]
Se sabe y tiene por cierto,
Que la imágen del Sagrario
Está en aquel mismo asiento,
Que hoy se vé; auténticas letras
Lo escriben, doctos sugetos
Lo aseguran; y no hay
Que buscar lugar mas cierto
Que la opinion heredada
De nuestros padres y abuelos;
Pues la voz de unos en otros
Son los anales del tiempo,
Sin que de ninguna suerte
Nos refiera alguno dellos
Quien fue el primero, que alli
la colocó. Y yo sospecho,
Que el encubrir sus principios

³³ Vgl. Foucault: *Les mots et les choses*, S. 49 f.

Arguye grandes misterios;
Pues da á entender, que no es obra
De mortal mano, y que bellos
Ángeles la fabricaron,
Para ser refugio nuestro.
Pues hablando moralmente,
Por mas ilustre tenemos
La nobleza, cuyo origen
Se duda, que la de aquellos,
Que con solar conocido
La califican; pues estos
Parece que la dudaron,
Supuesto que la creyeron
De otros, que en la informacion
Sus dichos, señor, dijeron.
Y asi esta divina imagen
Aun del solar de los cielos
No quiere probar nobleza,
Puesto que descienda dellos;
Porque los hombres mortales
No se alaben, que supieron
Un origen que ha de ser
Antes y despues eterno.
Y supuesto que esta, o Reina,
Es la opinion, que debemos
Observar, escucha ahora
Lo que de su origen puedo
Decir, solo porque vea
Un pueblo, que escucha atento,
Que me ha costado cuidado
El mirarlo y el saberlo.

[War die Stadt seitdem der Sitz der
Kön'ge, und dies Prachtgebäu
Heilige Basilica, der
Grundstein frommer Glaubenstreu.

[...]

Aus der primitiven Kirche
Demut und Bescheidenheit
Hob sich – wie man weiß und glaubet –
Dieser Kirche Herrlichkeit,
Und das Mutter-Gottes-Bild, im

Ursprungstempel schon geweiht,
 Seh'n wir an derselben Stelle
 Hier im Heiligtum noch heut'
 So belehrt uns d'rob der Ahnen
 Glaubwürdig'ge Gelehrsamkeit,
 So bestätigt's die Versich'rung
 Aller Forscher bis auf heut';
 Denn der Ahnen Ausspruch ist das
 Jahrbuch der verfloss'nen Zeit.
 Dennoch gibt auf keine Weise
 Keiner g'nügenden Bescheid,
 Wer zuerst das Wunderbild hier
 Aufgestellt hat. Also scheint
 Mir es, dass ein tief Geheimnis
 Mit dem Bilde sich vereint;
 Um so mehr, da's nicht als Werk von
 Menschenhänden sich uns beut,
 Doch dass Engel wohl es formten,
 Zuflucht uns'rer Frömmigkeit.
 Zieh'n wir die Vernunft zu Rate,
 So bekennet diese frei,
 Dass ein Adel, dessen Ursprung
 Nicht bekannt ist, höher sei,
 Als ein andrer, dessen Abkunft
 Dargetan wird. Und es scheint,
 Dass man oft durch jenes Schmälerung
 Diesen zu erhöhen meint,
 Wie's aus den Berichten, die uns
 Würden, hoher Herr, sich weis't.
 Und also hat dieses Bild hier,
 Eben weil's vom ew'gen Geist
 Stammt, seinen Himmelsursprung
 Keinem Menschen mitgeteilt,
 Auf dass nie ein Staubgebor'ner
 Nach dem eitlen Selbstruhm eilt,
 Als wär' ihm ein Ursprung kund, der
 Jenseits Ewigkeiten weilt.
 Und gesetzt nun, hohe Königin,
 Diese Wahrheit sei Geheiß,
 Von der Sach' also zu denken,
 So vernehmt denn, was ich weiß
 Von des Wunderbildes Ursprung,

Dass dies Volk, das mir mit Fleiß
Zuhört, lernen mag, wie mühsam
Ich errang des Wissens Preis. (I, 283–344)]

Nachdem er das Geheimnis einer Herstellung der *imagen* durch Engel angedeutet hat, gibt Ildefonso nun die irdische Geschichte der Figur wieder, wie sie in zahlreichen zeitgenössischen Bildnislegenden zu finden ist: Noch zu Lebzeiten Marias für die Apostel hergestellt, deren jeder eine *imagen* besaß, gelangte die *Virgen del Sagrario* über ihren ersten Erzbischof nach Toledo. Als Beweis für diese Herkunft dient ihre Ähnlichkeit mit anderen Bildnissen apostolischen Ursprungs, auch wenn dieser für die *Imagen del Sagrario* selbst nicht gewiss zu sein scheint:

Porque la Virgen de Atocha,
Que está en Madrid, noble centro
De Castilla, está sentada
Del mismo modo, y es cierto,
Que de Antioquia la trajo
Un discípulo de Pedro,
Como la de la Almudena,
Que la trajo el mayor Diego.
En Astorga hay otra imágen,
Venerada con respeto,
De la misma forma; otra
En la ciudad de Lamego
En Portugal, y en Tuy
Un Crucifijo compuesto
De los mismos materiales;
Y de todas se supieron;
Sus principios. Pero desta
Solo saber merecemos,
Que se llama del Sagrario. (406 f.)

[Denn die Jungfrau von Atocha
Zu Madrid im heil'gen Kreis
Von Castilien, sitzt auf gleiche
Art, und wurde, wie man weiß,
Hergeführt aus Antiochia,
Auf Sanct Peters Machtgeheiß;
Gleich wie die zu Almudena,
Durch Sanct Jacob selbst geweiht.
Auch Astorga hat solch Bild, vor
Dem sich fromme Ehrfurcht neigt,

Und ein andres, gleichgestaltet,
 Fern in Portugal sich zeigt
 Zu Lamego, wie in Tui ein
 Crucifix, das jenem gleicht
 In dem Holz', aus dem's geformt ward.
 Und vor allen mitgeteilt
 Ward der Ursprung. Doch von diesem
 Nur die Kunde bei uns weilt,
 Dass es [...]
 »zu dem Heiligtume« heißt. (I, 389–410)]

Auffallend ist die gegenläufige Engführung von Glauben und Wissen, mit der Ildefonso seine Gelehrsamkeit unter gleichzeitiger Valorisierung des Nichtwissens ausbreitet. Der Schlüsselsatz hierzu steht bereits am Beginn seines Monologs: Es gilt, das, was unter dem Gebot des Wissens oder der »información« als »ignorancia« innerhalb der irdischen Welt erscheinen mag, als eine Tugend des Glaubens herauszustellen (»No os parezca, señora/Que es ignorancia lo que el mundo ignora« [»Dünk' es, o Fürstin, Euch nicht Blindheit,/Wenn alle Welt nicht deutlich sieht.«]). Ildefonsos Antwort auf die Frage der Königin führt genau jenen *sacrificium intellectus* vor, den Poppenberg am Beispiel der Allegorie Calderóns als Grundfigur gegenreformatorischer Glaubensher- und -darstellung beschreibt. Bezeichnet die »ignorancia« der *Reina* zunächst die schlichte Unkenntnis von Fakten, verwandelt sie sich gerade durch die Ausbreitung dieser Fakten und ihre konsekutive explizite Entwertung in einen bewussten Wissensverzicht, erscheint die Einsicht in die Unmöglichkeit umfassenden Wissens als die nun fromme *ignorancia* des Glaubens. Dieses charakteristische Doppelspiel von Ent- und Verhüllen lagert sich auch hier an die Geschichte der *imagen* an, die sowohl als historischer, zur narrativen Ausschreibung provozierender Körper wie auch als ein auf sich selbst verweisendes opakes Geheimnis erscheint. Während jedoch die von Poppenberg behandelten *autos sacramentales* die skizzierte Gegenläufigkeit von Wissen und Nichtwissen im Gleichgewicht zu halten scheinen, zeigt sich am extensiven Monolog Ildefonsos, dass hier die Interessen der Toledaner Stadtgemeinschaft an historischer Identifikation ihrer Figur und an der Rekonstruktion ihres Ursprungs die Wahrung der *ignorancia* jederzeit zu überschießen drohen – ja dass auf lokaler Ebene das Geheimnis letztlich als Generator immer neuer, potenziell glaubenszersetzender *discursos* fungiert. Ildefonsos reiterierte paradoxe Formel des Glaubens als eines wissenden Nichtwissens fällt bei der Königin auf fruchtbaren Boden – wollte sie am Anfang die »ignorancia« noch besiegen (»hoy es dia / De vencer ignorancias« [»Nichtwissende heut' zu belehren«]), erkennt sie diese jetzt als Bedingung des Glaubens. So wie Ildefonso den Namen allein für ausreichend hält, die Heiligkeit der Figur zu belegen und dabei die Ignoranz in ein Geheimnis umdeutet (»Solo saber merecemos / Que se llama del Sagrario« [»Nur die Kunde bei uns weilt,/Dass es [...] »zu

dem Heiligtume« heißt«]), bieten für die Königin Anblick und Präsenz der Figur Kompensation für jedes Nichtwissen, ja dieses adelt die *imagen* (so wie bereits von Ildefonso vorgegeben: »Por mas ilustre tenemos / La nobleza, cuyo origen / Se duda« [»So bekennet diese frei, / Dass ein Adel, dessen Ursprung / Nicht bekannt ist, höher sei«]) und verwandelt sich bei deren Anblick in ein Inzitantum des Glaubens – Nichtwissen wird zum Beweis göttlicher Wahrheit, zur Bedingung eines verhüllt sichtbaren Geheimnisses:

Que se ignore la verdad
De principio tan seguro,
Es suma felicidad,
Para que al ángel mas puro
Se atribuya su deidad (407).

[Sind vor'm Bilde wir nicht frei
Von der Nichterkenntnis Mängeln,
Bleibt uns doch das Heil dabei,
Dass der reinste von den Engeln
Bildner uns des Bildes sei. (I, 454–458)]

Für diese diskursive Darlegung des Glaubens werden Ildefonso, König und Königin unmittelbar belohnt und bestätigt: In einem von ehrfürchtigen und erschauernden Kommentaren aller Beteiligten begleiteten Wunder (»ILDEFONSO: ¡Valgame el cielo, qué escucho!; REY: ¡Valgame el cielo, qué veo!; REINA: Con gozo y espanto lucho« (408) [»ILDEFONSUS: Himmelsmacht! was lässt sich hören?; DER KÖNIG: Himmelsmacht! was lässt sich schau'n?; DIE KÖNIGIN: Freude fasset mich und Grau'n!« (I, 539–541)]) erscheint aus ihrem Grab die Heilige Leocadia als Märtyrerin im Schleier und mit einem roten Band um den Hals. Sie lobt Ildefonso für die »defensa« der unbefleckten Empfängnis ihrer Herrin Maria; Bischof und König können im Verschwinden der Erscheinung je ein Stück ihres Schleiers erhaschen, diese weihen fortan den Altar und bezeugen als Reliquien die fortdauernde Teilhabe am Heiligen. Die erste *jornada* endet in einem zweiten Wunder, welches das erste zugleich beglaubigt und überbietet: Just als der Häretiker Pelagio plant, die *Imagen del Sagrario* nachts in die Tiefe zu stürzen, weil er sich davon eine Schwächung des Glaubens in Toledo erhofft, tritt Ildefonso auf, der sich auf die Frühmesse vorbereiten will.³⁴ Maria selbst erscheint ihm nun, überreicht ihm in einer himmlischen Investitur das Bischofsgewand, beglaubigt die *imagen* als ihr wahres Spiegelbild, prophezeit aber auch bevorstehendes Unglück und das Verschwinden des Bildnisses.

³⁴ Der Name Pelagio ist hier nicht zufällig, die Pelagianer waren eine bekannte häretische Sekte der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, welche die Erbsünde leugnete.

Die wunderbare Investitur Ildefonsos, die in den behandelten Theaterstücken in eine historische Abfolge von Wundern eingebettet ist, wurde von allen namhaften Malern der Zeit dargestellt. Auffällig ist die unterschiedliche Gestaltung des Mantels, der mal als verbindendes, mal als trennendes oder abschirmendes Element zwischen himmlischer und irdischer Sphäre erscheint. Von einer eher schlichten Ikonographie bei Murillo steigert sich die Komplexität bis hin zu Leal Valdés, dessen Bild über Figuren, Blicke und Gegenstände eine Fülle von Beglaubigungen entfaltet und damit strukturell Calderóns Wunderreigen nahekommmt.



Abb. 3a: El Greco (1541–1614), *San Ildefonso* (1597–1603). El Greco verzichtet auf die Gewandübergabe, betont aber die Verbindung zwischen dem weißen Gewand Mariens und Ildefonsos Papier. Als einzige lässt diese Visionsdarstellung offen, ob hier Maria selbst oder ihre *imagen* gesehen wird, die himmlische Vermittlung wird also nur indirekt gezeigt.

Abb. 3b: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660), *San Ildefonso wird das Messgewand aufgelegt* (um 1623). Velázquez spielt mit der Etymologie der *Kasel* (lat. *casula*, »Zelt« oder »Häuschen«), die Ildefonso zugleich behütet und von einer eigentümlich unbeteiligten himmlischen Gesellschaft trennt.

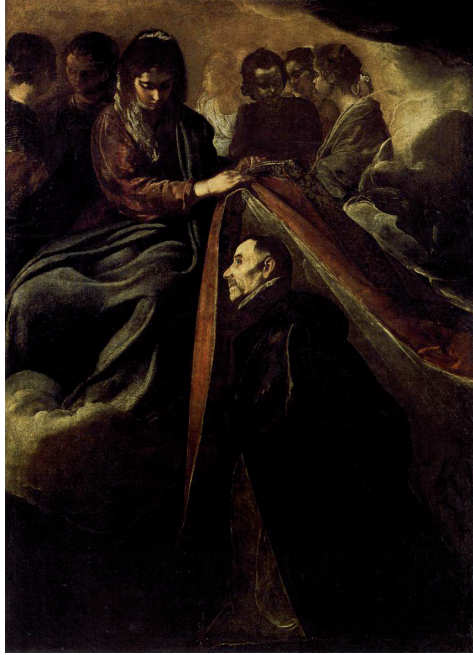


Abb. 3c: Francisco de Zurbarán (1598–1664), *San Ildefonso wird das Messgewand aufgelegt* (nach 1643?). Zurbarán lässt Ildefonso durch das Kragenloch in den Himmel schauen, der Betrachter der Szene allerdings kann (und soll) aus Ildefonos Blickrichtung nicht nachvollziehen, was dieser dort sieht – der Mantel wird durchsichtig und ist es doch nicht.





Abb. 3d: Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682), *Die Jungfrau steigt herab, um San Ildefonso für seine Schriften zu belohnen* (Prado-Titel, um 1660).



Abb. 3e: Juan de Valdés Leal (1622–1690), *El milagro de San Ildefonso* (1661). Valdés Leal trug, wie fast alle Künstler aus Sevilla und Toledo, etliche Gravuren und Gemälde zur Kanonisierungskampagne Fernandos und der Propagierung der unbefleckten Empfängnis bei.

In überbietender Doppelung verweisen die Wunder der ersten *jornada* aufeinander und nehmen zugleich bereits die Handlung der folgenden *jornadas* vorweg. Leitthema ist das Geheimnis, das sich wiederholt in der paradoxalen Struktur einer Offenbarung des Verhüllten darstellt. Die Verbindung der Erscheinungen der Leukothea und Mariens nimmt dem Schleierraub seine transgressive Ambivalenz und überführt ihn mit der Übergabe des Bischofsmantels an Ildefonso in eine explizite himmlische Investitur.³⁵ Das daran gekoppelte Erscheinen des Bildnisses befestigt und verdichtet die Übertragungen abermals. Die dichte Verweisstruktur wird dabei konventionell von den Oppositionen von Licht vs. Dunkel, Tiefe vs. Höhe und Verbergen vs. Enthüllen getragen. Die Höhle zu Beginn markiert jenen Bereich eines dunklen, chaotischen Verborgenen, aus dem das Heilige strahlend hervortritt, in das es als Geheimnis jedoch auch immer wieder zurückkehrt. Dieser Raum des verborgenen Göttlichen findet sich wiederaufgenommen im Grab der Leocadia, aus dem sie als »tesoro muerto« aufersteht; das Verb »desenterrar« verweist wiederum bereits auf die letzte *jornada*, in der die *Imagen del Sagrario* aus ihrem unterirdischen Versteck »ausgegraben« wird.³⁶ Der Häretiker Pelagio hingegen erscheint nachts, wenn die Sonne als Symbol christlicher Erkenntnis sich verhüllt, und will die *imagen* in einen »pozo obscuro« versenken.³⁷ Besonders in diesem Vorhaben, das deutlich als eine Art naive »negative Idolatrie« markiert ist, zeigt sich jedoch, dass die Verhüllung stets als eine Bedingung der Offenbarung gedacht ist: Pelagio begreift im Gegensatz zu Ildefonso, dem König und der Königin nicht, dass nur aus dem Verborgenen sich die Wahrheit enthüllen kann, und dass diese sich immer nur als Verborgenes enthüllt.³⁸ Selbst wenn Maria nicht an diesem Punkt die Nacht durch ihre strahlende Erscheinung erhellen und so die Entführung der Figur ver-

³⁵ Zur äußerst komplexen Ikonografie der Leukothea-Legende und ihrem »theoepoetischen« Potenzial vgl. Bernhard Teuber: »Die Evidenz des blutigen Leibes und das christliche Imaginarium in *La fuerza de la sangre* – Plädoyer für die theoepoetische Lektüre einer cervantinischen Novelle«, in: Hanno Ehrlicher und Gerhard Poppenberg (Hg.): *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen*, Berlin 2006, S. 68–106.

³⁶ »Rey: Llena de asombros la tierra, / Con maravillas extrañas, / Parece que desentierra / Tesoros muertos, que encierra.« (408) [»DER KÖNIG: In den Tiefen bebt die Erde, / Dass an Wundern reich und groß / Auf des Lichtes freiem Herde / Toter Prachtglanz sichtbar werde, / Den sie barg in geiz'gem Schoße.« (I, 544–548)]

³⁷ »Pelagio: Esta noche, cuando el sol / En el silencio nocturno / Ausente su faz hermosa, / Dejando á obscuras el mundo.« (409) [PELAGIUS: Diese Nacht, sobald die Sonn' ihr / Goldnes Antlitz von der Flur / Wendet, und in düstres Schweigen / Rings verhüllt ist die Natur. (I, 657–660)].

³⁸ Pelagio: Lleguemos hasta el Sagrario, / Y haciendo divino hurto / La imágen, la arrojaremos / en un pozo; pues ya juzgo, / Que se cumplirán con esto / Tantos fatales anuncios; / Que en faltándoles la imágen / Á los Cristianos, no dudo, / Que venga á menos la fe.« Ebd. [PELAGIUS: Lass zum Heiligtum uns schleichen, / Um des Bildes kleinste Spur / Zu entwenden, und in tiefe / Schlucht zu stürzen: dadurch nur / Jener Schreckensspruch des Schicksals / Seine Deutung dann erfuhr! / Fehlt den Christen erst das Bild, so / Triffst sie auch des Himmels Fluch: / Ihnen fehlt dann auch der Glaube. (I, 661–669)].

hindern könnte, müsste Pelagio scheitern, da er letztlich im eigenhändigen Verhüllen den Glauben stärken statt schwächen würde. Wie Poppenberg gezeigt hat, erweist sich vor einem solchen heilsgeschichtlichen Hintergrund der Feind und Häretiker immer bereits als Wegbereiter des endgültigen Sieges der Christenheit: Erst indem die Juden Christus zu vernichten suchten, verhalten sie ihm zu seinem Opfer und führten den Neuen Bund herbei.³⁹ Ignoranz und Verborgenheit erscheinen hier als Teil dieses göttlichen »Mysteriums des Heils aus dem Übel« – die »sombros« sind Voraussetzung der »luces« – die Höhle der *fierra* wird sich zuletzt als Ort des Heils erweisen. Die bereits in der ersten *jornada* mehrfach vorweggenommene Absenz der Figur, die nun in der zweiten *jornada* folgt, findet sich auf diese Weise von vornherein heilsgeschichtlich aufgefangen, wenn sie als Plan eines zwangsläufig scheiternden Häretikers präfiguriert wird, als Verschwinden in einer Dunkelheit, der eine umso strahlendere Enthüllung folgen muss. Der Schleier der Leocadia, der den Altar schmückt, wird zum Sinnbild dieses Glaubens als eines emphatischen Nichtwissens, eines Glaubens an die unergründlichen Wege Gottes, die letztlich immer zum Heil führen.

Calderón operiert damit auf einer anderen Ebene als Vergara: Während dieser das für seine *comedia* zentrale Geheimnis einer himmlischen Herstellung der *Imagen de los Reyes* einfach setzt, um es in der Folge zu entfalten, macht jener das Latenzgebot des Glaubens diskursiv und allegorisch explizit. Damit aber begibt er sich auf ähnlich schwankendes Terrain wie Zúñiga, bei dem im Konflikt von hagiografischem und historiografischem Diskurs die Herstellbarkeit des Geheimnisses sichtbar wurde. Calderón kann die paradoxe Figur eines sich dem Menschen nie ganz enthüllenden Geheimnisses auf der Ebene seiner allegorischen Darstellung der *imagen* im Spiel von Licht und Dunkel, Ver- und Enthüllen eindrucksvoll inszenieren, dort aber, wo es um Toledo geht, erweist sich das Geheimnis dann doch wieder als Generator von *dudosos discursos*: Bei aller Vorsicht und allen Beschwörungsformeln des Glaubens, mit denen Idefonso den unsicheren Ursprung der *imagen* belegt, tritt dennoch hier ein Willen zum Wissen zutage, eine Anlagerung fremder Diskurse an das heilsgeschichtliche Geheimnis – nur im Wissen um die partikuläre Geschichte Toledos und der Spekulation um die Herkunft der Figur kann die Stadt sich »ihre« *imagen* aneignen. Dabei wird das religiöse Muster eines ursprungslosen Ursprungs, wie es sich unter anderem in der Jungfrauengeburt artikuliert, zum Geheimnis eines weltlichen Gründungsmoments überschrieben, das im Gegensatz zum göttlichen Geheimnis nach vollständiger und genauer Ausschreibung strebt. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Etymologie des Namens Toledo: Das Gründungsmoment der Stadt wird in Analogie zum ungewissen und geheimnisvollen Ursprung der Figur aus einem Namen hergeleitet. Wie bei der *imagen*, die den eigentümlich unspezifischen Zusatz *del Sagrario* trägt, verweist auch der Name *Toletot* – »Fundacion de muchos« [»Begründung Vieler«] auf die

³⁹ Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 269 ff.

mögliche Vielheit der Ursprünge, auf die Unentscheidbarkeit der Wahrheit und die Unauffindbarkeit des *einen* Ursprungs.⁴⁰ Diese Ungewissheit allerdings erscheint durchaus als eine, die durch Wissen gefüllt werden sollte, um den Primat Toledos rechtfertigen zu können:

ILDEFONSO: Varias gentes la habitaron
 Mas no nos importa esto,
 Que su corónica pide
 Mas dilatado progreso.
 Pasaron a ella los Godos,
 Cuyos gallardos esfuerzos
 En breve tiempo señores
 De toda España se hicieron.

[ILDEFONSUS: Viele Völker wohnten d'rinnen,
 Doch von ihnen man wohl schweigt,
 Weil die Chronika Toledo's
 Auf viel wicht'gre Dinge zeigt;
 Denn den Goten untergeben,
 Die in hoher Kräftigkeit
 Zu Beherrschern von ganz Spanien
 Sich gemacht in kurzer Zeit (I, 275–282)]

2.2 *No de argumentos pero de estacas* – das Theater als Ort theatralischer Aneignung

Zusätzlich zum religiösen und zum historischen Register wird die Struktur des Geheimnisses auch noch auf komischer Ebene durchgespielt. Payo, der *Gracioso* des Stücks, ist Zeuge der *disputatio*, in der Ildefonso den Häretiker Pelagio besiegt und die Jungfrauengeburt erfolgreich verteidigt. Als Pelagio sich vor der Kirche beschwert, der Bischof habe nicht nach den Regeln gefochten und das Volk sei ignorant, bezieht der schon im Argument Geschlagene ein zweites Mal Schläge von Payo und wird damit von ebenjener volkstümlichen Ignoranz besiegt:

⁴⁰ Diese Etymologie ist – wie meistens bei Calderón – imaginär, was ihre inhaltliche Herleitung aber umso signifikanter macht: Während Madrid bei ihm als »Madre de ciencias« [»Mutter der Wissenschaften«] erscheint, bestätigt sich der Eindruck, für Toledo gehe es zumindest in dieser *comedia* um die Legitimität des Heterogenen. Zu den Etymologien Calderóns vgl. Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 250.

PAYO: Otra y mil veces mientes;
 Y pues no te reduces, ni arrepientes,
 Yo vencerte pretendo.
 No entiendo de argumentos; pero entiendo
 De estacas, y con esta
 Tengo de dar á tu opinion respuesta.
 María quedó Vírgen, siendo madre,
 Esposa é hija del eterno Padre.
 Esto sé, y vive Christo!
 Que ha mucho que la cólera resisto.
 Muera el herege fiero! (405)

[PLUMP: Ha! neue, unverschämte Lügen!
 Wenn Dein Gewissen Dich nicht beißt,
 So sollst Du meiner Faust Dich fügen.
 Nicht kenn' ich, was ein »Scheingrund« heißt;
 Doch kenn' ich g'nugsam einen Knittel,
 Und meinen Spruch Dir einzubläu'n,
 Ist dieser hier ein tüchtig Mittel.
 – Nicht Jungfrau soll Maria sein,
 Weil sie den Herrn zur Welt getragen?
 Nicht Ehefrau und Tochter des ewigen Vaters?
 Mich würgt der Zorn – es lebe Christus! (I, 105–114)]

Die Ignoranz erweist sich erneut als schlagkräftiger als die Argumente – wieder wird sie darin mit dem Glauben kurzgeschlossen. Man könnte nun formulieren, hier verdoppele sich das schon von Ildefonso wiederholt zugunsten des Glaubens vollzogene *sacrificium intellectus* auf volkstümlich-komischer Ebene: Payo zeigt, dass der Glaube sich nicht durch Argumente, sondern durch sinnliche Performanz herstellt, die hier eben die Gestalt von Stockhieben annimmt: Der intellektuellen Affirmation des Nichtwissens folgt die körperliche. Dabei gibt Payo der Geheimnisdarbietung und –herstellung einen durchaus gewaltsamen Charakter, man stelle sich die aufgrund des sprachlichen Rhythmus naheliegende Aufführungspraxis vor, Payo das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis Pelagio im Takt der Verse einbläuen zu lassen: »María quedó Vírgen, siendo madre / Esposa é hija del eterno Padre«, um vermutlich triumphal auf den letzten Schlag auszuholen »y vive Christo!« Auf diese Weise findet sich die Herstellung eines Geheimnisses durch Wissensverzicht durchaus im Sinne einer komischen »Verfremdung als sich zeigendes Spiel« gedoppelt.⁴¹ Der Zuschauer wird nicht Zeuge von Ildefonsos argumentativem Sieg,

⁴¹ Vgl. Warning: »Elemente einer Pragmasemiotik«, S. 311 ff.

wohl aber von der glaubensgewissen Schlagkraft Payos, sodass dieser sich später mit einigem Recht vor der Königin brüsten kann, eigentlich habe er Pelagio besiegt und sei damit der wahre Hüter des Nichtwissens – was der König sogar bestätigt:

PAYO: Paréceme pues, supuesto

Que he de dar mi parecer,

Pues le dan todos en esto,

Que allá debe de tener

El cielo su presupuesto,

Para habernos ocultado

El origen y verdad

Deste divino traslado:

¿En fin, vuestra Magestad

Hasta ahora lo ha ignorado?

REY: Sí.

PAYO: Pues yo, aunque necio, toco

Tal vez misterio tan grave,

Y aunque les parezca loco,

Digo, que esto que no sabe

Todo el mundo, yo tampoco.

REY: Quién sois vos?

PAYO: Quién he de ser?

¿Pues no se me echa de ver

En lo alegre y placentero?

Payo, excelente perrero;

La perrera es mi muger.

Y á fe, que he arrojado hoy

De la iglesia, donde estoy,

Un perrazo, que por yerro

Llevó lindo par de perro,

Que es la colacion que doy

Á Pelagio, que yo fui

Quien de veras le venció,

No Ildefonso.

REINA: Cómo así?

PAYO: Como si él le concluyó,

Yo despues le concluí:

Silogismo en *dari* ha sido

El mejor y mas cumplido:

Ergo, Reges mi praeclari,

Mi silogismo fue en *dari*,

Supuesto que le ha dolido
REY: Decis bien.

Descúbrese un sepulcro (408)

[PLUMP: Dünkt's mich doch nicht Ungebühr,
Wenn ich schweigend mich belehrte,
Und nach all'dem, was ich hörte,
Meine, was ich meinen muss:
Nämlich: dass des Himmels Schluss
Uns aus weiser Absicht wehrte,
Von dem Ursprung und Entstehen
Jenes Bild's auf dem Altar
Das Geheimnis zu erspähen.
– Hatten's Majestät fürwahr
Auch bisher nicht eingesehen?
DER KÖNIG: Wahrlich nicht!
PLUMP: Nun, auf den Kopf
Du mein Witz, den Nagel trifft!
Schilt man mich auch einen Tropf:
Was die ganze Welt nicht griff,
Fass' auch ich wohl nicht bei'm Schopf.
DER KÖNIG: Bursch, wer bist Du?
PLUMP: Wer ich bin?
Ward nicht Jubel mein Gewinn?
Hält nicht Lust mich bei den Ohren?
Plump, der Hundevogt, geboren
Von der Mutter Hundsvogtin
Ich verjagt aus diesem Tempel,
Allen Hunden zum Exempel,
Einen Hund durch kräft'ges Mittel,
Denn mit diesem meinen Knittel
Gab ich Nachdruck, Kraft und Stempel
Der Sentenz, und also war
Ich hier Sieger offenbar;
Nicht Sanct Ildefons –
DIE KÖNIGIN: Weswegen?
PLUMP: Ich trieb ihn hinaus mit Schlägen,
Er trieb ihn nur vom Altar.
Syllogism in »*dari*« kühlte
'S Mütchen ihm, mein Knittel spielte:
Ergo, Reges mi praeclari,

Stand mein Syllogism in »dari«;
 Denn ich meine, dass er's fühle!
 DER KÖNIG: Wacker disputiert.

(*es enthüllt sich ein Grabmal*) (I, 478–514)]

Nochmals wird hier die Verwandlung von Argumenten in Schläge und damit das Geheimnis oder Nichtwissen als Glaubensfundament im komischen Register durchgespielt: Trotz oder gerade aufgrund seiner Ignoranz gibt der Hundefänger Payo dem häretischen ›Hund‹ Pelagio das, was er verdient. Auf sprachlicher Ebene werden zugleich Form und Technik des syllogistischen Arguments ins Komische gezogen, wenn Payo seine *conclusio* (die Schläge) mittels des Katalogs der zulässigen Schlüsse als gültige *dari-conclusio* markiert und dabei einen Doppelsinn in Richtung »dar« oder »darle« ausspielt: Er hat's ihm gegeben, es hat getroffen und es hat wehgetan.⁴² Vor diesem Hintergrund gewinnt Payos Aussage, er werde jetzt auch Stellung zum Geheimnis der *origen* der Figur nehmen (»toco / Tal vez misterio tan grave« [»Nun, auf den Kopf / Du mein Witz, den Nagel trifft!«]) ebenfalls einen Doppelsinn: Nähert sich Ildefonso dem Geheimnis vorsichtig-argumentativ, fasst Payo es mit seinen Schlägen tatsächlich sinnlich auf und an. Das komische Durchspielen der Spannung von argumentativem Wissen und performativem Nichtwissen enthält in seiner Doppelung jedoch eine Abgründigkeit, die über die von Poppenberg befundete, theologisch gehaltene »ironische Allegorie« hinausgeht, wie Calderón sie im *auto sacramental* einsetzt. Eine solche Figur der ironischen Allegorie, in der sich das Wissen dem Nichtwissen sprachlich-performativ anverwandelt und opfert, beachtet nicht den performativen Charakter der Aufführungssituation selbst, die durch Effekte der Komik das intellektuelle Opfer der Geheimnisherstellung als Spiel zeigt, es damit entpragmatisiert und als Bewältigung diskursiver Unbestimmtheiten ausstellt. Da der Zuschauer nicht Zeuge von Ildefonsos und Pelagios *disputatio* wird, bleibt letztlich offen, ob bei korrekter Anwendung syllogistischer Schlusstechnik, die ja bekanntermaßen von Inhalten unabhängig ist, nicht auch Pelagio hätte gewinnen können – die Gefahr einer potenziell immer gegebenen häretischen Missbrauchbarkeit des logischen Schlusses beziehungsweise seine Unbrauchbarkeit für den Glauben wird von Payo einfach aus der Welt geprügelt.⁴³

⁴² Vgl. das Stichwort »Syllogismus« in: *Philosophisches Wörterbuch*, hg. von Georg Klaus, 2 Bde., Leipzig 1975. »Dari« in Payos Sinne scheint hier verwandt mit den aus der *Commedia dell'Arte* stammenden onomatopoetischen Schlägeausrufen wie »Diri-Dari« oder »Parlicchi-Parlacchi« etc.

⁴³ Für Poppenberg schlägt sich die von Calderón im *auto sacramental* inszenierte Spannung zwischen Wissen und Nichtwissen, die letztlich den Glauben ausmacht, auf Darstellungsebene in einer »ironischen Allegorie« nieder. Dass diese nicht in Negativität oder theologische Häresie kippt, verdankt sich für ihn einer trotz des *sacrificium intellectus* nirgends aufgegebenen sprachlichen Gehaltenheit: »Das literarische Opfer vollzieht sich als *sacrificium intellectus* in Gestalt der Allegorie, in der antagonistische Elemente in einem *concepto* konstelliert werden: an der Grenze rationaler In-

Qua Beweiskraft finden sich so die Schläge Payos und die unmittelbar auf den zitierten Dialog folgende Erscheinung Leocadias auf einer Ebene wieder – das himmlische Geheimnis neben einem durch Prügel durchgesetzten Nichtwissen. Das Geheimnis als Fundament gegenreformatorischen Glaubens ist durch die spätestens seit der Renaissance topische Komisierung gelehrter lateinischer Formeln damit nicht diskreditiert, jedoch werden in Ildefonso und Payo genau jene Bereiche sichtbar, die seine paradoxe Struktur als bewusstes Nichtwissen stets zu überschießen drohen: Die gelehrte Geheimnisverwaltung einerseits, die Gefahr läuft, von ihrem Wunsch nach historischer Partikularisierung und Genauigkeit zersetzt zu werden, und die brutale Ignoranz andererseits, die droht, das Geheimnis als ein gewaltsam und arbiträr gemachtes oder gesetztes zu zeigen. Beide Extreme werden letztlich durch die *imagen* in Schach gehalten, in der sich Wissen und Nichtwissen, Herstellbarkeit und geheimer Ursprung die Waage halten, und die so erneut als metadiskursive Figur erscheint – nur die wiederholten Visionen heiliger Bilder selbst artetieren im Stück die potenziell endlose Proliferation sich aus ihnen entfaltender gelehrter oder komischer Paradigmen.

Ging es in der ersten *jornada* um das Geheimnis, näherhin um das Geheimnis der Fleischwerdung und der Zwieschlächtigkeit der Schöpfung am Beispiel der *imagen*, geht es in der zweiten *jornada* folgerichtig um die Absenz der Figur und damit um den Sündenfall und die Absenz Gottes. Die heilsgeschichtliche Aufarbeitung der *conquista* Toledos durch die Mauren steht hier im Mittelpunkt; sie wird im Wesentlichen geleistet durch argumentatives Einfügen der Eroberung Toledos und des Verlustes der Figur in ein göttlich garantiertes, providenzielles Geschehen. Leitopposition ist der Gegensatz von Kampf und Standhaftigkeit, der sich spanisch als eine männlich und weiblich besetzte Vermittlung von Ehre und Gnade artikuliert. Wie von der *fera* geweissagt, sucht etwa 200 Jahre nach der Handlung der ersten *jornada* Gotenkönig Rodrigo den Tod in der von Recisundo versiegelten Höhle, als er sich dem maurischen Heer unterliegen sieht. Während die Männer Toledos trotz der offensichtlichen Überlegenheit des Feindes ihre Ehre verteidigen wollen bis in den Tod, argumentieren die Frauen zugunsten einer Ergebung, welche die Präsenz von Christen in Toledo sehr viel wahrscheinlicher fortsetzen könne als eine Flucht in die Selbstvernichtung:

SANCHA: La sentencia de los cielos,
Ya decretada, no tiene
Apelacion; que no es
Justo tribunal la muerte.

telligibilität. Die Bildung einer Gestalt des Nicht-Wissens in der ironischen Allegorie ergibt das literarische Opfer als Entsprechung zum Glauben. Sie ist das dissoziative Moment des Geistes, das aber in der gefügten und artikulierten Gestalt des Textes.« Poppenberg: *Allegorie und Psyche*, S. 245 f.

Y siendo asi, que ellos mismos
 Nos castigan, (pues no puede,
 Sino la mano de Dios,
 Destruir tan brevemente
 La corona mas altiva,
 La fuerza mas eminente,
 La mas defendida plaza,
 Y la provincia mas fuerte). (412)

[SANCHA: Gegen Himmels Urteilsschluss
 Ist auf Einspruch nicht zu zählen;
 Denn der Tod gehöret nicht zu
 Den gerechten Tribunälen.
 Ist's der Himmel selber doch,
 Der uns züchtigt; denn wer möchte,
 Außer Gottes mächt'ger Hand,
 So vertilgen unsre Rechte,
 Unsrer Hoheit Diadem,
 Unsrer Sterbekräfte größte,
 Unsrer Länder schönste Stadt,
 Der Provinzen erst' und beste? (II, 179–190)]

Indem sie die Eroberung als einen Urteilsspruch des Himmels sieht, gegen den man sich nicht aufzulehnen habe, als eine unergründliche, aber gerechte Gottesstrafe, legitimiert Sancha die Aufgabe der Stadt in mehrerlei Hinsicht vor heilsgeschichtlichem Hintergrund: Erstens sei es fruchtlos und sündhaft, sich gegen Gottes Willen aufzulehnen, zweitens erscheine die Stadt nicht feige, sondern weiterhin tapfer, wenn sie sich nur Gott als dem höchsten Gegner ergebe, und drittens impliziere die Gottesstrafe eine Gerechtigkeit, mit der Toledo am Ende nach bestandener Prüfung wieder siegreich dastehen wird – das Rad der Fortuna wird sich wieder drehen. Der *valor* der Männer erscheint vor diesem Hintergrund mehr als Gefahr, den *honor* zu verlieren als ihn zu retten, zumal die Frauen im Falle eines Sieges der Mauren allein in der Stadt zurückblieben. Auf allegorischer Ebene geht es hier in Gestalt der Verteidigung der Frauen auch um die Verteidigung der *ecclesia* und des Glaubens, die nicht zuletzt in Gestalt der *imagen* weiterhin in der Stadt anwesend sind und gerettet werden müssen. Mit ihrer Argumentation nehmen die Frauen die menschliche Ergebenheit in die *ignorancia* aus der ersten *jornada* wieder auf: Die *conquista* erscheint aus menschlicher Perspektive als schreckliches und sinnloses Rätsel, mit dem Gott jedoch ein geheimes Ziel verfolgt. Die Mauren erweisen sich im Folgenden tatsächlich als edle Sieger und gestatten es den Christen, als christliche »Mistiárabes« ihren Glauben weiter zu praktizieren. Aus moderner Sicht möchte dies als Propagierung eines friedlichen Nebeneinanders der Religionen erschei-

nen, wie es mitunter auf *conquista* und *reconquista* projiziert wird, als eine Aufwertung der letztlich ebenfalls christlichen Tugenden der Mauren, die Grenzen bleiben jedoch durch den providenziellen Überbau gewahrt.⁴⁴ Letztlich bestätigt nämlich Aben Tarifs Edelmüt doch nur die Ansicht Sanchas und garantiert – ebenfalls durch Gottes Fügung – das Überleben der Christen so wie er deren erneute, unvermischte Freiheit antizipiert. Der christliche Statthalter geht denn auch als reuiger Büsser durch diese Prüfung und nimmt die eigene Erlösung durch seine Tränen vorweg, der Maure hingegen erscheint als bloßer Kommentator einer solchen büßenden Demut, deren Trost ihm, dem Nichtchristen, nicht zur Verfügung steht:

TARIF: Y espere
 La fama, que han de ser los Toledanos
 Nobles por ser Mistiárabes Cristianos.
 GODMAN: Deja pues, que mi boca
 Bese la tierra, que tu planta toca,
 Y ya por mí postrada
 La ciudad. Á la aurora haras entrada,
 Que ya la noche baja,
 Envuelta en esa lóbrega mortaja,
 Llorando mi fortuna,
 Y Virreina del sol sale la luna.
 TARIF: Levántate, Cristiano
 GODMAN: Á tus pies puesto,
 Tu mano he de besar.
 TARIF: Pues cómo es esto?
 ¿No veniste arrogante,
 Cómo vuelves humilde?
 GODMAN: No te espante
 Ver, Tarif, las mudanzas con que vivo,
 Pues vine libre aquí, y vuelvo cautivo.
Vase Godman y los Soldados godos
 LUNA: Consuélale, Tarif
 TARIF: Consuelo vano
 Será cualquiera ahora;
 Que ya él tiene consuelo, pues que llora. (415)

[TARIF: Und die Mestizaraberchristen müssen
 Sich Ruhms erfreu'n, wie sich's gebührt!
 GODMAN: Lass, Herr, mich jetzt den Boden küssen,

⁴⁴ Zur Problematik einer solchen anachronistischen Verklärung vgl. kritisch Liedl: *Al-Farantira*.

Den Deine Sohle hat berührt!
 Der Stadt Ergebung sei erfüllt
 Durch mich! – Zieh' mit dem Frührot ein;
 Denn in ein Leichentuch gehüllet,
 Bricht schon die dunkle Nacht herein;
 Als Unterkönigin der Sonne
 Beklagt schon Luna mein Geschick.
 TARIF: Erheb' Dich, Christ!
 GODMAN: In Staub geworfen,
 Küß' ich die Hand Dir!
 TARIF: Wechselnd Glück!
 – Kamst Du nicht her zu mir verwegen,
 Und gehst in Demut?
 GODMAN: Weil's mich traf,
 Zu beugen mich des Schicksals Schlägen;
 Frei kam ich her, und geh' als Sklav'.

(*ab mit den Seinigen*)

LUNA: In Tränen geht der Christ von hinnen.
 O, tröst' ihn, Tarif!
 TARIF: Und Dir scheint,
 Es wär' ihm Trost noch zu gewinnen?
 Er hat schon Tröstung; denn er weint! (II, 620–639)]

Aufgewertet wird der Araber hier nur, insofern er sich als Instrument einer gerechten Gottesstrafe zeigt. Heilsgeschichtlich senkt sich nun die Nacht über Toledo, der Mond als Vizekönigin der Sonne antizipiert und präfiguriert jedoch deren erneutes Aufgehen. Insgesamt liest sich die zweite *jornada* als der weitaus konventionellste Teil des Stücks, wohl nicht zuletzt, weil es hier gilt, die heilsgeschichtliche Fassung der maurischen *conquista* diskursiv lückenlos zu gestalten und das in der ersten *jornada* entfaltete Geheimnis göttlicher Präsenz auch für die Absenz ihrer äußerlichen Zeichen zu postulieren. Das komische Element gelangt nicht über den üblichen lustig-beschwipsten Mauren Alí hinaus, der Alkohol trinkt, obwohl es ihm seine Religion verbietet, und der damit deren gesetzhaften, arbiträren Charakter herausstellt.⁴⁵

⁴⁵ Die Komik in Vergaras Stück beschränkt sich durchweg auf solche Figuren, die zudem noch mit einem offenbar charakteristischen Akzent sprechen. Im Gegensatz zu Payos komischer Geheimnis-Einbläuung bleibt diese Art komischer Diskreditierung in eindeutigen Oppositionen fundiert und wird dadurch zu entbehrlichem Klamauk.

Einzig die Versenkung der *imagen* bietet Gelegenheit zu einfallsreicherer theatralischer Inszenierung. Während Bischof Urbano die Reliquien Leocadias in einer Kiste aus der Stadt schaffen kann, gelingt ihm dies bei der *Virgen del Sagrario* nicht; als er sie berühren will, kann er sich nicht mehr bewegen und liest dies als Zeichen, die *imagen* wolle ihrer bedrohten Stadt treu bleiben und sie nicht verlassen. Der Statthalter und einige fromme Goten beschließen, das Bildnis auf eigene Faust in einem Brunnen unter der Kathedrale zu versenken. Zunächst herrscht Ratlosigkeit darüber, wer es wagen soll, das Bildnis der Heiligen Jungfrau zu berühren:

GODMAN: ¿Y quién se podrá atrever
A poner desvanecido
Sobre aquella ara los pies?
¿Á los brazos, que en sus brazos
Han merecido tener
La Emperatriz de los cielos,
Quién ha de atreverse? Quién?

[GODMAN: Aber wer vermisst sich jetzt
So, dass er den kühnen Fuß auf
Diesen heil'gen Altar setzt?
Diese, von der Himmelskön'gin
Mehr als durch ein Ungefähr,
Liebevoll umarmten Arme:
Wer darf sie berühren? Wer? (II, 747–753)]

Schließlich fasst Statthalter Godman selbst sich ein Herz und trägt das Bildnis in den Brunnen hinab. Er begleitet dies durch einen langen Monolog, der einer Marienhymne gleicht und den Akt zu einer genuinen Grablegung macht:

GODMAN: Perdonad, Virgen divina,
Si atrevido y descortes,
Mientras arde, y no se quema,
Llega á la zarza Moises;
Dadme licencia, que os toque;
Humano Atlante seré
De dos cielos, pues llevais
En los brazos esta vez
Vos el uno, y yo los dos;
Porque se mire en los tres,
Que siendo Madre de Dios,
de pecadores tambien
Lo sois; y si, como Madre

De Dios, acudis á él
Á sacarle del peligro,
Y como Madre despues
De pecadores, dejais,
Que hoy os libre el que lo es,
Recibiendo como de hijo
Este servicio, en que ven
Los cielos al pecador
Tan honrado á vuestros pies,
Que recibis su favor;
Si bien, indigno esta vez,
Pues yo os libro á Vos, Señora,
Y Vos le librais á él. (416)

[GODMAN: Himmelsjungfrau, o vergib, wenn
Moses nicht dem Drange wehrt,
Und dem feur'gen Busch sich nahet,
Den die Flamme nicht verzehrt!
Duld'es, dass ich Dich berühre!
Von zweifacher Himmelswelt
Lass mich Atlas sein, indem Dein
Arm den Einen Himmel hält,
Und ich beid' im Arme trage:
Dass in uns man möge sehn,
Wie Du heil'ge Mutter Gottes
Auf der Sünder brünstig Fleh'n
Ihnen Mutter bist, und wie Du,
Deinem Gottsohn beizustehn,
Der Gefahr ihn willst entreißen;
Und wie's ferner darf gescheh'n,
Dass vom Altar heut' ein Sünder
Dich, der Sünder Mutter, hebt,
Weil er, als Dein Sohn, Dir diesen
Liebesdienst zu leisten strebt,
Während, Dir zu Füßen, seiner
Brust ein Dankgebet entschwebt,
Dass Du – ist er's gleich nicht würdig –
Seine Hilfe nicht verschmäh'st,
Du, die himmlisch Heil ihm spendend,
Rettung jetzt durch ihn empfähst. (II, 756–781)]

Godman macht hier in einer charakteristischen zirkulären Verdichtung prä- und postfigurativer Verweise deutlich, dass die Gerettete die eigentliche Retterin ist; als Träger der Jungfrau macht er sich selbst zum Teil eines dreifaltigen Bildes der Menschwerdung Gottes: So wie die Muttergottes ihren menschengewordenen Sohn trägt und schützt und dieser wiederum durch seine Menschwerdung die Sünder gerettet hat, rettet der Sünder nun das Bildnis und antizipiert damit wiederum sein eigenes Heil. Im zweiten Teil des Monologs, der nicht mehr das Tragen, sondern die eigentliche Grablegung begleitet, wird allerdings durch den nun angeschlagenen Ton der Liebesklage deutlich, dass es nicht nur um ein allegorisch-heilsgeschichtliches Geschehen geht, sondern dass hier der Verlust eines Körpers aufwendig und nahezu lustvoll inszeniert wird:

Venid, venid á mis brazos,
 Ved, Virgen hermosa, ved,
 Que importa, que vais huyendo
 De otro Faraon cruel.
 Otro Nabuco ha venido,
 Divina y hermosa Esther,
 Y hoy á Babilonia vais
 Cautiva con Israel.
 Pero no, que aun mas rigor
 Hoy habeis de padecer,
 Pues cautiva á un calabozo
 Vais, que es nube, y es cancel,
 Que los rayos de la luz
 Á la luz no deja ver.
 A un pozo, Señora vais;
 Ved, Virgen hermosa, ved
 Qué hospedage os da la tierra?
 ¿Vos empozada, mi bien?
 ¿Vos empozada, Señora?
 ¿Mas qué mucho, si teneis
 En vuestros brazos pendiente
 Al inocente Josef?
 ¿Sepulcro, que no tuvísteis
 En vuestro tránsito, es bien
 Que hoy le tengais? Ay de mí! (416)

[Komm, o komm in meine Arme!
 Lass, o Heil'ge, es geschehn!
 Eile gilt's, dem wild'sten aller
 Pharaonen zu entgehn.

Vor Nebucadnezar flieh', o
 Himmlisch schöne Esther schnell;
 Zieh' gen Babylon gefangen
 Fort mit Deinem Jesrael.
 – Aber nein! weit größ're Leiden
 Ruh'n auf Dir zur Stunde schwer;
 Denn es lagert sich als Kerker
 Tiefe Steingruft um Dich her,
 Und das helle Licht des Tages
 Strahlet dort Dir nimmermehr.
 In die Tiefe, Herrin, sinkst Du!
 Heil'ge Jungfrau, musst Du's sehn,
 Wie die Erde Dich bewirte?
 Du versenkt, so hold und schön?
 Du versenkt, o heil'ge Kön'gin?
 Solch ein Leiden Dich bedrängt,
 Hier, wo keines treuen Josephs
 Schutz und Beistand Dich umfängt?
 Grab, das einst bei Deinem Scheiden
 Nicht entgegen Dir gegähnt,
 Soll sich heut' Dir öffnen? Weh' mir! (II, 782–806)]

Die Figurationen der Gefangenschaft (zum Beispiel Esthers) reichen nicht aus, um den Verlust zu beschreiben – mit der Grablegung der *imagen* wiederholt sich hier deutlich jenes Trauma des »corps perdu« nach de Certeau: Die Jungfrau, die der Legende nach nicht begraben wurde, sondern direkt in den Himmel auffuhr, erleidet in der *imagen* nun das gleiche Schicksal wie ihr Sohn. Damit wird die *conquista* Toledos indirekt zu einer Passion Mariens überschrieben, der Stadt fehlt ihr Körper, wie es sich schon in Gordillos Legenden abzeichnete: »¿Vos empozada, mi bien?« [»Du versenkt, so hold und schön?«].

Die eigentliche Rolle der *imagen* in Bezug auf *conquista* und *reconquista* Toledos offenbart sich jedoch erst in der letzten und handlungsreichsten *jornada*. Ausgerechnet die finale Restitution bringt eine Handlungsverwicklung und -beschleunigung, welche die Bühne mehr als die vorangehenden Akte in ständige Bewegung und Schauplatzwechsel versetzt: Die Szene beginnt mit der Übergabe der Schlüssel Toledos durch den Mauren Selin an den nun siegreichen König Alonso el Sexto. Die Bühnenanweisung *Descúbrese el teatro, que será todo de tafetanes [die Bühne ist gänzlich mit Fahnen versehen]* macht die Feierlichkeit der Szene deutlich und stellt zugleich über eine Investitur, die sich als Theaterszene präsentiert, den Bezug zur Jetzt-Zeit des Publikums her. Alonso erweist sich als ebenso friedlicher und gerechter Sieger wie der maurische Eroberer: So wie die Christen ihren Glauben unter maurischer Herrschaft weiter praktizieren durften, soll Selin die Kathedrale als ei-

genes Gotteshaus behalten dürfen. Nachdem der König diese versöhnliche Geste vollzogen hat, muss er sofort einen weiteren potenziellen Konflikt schlichten. Obwohl die christliche Kirche inzwischen zu einer neuen Liturgie übergegangen ist, wollen die christlichen Mozárabes den alten Ritus beibehalten. Wie der Mozaraber Juan Ruiz formuliert, dient dies zum Zeichen ihrer unverwechselbaren Identität wie auch ihrer Standhaftigkeit in den vergangenen Notzeiten:

JUAN: No es bien nuestra sangre pierda
 Divinas ejecutorias,
 Que su honor en las historias
 Immortaliza y acuerda.
 El asedio de los Moros
 Nuestra fe no perturbó,
 Nuestra sangre no manchó.
 No son estos dos tesoros
 Para olvidar.

[JUAN: Unser Stamm darf nicht verlieren
 Alte heilige Gebräuche,
 Die zu Ehren diesem Reiche
 Uns mit wahrer Würde zieren.
 Nimmer hat der Mauren Zwang
 Unsern Glaubensdienst gehindert,
 Unsern Adelssinn gemindert;
 Dieser Schätze Untergang
 Fand nicht Statt! Asturier, scheitern
 Wird der Plan, den Ihr mögt hegen – (III, 109–118)]

Der Asturianer Don Vela aus dem Gefolge des Königs dagegen sieht den reinen Glauben hier gefährdet – ihm geht es nicht um die Bewahrung historischer Spuren oder Wunden, sondern um die Wiederherstellung einer christlichen »pureza«, die durch die Feigheit und Anpassung der Mozárabes an die Mauren verraten wurde. Ein Wort gibt das andere, Juan bezichtigt den Asturianer, aus einem feigen Bergvolk zu stammen, das vor den Mauren längst geflohen wäre, als der tapfere Toledaner noch ausharrte, während Vela behauptet, dass an dem, der mit dem Feind paktiere, immer etwas hängenbleibe. Die überschießende Intensität des unversöhnlichen Konflikts lokaler Temperamente gewinnt hier durchaus komischen Charakter. Der König kann den Konflikt nicht schlichten, und auch sein Duellverbot nehmen die wutentbrannten Gegner nicht ernst. Die Lage spitzt sich dramatisch zu, als die Königin, von alten Legenden auf die Spur gebracht, zu ahnen beginnt, dass sich in der den Mauren übergebenen Kathedrale ein christlicher Schatz verbirgt. Obwohl der König auf seinem Entschluss beharrt, die Kirche den Mauren zu überlassen, macht Reina Constanza

sich hartnäckig auf die Suche und gräbt eigenhändig – dabei vergleicht sie sich selbst mit der Heiligen Helena auf der Suche nach dem Kreuz Christi:

CONSTANZA: Señor, si Elena cavó
Una peña, por hallar
El tesoro singular
De la Cruz, merezca yo,
Aunque Reina pecadora,
Y no, como Elena, santa,
Hallar maravilla tanta
Como este centro atesora. (421)

[CONSTANZA: Des Erlösers Kreuz zu finden,
Zog einst Helena umher,
Grub mit Müh' und viel Beschwer;
Ich, beladen zwar mit Sünden,
Wenn auch Herrscherin gleich ihr,
Doch nicht Heil'ge gleich Helenen,
Ringe nach dem Wunderschönen,
Das sich birgt im Abgrund hier. (III, 587–594)]

Just als die Königin fündig wird und einen furchterregenden Schacht entdeckt («Y esta descubre una boca / Qué a espanto y horror provoca» [»Und den Schacht, den sie entdeckt / sie mit Entsetzen und Furcht erschreckt«]), beschwert sich Selin beim König über die Grabung in der ihm bereits versprochenen Kathedrale. Der König, der kurz zuvor gerade noch rechtzeitig ein tödliches Duell zwischen Juan und Vela durch die Zusage eines eigenen mozarabischen Ritus beendet hat, eilt zur Kathedrale. Unterwegs beschuldigen Anhänger der Königin den Mauren Selin, er habe die Kathedrale von vornherein nur gewollt, weil er ebenfalls von der Legende wisse und auf einen Schatz hoffe. Als der König und Selin zur Kathedrale gelangen, ist die Königin bereit, das von ihr dort vermutete Heiligtum auch gegen ihren Mann mit dem Leben zu verteidigen. Durch Lichtschein und Gesang kündigt sich tatsächlich eine wunderbare Präsenz im Schacht an, und Selin findet sich bereit, in die Dunkelheit hinabzusteigen. In einer verbal dramatisch begleiteten Szene («Qué temor!» [»Wie Furcht erregend!«]) wird er an einem Seil in den Schacht hinabgelassen, und als man schon um sein Leben fürchtet, gibt er endlich das Signal zum Herausziehen. Er berichtet von einer wie die Sonne leuchtenden Jungfrau, die dort unten sitze, gekleidet in merkwürdige altertümliche Gewänder und so schön, dass selbst er keinen Zweifel daran habe, die jungfräuliche Mutter Gottes gesehen zu haben, da sie zugleich rein aussehe und ein Kind auf dem Schoß halte. Selin bringt darüber hinaus eine Tafel mit, welche die Herkunft der Figur verbürgt und Constanza in ihrer standhaften Suche bestätigt:

REY: (*lee*) »Aquesta divina imágen
 Es la Vírgen del Sagrario,
 Que hoy en este pozo yace,
 Oculta por los Cristianos,
 Y huida por los Alarbes.
 Infelice el que la esconde,
 Y felice el que la halle.«

[DER KÖNIG (*die Inschrift der Tafel lesend*): »Aus der Kluft sei spätern Tagen
 Dieses Bild der heil'gen Jungfrau
 Zu Toled' empor getragen,
 Wo es Christenhand verbarg
 Vor den Händen der Alarben.
 Jammer denen, die's versenkten!
 Heil für die, die's neu erwarben!« (III, 903–909)]

Die Figur muss am Ende nicht gehoben werden, sondern steigt überraschend auf einer von der Überlieferung ebenfalls erwähnten und plötzlich entspringenden Quelle von *agua viva* empor, begleitet von den Begeisterungstürmen der Umstehenden: »Qué dicha! / Qué gran ventura! / Qué placer! / Qué bien tan grande!« (423) [»Welch Glück! / Welch großes Heil! / Welch Freude! / Welch höchstes Gut!«]. Das Stück endet in einer gemeinsamen Prozession aller Beteiligten mit der *Imagen del Sagrario* auf der Bühne: »*Súbe la Imágen, tómala el Arzobispo, arrodillanse todos los demas, y despues va en procesion, cantando los Músicos, que serán los Pages con sobrepellices*« [»Das Bild ist aus der Tiefe hellstrahlend hervorgeschwebt. Alle knien. Der Erzbischof stellt das Bild auf den Altar. Der Gesang der Chorknaben beginnt. Feierliche Orgelmusik«]. Es sieht so aus, als ob mit dieser finalen Restitution alle Ebenen der *comedia* rund zusammenlaufen: Die *imagen* ist gehoben, das Christentum in Toledo wiederhergestellt. Dunkelheit und Tiefe der Höhle werden durch das dort aufgefundene Bildnis entschärft, das die vorübergehende Absenz als eine latente Präsenz offenbart. Durch den ingeniosen und auch bühnentechnisch wirkungsvollen Einfall mit der Quelle, auf der die *Virgen* emporsteigt, wird die Höhle geflutet und damit über ein himmlisches Wunder wirksamer gesperrt, als je ein König dies könnte.⁴⁶ Vor dem Hintergrund des heilsgeschichtlichen Dreischritts erfüllt sich hier der Neue Bund, auf den die *agua viva* im Sinne eines Taufwassers verweist. Gleichzeitig macht die Quelle Toledo zum nachapokalyptischen bzw. nachmaurischen, himmlischen bzw. befreiten Jerusalem, aus dem nach Sacharja

⁴⁶ Zur zeitgenössischen Bühnentechnik, die das Emporsteigen mit Sicherheit wirkungsvoll in Szene setzte und auch Wasser fließen lassen konnte, vgl. McKendrick: *Theatre in Spain*, Kap. 8.

ebenfalls »lebendiges Wasser« fließen wird.⁴⁷ Motivlich wiederaufgenommen findet sich im reinen, glasklaren Wasser (»cristales«) darüber hinaus auch der Spiegel (»cristal«), als den Maria bei ihrer Erscheinung in der ersten *jornada* das Bildnis bezeichnet hatte, das ein gegenwärtiges Abbild ihrer selbst liefert – im Wasser beglaubigt sich aufs Neue der himmlische Ursprung der *imagen*. Sogar ein vereinnahmender Übergriff auf die übrigen *imágenes*, die der *Virgen del Sagrario* ebenbildlich sind (wie zum Beispiel die *Virgen de los Reyes* oder die *Virgen de las Aguas* in Sevilla) lässt sich im Motiv der Quelle unterbringen: Entstanden aus der Vision eines Königs, der um Wasser für seine verdurstende Stadt bittet, erweist sich genau diese *imagen* als die authentische, indem sie erneut Wasser spendet. Heilsgeschichtliche und historisch-identifikatorische Ebene des Stücks wären hier demnach geradezu vorbildlich enggeführt – mit Hilfe der Geschichte der *imagen* wird die *reconquista* überführt in ein heilsgeschichtlich-providenzielles, »gehaltenes« Geschehen, in dem die Absenz der Figur ihre umso strahlendere und endgültige Rückkehr erst ermöglicht. Toledo erscheint als privilegierter Ort heilsgeschichtlicher Prüfung und Erlösung; der im Stück noch ausstehende Bau der Kathedrale wird diesen Ort institutionell besiegeln. Für das Toledaner Publikum beglaubigt die *comedia* ein Wunder als Fundament der Kathedrale, ja der spanische Boden erscheint als Bewahrer eines nur scheinbar verschwundenen Körpers, aus dem sich das christliche Territorium rekonstituiert.⁴⁸

Vor diesem Hintergrund wirkt der Abstieg ausgerechnet des Mauren in den Schacht auf den ersten Blick eigentümlich: Gerade jener, der am wenigsten mit dem sich dort offenbarenden Geheimnis anfangen kann, sieht es als erster und muss den ergriffenen Christen – und damit auch dem Publikum – als Quelle dienen für Schönheit und Authentizität der Figur. Im Kontext der bereits mehrfach erwähnten Einbindung des unchristlichen Gegners in die providenzielle Ordnung wird allerdings auch dieses konsistent. Während der Christ – wie *jornada* II zeigte – sich selbst aufgibt, wenn er in die Höhle der Absenz hinabsteigt, kann Selin sich gefahrlos dorthin begeben; er kann das Latenzgebot durchbrechen, welches das Heilige für die Gläubigen umgibt: Der Unglaube schaut nach, der Glaube wartet auf die Offenbarung. Zum zweiten wird die Wirksamkeit des Geheimnisses am Ungläubigen in besonders eindrucksvoller Weise darstellbar: Selin erfährt das Wunder der unbefleckten Empfängnis in unmittelbarer Anschauung gleichsam am eigenen Leibe – wenngleich es im Rahmen des Stückes nicht mehr zur Taufe kommt, so dringt doch aus der Tiefe der Gottverlassenheit nicht nur der Bericht einer göttlichen Präsenz an das Ohr des Publikums, sondern auch die Geschichte einer *conversio* durch Anschauung eines Geheimnisses. Drittens wiederholt sich

⁴⁷ *Sacharja* 14, 8: »An jenem Tage wird ein lebendiges Wasser von Jerusalem ausgehen, ein Teil nach dem östlichen Meer, und der andre nach dem westlichen Meer; so wird es sommers und winters sein.«

⁴⁸ Constanza spricht wörtlich von »Fundamento de nuestra fe« (422).

mit Selin im Schacht auch erneut das Schema des Gegners, der gerade durch seine Gegnerschaft die christliche Heilsgeschichte in die providenzielle Erfüllung treibt. Er hebt die Figur zwar nicht selbst, da er sie als Ungetaufter nicht zu berühren vermag, trägt jedoch entscheidend (und mit »valor«) zu ihrer Rettung bei. Viertens und letztens artikulieren der Abstieg des Mauren in den Schacht und sein Bericht über die Figur auch die metapoetische Ebene der *comedia*: Während Selin zunächst offenbar einen materiellen »tesoro« erwartet, findet und hebt er im Schacht stattdessen als Licht im Dunkel den Schatz des Doppelsinnes, den »sensus allegoricus«, als Verweis der *imagenes* auf eine göttliche Wahrheit und entschlüsselt damit sowohl den wahren Sinn der Legende als auch den der sie präsentierenden *comedia*.⁴⁹

Genau auf dieser Ebene der Entzifferung verbirgt sich jedoch eine durch sämtliche allegorischen Überblendungen in der *comedia* letztlich nicht aufgehobene Spannung zwischen Heilsgeschichte und Historie, zwischen zirkulärer »Nichtung« von *conquista* und *reconquista* und der stets dennoch parallel laufenden Entzifferung ihrer unauslöschlichen Spuren. Der Maure steigt nicht nur hinab in den Schacht vermeintlicher Gottverlassenheit, sondern auch in den der Geschichte, deren beeindruckende *vestigia* auf dem Weg an ihm vorbeiziehen, wie er es den oben Wartenden beschreibt:

SELIN: En este lóbrego sitio
 Mil caducas ruinas yacen
 De edificios y de hombres;
 Porque entre huesos y jaspes,
 Como en pintados paisés,
 Se ven confusos celages
 De las tragedias del tiempo.
 Luego ví un nicho á una parte,
 Fabricado de ladrillo,
 Sin arquitectura, ni arte
 Mejor, que á efecto no mas
 De ocultar tesoros grandes.
 Llegué con la luz á él. (423)

[SELIM: In der dumpfen Kluft erblickt man
 Tausend Trümmer manches alten
 Prachtgebäu's, wie manches Menschen:
 Jaspis hier, dort Beingestalten,
 Fordern auf, ein grauses Bild
 Der Verwüstung festzuhalten,

⁴⁹ Dies sind die Schätze, die Constanza meint, wenn sie sagt: »Tesoros guarda la tierra.« (421) [»Schätz' aus tiefem Erdschoß« (III, 581)].

Das dem Zeitenstrom entquillt,
 Weg zur Nische mir zu bahnen,
 Die, aus Ziegeln schlecht erbau't,
 Nicht als Kunstwerk will gemahnen,
 Glückte. Welchen Schatz sie barg,
 Konnt' ich wahrlich nimmer ahnen!
 Mit der Fackel drang ich vor. (III, 812–824)]

Die schemenhaften Spuren vergangener Katastrophen, die Knochen und Scherben vergangener Reiche kann Selin nicht erhellen, erst in der Höhle, beim »tesoro grande« der *Virgen* selbst, nützt ihm sein Licht wieder. Dieses Bild der Vergänglichkeit fügt sich zum einen in die barocke Lust an der Darstellung der Eitelkeit des Irdischen. Zum anderen aber ruft es die Unentzifferbarkeit und Uneinholbarkeit vergangener Spuren auf – nicht umsonst ist mit »pintados paisés« [»gemalten Landschaften«] das Bild des illusorischen Phantasmas evoziert, im Gegensatz zur göttlichen Wahrheit, welche durch die plastische *imagen* sich vergegenwärtigt und eindeutig entziffern lässt. Während in dieser ein verlorener Ursprung sich heben lässt sowie Geschichte und Heilsgeschichte miteinander vermittelbar werden, bleiben die »confusos celages« [»verworrenen Zeichen«] der »tragedias del tiempo« [»Tragödien der Zeitlichkeit«] letztlich unlesbar. Implizit findet sich in dieser Schlüsselstelle ein mimetisches gegen ein performatives Kunstverständnis ausgespielt: Während die Bilder einer mimetisch-nachahmenden Kunst (»ut pictura poesis«) schemenhafte Zeichen ohne gegenwärtige Wirksamkeit und Bedeutung bleiben, kann die (theatralisch) inszenierte, performative Wirksamkeit der *imagen* den unbekanntenen historischen Ursprung supplementieren und ihn in das Geheimnis des Glaubens verwandeln. Die Macht der Geschichte, Zeichen zu verändern und in die Unleserlichkeit zu verschieben, deutete sich zuvor bereits mehrfach in den Etymologien an: Schon bei der Herleitung des Namens von Toledo aus dem hebräischen »Toletot« war die Rede von einer »corrupción« durch die Zeit:

ILDEFONSO: Y así el nombre corrompido,
 Pasando de uno á otro dueño
 Del hebreo Toletot
 Vino a pronunciar Toledo. (406)

[ILDEFONSUS: Dass der Name, missgestaltet
 In verschied'ner Dienstbarkeit,
 Einst Hebräisch Toletot hieß,
 Und Toledo Spanisch heut'. (I, 271–274)]

Bei der Umwandlung von »Mistiárabes« in »Mozárabes« wird diese Wirkung der Zeit erneut virulent:

SELIN: Vivieron entre nosotros,
 Mistiárabes Cristianos,
 Ó Mozárabes, que así
 El tiempo, que corrompió
 El language, los llamó. (417)

[SELIM: Gestern war der Toledaner,
 Der sich heut' mit Dir vereint,
 Als Mestizaraber Freund,
 Wiewohl Christ, dem Afrikaner;
 Mozaraber auch genannt
 Ward er – Namen misszudeuten,
 Ist das Werk des Stroms der Zeiten! (III, 53–59)]

Zeit lässt nicht nur Körper verwesen, sie vernichtet auch Bedeutungen, deren Ursprung letztlich nicht mit Sicherheit rekonstruiert werden kann. Die in der etymologischen Deutung vollzogene Rekonstruktion verweist in einer tautologischen Schleife letztlich immer wieder auf die unhintergehbare Vielheit historischer Ursprünge: »Fundación de muchos« [»Begründung Vieler«]. Nur in der Flutung des Schachtes, also durch die absichtsvolle Vernichtung der Spuren und ihre Verschiebung in die Unsichtbarkeit kann der *eine* Ursprung behauptet werden. Damit aber ist er nicht Wiederherstellung oder Affirmation eines bereits vorhandenen Ursprungs, sondern nachträgliche Setzung eines ursprungslosen Ursprungs, performatives Supplement einer unzugänglichen Wahrheit, Re-Instituierung eines Verlorenen als Geheimnis. Die Gewaltsamkeit einer solchen Wunder- und Ursprungsherstellung aus historischer, potenziell bedeutungszersetzender und -disseminierender Heterogenität bleibt bei aller beschworenen Einheit allenthalben im Stück spürbar: Sie zeigt sich zuerst in jenen blauen Flecken, mit denen Payo die Unbeflecktheit vermittelt und zuletzt in der Flutung eines Schachts, in dem mit der Dunkelheit der Gottverlassenheit auch die historischen Spuren einer heterogenen Vergangenheit getilgt werden. Immer wieder wird deutlich, dass ein ursprungsloser Ursprung nicht rekonstruiert oder erfahren, sondern nur behauptet werden kann, dass er letztlich performativ hergestellt werden muss. Deutlichstes Zeichen hierfür ist die Hilflosigkeit des Königs in der letzten *jornada*: Weder er noch der Bischof können die Spuren und die Heterogenität bewältigen, welche die Bewegung der Zeiten in Toledo z.B. in Gestalt der koexistierenden Liturgien hinterlassen hat. Alle Überzeugungsarbeit scheitert, zwischen Allen bricht Gewalt aus, und erst das Wunder und die gemeinsame Prozession können eine Einheit performieren, die diskursiv längst verloren ist. Die *imagen* zeigt sich damit nicht als Zeichen einer immer schon gegebenen, nur vorübergehend verdeckten Einheit, sondern sie wird erkennbar als Instrument einer hergestellten Einheit, einer performativen Aufhebung diskursiver Aporien, sie zeigt sich als politisches Medium, die in Toledo stets gegen-

wärtigen Spuren der *conquista* als die eines uneinholbaren Verlusts der Einheit performativ zu bewältigen. Ähnlich wie in den Texten Zúñigas erscheint das Geheimnis als jene explizite Weigerung, vorhandene Spuren zu lesen, um dadurch auch jene Heterogenität (bzw. Heterodoxie) auszublenden, die allererst die Spuren legen. Die *imagen* inkarniert das Geheimnis als ein (gewaltsam) Hergestelltes und verweist damit auf seine diskursive Verfasstheit. Die abschließende Prozession, die den Bühnenraum auf den Zuschauerraum öffnet und die dargestellte Vergangenheit auf die Gegenwart, wäre damit nicht nur als eine Epiphanie des Heiligen zu sehen, sondern ebenso als eine Epiphanie des Theatralischen – als Anleitung zur Inszenierung eines wirksamen Geheimnisses, das die Spuren des Heterogenen (vorübergehend) unsichtbar macht, sie jedoch als dysfunktionales Moment stets in sich trägt. Auch hier wird in der Funktionalisierung der *imagen* ihre Rolle als gesellschaftlich Imaginäres erst offenbar, und das Theater erscheint als ein Herstellungsort des Wunderbaren.

AUSLEITUNG

Zur Dysfunktionalität religiöser Praxis im nachtridentinischen Sevilla

Im Lichte des Gesagten lässt sich nunmehr Folgendes thesenhaft zusammenfassen: Die südspanische *imagen de vestir* entwickelt sich im Kontext einer gegenreformatorischen Propaganda des Geheimnisses. Das bekleidete Bildnis stellt dabei ein gleichermaßen göttliches wie institutionelles Heiliges aus. Als körperloses Kleid steht es zeichenhaft für die Investitur einer neuen *ecclesia* und für die paradoxe Struktur des eucharistischen Sakraments, das sich als Verborgenes enthüllt. Unter der Schirmherrschaft der *imagen* performiert die Prozession dementsprechend den sakramentalen Charakter einer sich im Angesicht des verborgenen Körpers Christi stets aufs Neue gründenden Gemeinschaft katholischer Christen. Dergestalt scheint die *imagen de vestir* vordergründig funktional aufzugehen in der kirchlich gesteuerten Umsetzung gegenreformatorischer Ideologie.

Die in ihr vollzogene Bereitstellung und Vervielfältigung eines quasi-eucharistischen Körpers gibt jedoch dessen Geheimnis zugleich einer Vielfalt von weltlichen Aneignungen preis, welche der Kirche letztlich die Deutungshoheit über den verhüllten Körper entreißen und die *imagen de vestir* zum allgegenwärtigen Supplement verlorener Identitäten und Körper machen. In dieser Pluralität von Belehungen offenbaren sich die lebensweltliche Funktionalisierbarkeit wie allererst die Herstellbarkeit des Geheimnisses und machen dieses sichtbar als Figur eines gesellschaftlichen Imaginären.

Die Bruderschaften serialisieren das Bildnis im Zeichen partikularer Identitäten und inszenieren mit seiner Hilfe die aneignende Herstellbarkeit körperschaftlicher Macht im Zeichen der Passion.

Mit der einhergehenden Verschriftung von Bildnislegenden gerät die *imagen* sodann in das Spannungsfeld von Hagiografie und Historiografie: Während das hagiografische Interesse am Bildnis die wunderbare, exemplarische Erfüllung heilsgeschichtlicher Providenz präsentiert, sucht das historiografische Interesse in ihr nach der Repräsentation örtlich-partikularer Legitimität, nach dem in der maurischen *conquista* verlorenen und nun zu restituierenden Körper Spaniens. Das sich innerhalb dieser Gegenläufigkeit dissoziierende Geheimnis kann nur durch explizite Verhüllungsgesten gerettet werden, durch bewusste Setzungen von Latenzen, die es wiederum als Produkt eines imaginären Diskurses offenbaren.

Das Theater schließlich scheint diese Gegenläufigkeit zunächst wieder aufzufangen, da ihm als etablierendem Ort des Fiktionalen jene Überblendung von Heils- und Stadtgeschichte, von allegorischer Vergegenwärtigung und historischer Reprä-

sensation, die im pragmatischen Gebrauch bereits entgleist ist, noch gelingt. Gerade seine Entpragmatisierung jedoch gebiert wiederum die Möglichkeit einer Ausstellung des Geheimnisses als Effekt theatralischer Ver- und Enthüllung, welche erneut den Blick freigibt auf seine performative Herstellbarkeit, auf sein Wesen als Imaginäres. Die im Umfeld der prozessionalen Stadtkultur entstehende Textvielfalt entwickelt dabei in allen Textgattungen eine dem performativen Stehen und Gehen der Prozession analogisierbare Doppelbewegung zwischen historiografischer Präzision und religiöser Erregung, zwischen narrativer Repräsentation und performativer Vergegenwärtigung. Diese den Autoren selbst bewusste Spannung artikuliert sich in einem immer wieder explizit formulierten Latenzgebot, welches das religiöse Geheimnis gegen die angreifenden Konkurrenzdiskurse schützend ummantelt.

Die *imagen de vestir* und die sich an ihr entfaltende Prozessions- und Textkultur zeigen auf diese Weise eine charakteristisch frühneuzeitliche Ambivalenz: Einerseits stellt die Kleid-Madonna als körperloser Körper mit struktureller Analogie zum eucharistischen Geheimnis ein wertvolles Instrument religiöser Propaganda dar, das eine Vielzahl institutioneller Analogisierung und Investituren zu legitimieren vermag. Zum anderen aber erscheint das bekleidete Bildnis in eben dieser multiplen Kontextualisierung und Funktionalisierung zugleich als metadiskursive Figur, an der sich die performative »Gemachtheit« des religiösen Geheimnisses offenbart, an der die performative Anstrengung sichtbar wird, deren es bedarf, um das sich einer Vielfalt von Lektüren öffnende Verweissystem der Körper wieder diskursiv zu schließen.

Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete Version einer Studie, die 2005 an der LMU München als Habilitationsschrift angenommen wurde. Seit meiner ersten Begegnung mit den Sevillaner Prozessionen sind viele Jahre vergangen, und die Freunde und Helfer, die an der Entstehung des Buches beteiligt waren, sind inzwischen so zahlreich, dass sie selbst eine Prozession auf die Beine stellen könnten.

Ich danke meinem wissenschaftlichen Lehrer Rainer Warning, der auch dieses Forschungsprojekt mit Geduld, Aufmerksamkeit und kritischem Verständnis gefördert hat. Dem wissenschaftlichen Austausch mit Hans Ulrich Gumbrecht, Jan-Dirk Müller und Bernhard Teuber verdanke ich entscheidende Hinweise zu Kultur und Texten der Frühen Neuzeit. Simon Ditchfield und Susan Verdi Webster waren bereit, persönliche Gespräche über ihre eigenen Arbeiten zum Thema mit mir zu führen. Auch ihnen verdanke ich wertvolle Anregungen. Ich danke meinen vielen Helfern in Sevilla – an erster Stelle Federico García de la Concha Delgado, der mich in die Sevillaner Archive führte und mich bei der Materialsuche kenntnisreich beriet. Isidoro Moreno Navarro, Salvador Rodríguez Becerra und José Sánchez Herrero von der *Universidad de Sevilla* haben mir Einblicke in ihre Forschungen zur *Semana Santa* gewährt und mich – ebenso großzügig wie das *Ayuntamiento* von Sevilla – mit Schriften und Dokumenten zur Lokalgeschichte ausgestattet. Der Bibliothek der Universität Konstanz, insbesondere Ralph Hafner, danke ich für die selbstverständliche und schnelle Beschaffung auch abgelegener Literatur. Miriam Lay Brander und Stefan Wasserbäch haben große Hilfe geleistet bei den Übersetzungen aus dem Spanischen; Carmen Heck und Philipp Kirchenmaier haben mit Ausdauer Korrektur gelesen und mit Engagement Bilder recherchiert. Pia Leister hat mit unermüdlichem Einsatz dafür gesorgt, dass ich im Universitätsbetrieb die Zeit fand, das Manuskript zum Druck vorzubereiten und übernahm die abschließende Korrektur. Alexander Schmitz und Bernd Stiegler von *Konstanz University Press* danke ich für die sorgfältige Redaktion und Drucklegung; dem Konstanzer Exzellenzcluster *Kulturelle Grundlagen von Integration* für die großzügige Finanzierung des Drucks.

Meinem Freund Andreas Mahler danke ich für unerschöpfliche Gesprächs- und Lektürebereitschaft – ohne sein Wissen, seinen Rat und seine Zeit, die er mir seit Jahren zur Verfügung stellt, hätte auch dieses Buch nicht entstehen können.

Meine Familie ist auf dem Weg zur Veröffentlichung der Arbeit in ungeahnter Weise gewachsen, meine Kinder haben das Stehen und Gehen der Forschungen

mitbestimmt. Ich danke ihnen, meinen Eltern und meinem Mann für ihre Liebe und Unterstützung.

Konstanz, im Januar 2013

Abbildungsnachweise

- Abb. S. 8 f. Francisco José de Goya y Lucientes, *Procesión de flagelantes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
- Abb. S. 11 Francisco José de Goya y Lucientes, *Semana S.^{ta} en tiempo pasado en España*, National Gallery of Canada, Ottawa
- Abb. S. 12 Francisco José de Goya y Lucientes, *Lo que puede un sastre!* (= *Caprichos* 52), (Reproduktion: Bildarchiv Foto Marburg)
- Abb. S. 15 Francisco José de Goya y Lucientes, *Extraña devocion!* (= *Desastres de la guerra* 66), Wallraf-Richartz-Museum + Fondation Corboud (Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln)
- Abb. S. 15 Francisco José de Goya y Lucientes, *Esta no lo es menos* (= *Desastres de la guerra* 67), Wallraf-Richartz-Museum + Fondation Corboud (Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln)
- Abb. S. 17 Pieter van der Aa, *Procession des Disciplinans*, aus: *Beschryving van Spanjen en Portugal*, Leyden 1707, S. 26
- Abb. S. 23 Madrugá von *Nuestra Señora de la Esperanza Macarena*, Sevilla, <http://quintoacon.blogspot.de/2011/11/visita-sevilla.html> (01.02.2013)
- Abb. S. 23 *Nuestra Señora de la Salud*, Sevilla, <http://cofrades.pasionensevilla.tv/photo/san-gonzalo-lunes-santo-semana-7> (01.02.2013)
- Abb. S. 32 Pier Maria Baldi, *Hospital de las Cinco Llagas* (1688), Biblioteca Laurenziana, Florenz
- Abb. S. 46 *Fachada principal de la casa de Pilatos, Sevilla*, Foto: Antonio Ciero Reina, www.photaki.com
- Abb. S. 56 f. Geißler an der *Cruz del Campo* (anonym, 17. Jahrhundert), Privatbesitz. Joaquín González Moreno: *Vía Crucis a la Cruz del Campo*, Sevilla 1992, S. 40 f.
- Abb. S. 83 Costaleros und Nazarenos, <http://hombresdediosbajolatrabajaderas.blogspot.de/2011/03/coleccion-de-gonzalo-lozano-los.html> (01.02.2013)
- Abb. S. 83 Costaleros beim Training, <http://segundotramo.wordpress.com/tag/semana-santa> (01.02.2013)
- Abb. S. 88 *Nuestra Señora de la Soledad*, http://blogmorado.blogspot.de/2011/10/procesion-extraordinaria-de-n-s-de-la_16.html (01.02.2013)
- Abb. S. 88 *Virgen de la Soledad. Hermandad del Sepulcro*, Foto: Pepe Ponce, www.photaki.com
- Abb. S. 106 *Nuestra Señora de los Reyes*, elartedevestiralavirgen.blogspot.de (01.02.2013)
- Abb. S. 106 *Nuestra Señora de los Reyes*, <http://cofrades.pasionensevilla.tv/profiles/blogs/noticias-de-la-virgen-de-los-reyes-la-virgen-fuera-del-15-de-2> (01.02.2013)
- Abb. S. 134 *Mano de cera*, Foto: Fredy, www.photaki.com
- Abb. S. 134 *Bola de cera y cirio*, Foto: Pepe Ponce, www.photaki.com

- Abb. S. 146 *Virgen del Sagrario*, <http://elmiradero.es/post/28126372046/mantos-ropas-y-joyas-de-la-virgen-del-sagrario> (01.02.2013)
- Abb. S. 146 *Vestidor*, <http://blogs.canalsur.es/notasdeprensa/category/estrenos/page/2> (01.02.2013)
- Abb. S. 147 *Virgen del Sagrario* (Prozession), <http://toledoolvidado.blogspot.de/2012/07/la-corona-de-la-virgen-del-sagrario.html> (01.02.2013)
- Abb. S. 158 *Custodia grande*, aus: Juan de Arphe y Villafañe: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla 1585.
- Abb. S. 158 Sevillaner *Custodia*, <http://orfebresdesevilla.blogspot.de> (01.02.2013)
- Abb. S. 196 San Fernando vor der *Virgen de los Reyes* (anonym, 17. Jahrhundert), Catedral de Sevilla. Ich danke der Asociación de Fieles de Nuestra Señora la Virgen de los Reyes y San Fernando de Sevilla und Álvaro López Escamilla aus Sevilla für die aufwendige Bildbeschaffung.
- Abb. S. 197 Francisco Meneses Osorio, *La Virgen de los Reyes* (1696), Museo Nacional de Escultura, Valladolid
- Abb. S. 231 Kopf des Heiligen Laureano (anonym, 17. Jahrhundert), Hospital del Cardenal Salazar, Córdoba
- Abb. S. 240 f. Die Legende von Nuestra Señora de la Hiniesta nach Andrés de Quesada (1688), aus: de Vera y Rosales, Francisco Lorenzo: *Discurso histórico del origen, ocultación, ballazgo y culto de la milagrosísima y antiquísima imagen de Nuestra Señora del la Hiniesta*, Sevilla (1688) 2001.
- Abb. S. 279 *Virgen del Sagrario*, Catedral de Toledo, Foto: F. Garrido (Postkarte)
- Abb. S. 279 *Virgen del Sagrario*, <http://elmiradero.es/post/28335106204/la-virgen-del-sagrario-segun-calderon-de-la-barca> (01.02.2013)
- Abb. S. 292 El Greco, *San Ildefonso* (1597–1603), National Gallery of Art, Washington
- Abb. S. 293 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (um 1623), Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla
- Abb. S. 293 Francisco de Zurbarán, *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, (nach 1643), Real Monasterio de Guadalupe, Cáceres (Reproduktion: Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives)
- Abb. S. 294 Bartolomé Esteban Murillo, *La descenso de la Virgen para premiar los escritos de San Ildefonso* (um 1660), Museo del Prado, Madrid
- Abb. S. 294 Juan de Valdés Leal, *El milagro de San Ildefonso* (1661), Privatsammlung

Bibliographie

Primärtexte

Anonymus: *Memorias Históricas Sevillanas*, Sevilla 1653.

Anonymus: *Cronica del santo Rey dn Fernando III. deste nobre que gano a Sevilla y a toda el Andaluzia Cuyo cuerpo esta en la sancta yglesia de Seuilla*, Sevilla 1617.

de Arfe y Villafañe, Juan: »Descripción de la Traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla«, in: Zarco del Valle (Hg.): *El arte en España*, Madrid 1864, Bd. 3, S. 174–196.

Argote de Molina, Gonzalo: *Elogios, armas, insignias i devisas de las reinas, infantes, condes ricoshombres, cavalleros i escuderos fijosdalgo contenidos en el repartimiento de la mui Noble y mui Leal ciudad de Sevilla. Año de 1588*, Real Biblioteca de Madrid, Manuscrito II/880 *Autos de reducción*, Archivo del Palacio Arzobispal, *Hermandades*, leg. 201, fol. 162.

Calderón de la Barca, Don Pedro: *La Virgen del Sagrario*, in: Ders.: *Obras completas*, hg. von Ángel Valbuena Briones, 3 Bde., Madrid 1959 ff., Bd. 2, S. 404–424; deutsch: »Das Marienbild zu Toledo. Eine romantische Trilogie«, übersetzt von Georg Nicolaus Bärmann, in: *Die Schauspiele des berühmten Castilianischen Dichters Pedro Calderon de la Barca, metrisch treu für die Deutsche Bühne übersetzt von G.N. Bärmann und C. Richard*, Zwickau 1825, Bd. 9.

Caro, Rodrigo: *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla, y Corografía de su Convento Juridico o Antigua Chancillería*, Sevilla 1634.

Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla, en la Sínodo que celebró en su Catedral año de 1604; y mandadas imprimir por el Dean y Cabildo, Canónigos in Sacris, Sede vacante, en Sevilla, año de 1609, 2 Bde., Sevilla repr. 1864.

Diez, P. F. Philippe: *Quinze tratados en los quales se contienen mvchas y muy excelentes consideraciones, para los actos generales, que se celebran en la Sancta Iglesia de Dios; muy prouechosos para todos los fieles Christianos*, Salamanca 1602; deutsch: *Der Evangelische Lauttenschlager. Das ist: Zwo schoene unnd ueber alle Lautten liebliche Betrachtungen, bei dem Himmel Raeyen und Evangelischen Tantz, deren so in der Charfreytags Procession sich selbst Disciplinieren, [...] in die Deutsche Sprach versetzt, durch Conradum Vetter [...]*, Ingolstadt, 1610.

Enríquez de Rivera Marques de Tarifa, Don Fadrique: *Viaje de Jerusalem*, Sevilla 1606.

Espinosa de los Monteros, Pablo: *Historia, antigüedades y grandezas de la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1627.

— : *Epitome de la vida y virtudes del esclarecido y sancto Rey S. Fernando*, Sevilla 1631, Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, Manuscrito 58–3–49.

- : *Forma y orden que han de guardar las cofradías de sangre en las procesiones generales de la ciudad de Sevilla*, 31 de Marzo de 1579, Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sección Hermandades, leg. 201, fol. 166 f.
- de la Torre Farfán, Fernando: *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca, Capilla de la Sta Iglesia Metropolitana [...] de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por [...] Alejandro VII en favor del [...] misterio de la Concepcion sin culpa original de Maria [...] con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta*, Sevilla 1666.
- : *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon*, Sevilla 1671, repr. Coruña 2008.
- de Ledesma, Juan: *Imágenes de Maria santissima nuestra señora en esta ciudad de Andalucia y extremadura, donde estan estos santuarios y algunas noticias de Sevilla y de su Santa iglesia. Recogidas por Juan de Ledesma escribano publico de Sevilla año de 1633. y copiadas por Dn. Fr.co Lasso de la Vega, Beneficiado prop.o de la Parroq. Del sr. sn. Pedro de la misma ciudad en el año de 1766*, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 59–3–42.
- Missale Hispano-Mozarabicum*, hg. von Conferencia Episcopal Española et Arzobispado de Toledo, 2 Bde., Toledo 1991–1994.
- Morgado, Alonso: *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos*, Sevilla 1587.
- Pacheco, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, hg. von Pedro Piñero Ramírez, Sevilla 1985.
- : *Arte de la Pintura*, Madrid 1990.
- de Peraza, Luis: *Historia de Sevilla*, Sevilla (1535–36) 1996.
- Regla de la Cofradía de la Santísima Vera Cruz*, Sevilla (1538 / 1631) 1999.
- Sánchez Gordillo, Abad Alonso: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad Sevillana*, Sevilla (1633) 1982.
- : *Memorial de historia eclesiastica de la ciudad de Sevilla, reducida a breve estilo por el licenciado Alonso Sánchez Gordillo, Abad mayor de la Universidad de Beneficiados de dicha Ciudad, y Beneficiado de la Magdalena, año de 1612*, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 57–2–1.
- : *Discurso de el L^{do} Alonso Sanchez Gordillo – Abad Mayor de la Universidad de Beneficiados de Sevilla. Año del 1636*, Biblioteca Capitular y Colombina, Manuscrito 57–3–1.
- de Sigüenza, Francisco: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza*, hg. von Federico García de la Concha Delgado, Sevilla (1579) 1996.
- de Vera y Rosales, Francisco Lorenzo: *Discurso histórico del origen, ocultación, hallazgo y culto de la milagrosísima y antiquísima imagen de Nuestra Señora del la Hiniesta*, Sevilla (1688) 2001.
- de Vergara, Hipólito: *La Virgen de los Reyes*, in: Iscla Rovira: *Hipólito de Vergara*, S. 113–215.
- de Zúñiga, Diego Ortiz: *Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla 1677.

Sekundärtexte

- Adnès, Pierre (Hg.): *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, Paris 1937.
- Agudo Torrico, Juan: »Santuarios, imágenes sagradas y territorialidad: simbolización de la apropiación del espacio en Andalucía«, in: *Demófilo* 17 (1996), S. 57–74.
- Alejandre, Juan Antonio: *Milagreros, Libertinos e Insensatos. Galería de reos de la Inquisición de Sevilla*, Sevilla 1997.
- Alonso, Damáso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid ³1958.
- Álvarez Márquez, María Carmen: »La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532)«, in: *Historia. Instituciones. Documentos* 13 (1986), S. 1–39.
- Aparicio Maydeu, Javier: »Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de ›Orígen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario‹ de Calderón«, in: *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse/Pamplona 1996, Bd. II, S. 41–46.
- : »La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica«, in: *Anthropos. Huellas del conocimiento. Extraordinarios* 1, Barcelona 1997, S. 85–89.
- Arenas Gonzalez, Hilario: »Las cofradías de Sevilla«, in: *El Correo de Andalucía*, Cuaresma 1985.
- et al. (Hg.): *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*, Sevilla 1989.
- Arnold, Klaus: »Städtebild und Stadtbeschreibung im späteren Mittelalter und in der Frühen Neuzeit«, in: Peter Johaneck (Hg.), *Städtische Geschichtsschreibung im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2000, S. 247–268.
- (Hg.): *Wallfahrten in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 29.–30. September 2000 im Caritas Pirckheimer-Haus in Nürnberg*, Wiesbaden 2002.
- Ashley, Kathleen und Hüskens, Wim (Hg.): *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam/Atlanta 2001.
- Auerbach, Erich: »Figura«, in: *Archivum romanicum* 22 (1938), S. 436–489.
- : *Mimesis*, Bern ⁸1988.
- Bächtold-Stäubli, Hanns und Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin u.a. 1987.
- Barnes-Karol, Gwendolyn: »Religious Oratory in a Culture of Control«, in: Anne J. Cruz und Mary Elizabeth Perry (Hg.): *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis/Oxford 1992, S. 51–77.
- Beckwith, Sarah: *Signifying God – Social Relation and Symbolic Act in the York Corpus Christi Plays*, Chicago 2003.
- Bermejo y Carballo, José: *Glorias Religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en esta ciudad*, Sevilla 1882.
- Blumenberg, Hans: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik 1), München 1964, S. 9–27.
- : *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1966.
- : *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981.
- : *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1996.
- zur Bonsen, Elmar und Gleys, Cornelia (Hg.): *Die Visionen der hl. Birgitta von Schweden*, Augsburg 1989.
- Bosio, Antonio: *Roma sotteranea*, Rom 1634.
- Brioso Santos, Héctor: *Sevilla en la literatura del siglo de oro: el sentimiento anticidudano barroco*, Sevilla 1998.
- Brückner, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effgies*, Berlin 1966.

- Buchberger, Michael und Kasper, Walter: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg ³1993–2001.
- Burke, Peter: *The historical anthropology of early modern Italy*, Cambridge u.a. 1987.
- Camarena Laucirica, Julio und Chevalier, Maxime: *Catálogo tipológico del Cuento Folclórico Español – cuentos de animales*, Madrid 1997.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco-Javier (Hg.): *Religiosidad popular en España*, 2 Bde., Madrid 1997.
- Cañedo Arguëlles, Cristina: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo 1982.
- Castoriadis, Cornelius: *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.
- de Certeau, Michel: *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975; deutsch: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt am Main / New York 1991.
- : *La Possession de Loudun*, Paris ²1980.
- : *La fable mystique I, XVI–XVII^e siècle*, Paris 1982; deutsch: *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*, Berlin 2010.
- : *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris ²1990; deutsch: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Chaves, Manuel: *Don Diego Ortiz de Zúñiga: Su vida y sus obras*, Sevilla 1903.
- Chihaiia, Matei: *Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines*, Tübingen 2002.
- Christian, William: *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton 1981.
- : »Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain«, in: John Davis: *Religious Organization and Religious Experience*, London/New York 1982, S. 97–111.
- Civil, Pierre: »De la femme à la Vierge. Aspects de l'iconographie mariale au tournant du siècle d'or«, in: Augustin Redondo (Hg.): *Images de la femme en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1994.
- de Covarrubias, Sebastián: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid 1987.
- Cruz, Anne J. und Perry, Mary Elizabeth (Hg.): *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis/Oxford 1992.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München ³1961.
- Dassbach, Elma: *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón de la Barca*, New York 1997.
- Dedieu, Jean-Pierre: »Christianization« in New Castile: Catechism, Communion, Mass, and Confirmation in the Toledo Archbishopric, 1540–1650«, in: Anne J. Cruz und Mary Elizabeth Perry (Hg.): *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis / Oxford 1992, S. 1–24.
- Deléhay, Hippolyte: *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Brüssel 1934.
- Dinzelbacher, Peter (Hg.): *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart ²1998.
- Ditchfield, Simon: »Martyrs on the move: Relics as Vindicators of Local Diversity in the Tridentine Church«, in: *Studies in Church History* 30 (1993), S. 283–294.
- : *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy*, Cambridge 1995.
- Doetsch, Hermann: »Quevedos Hand. Medien/Texte in klassischen Zeiten«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2002, S. 77–96.
- Domínguez Ortiz, Antonio: *Orto y ocase de Sevilla*, Sevilla ⁴1991.
- : *Autos de la inquisición de Sevilla*, Sevilla ²1994.

- Dressendörfer, Peter: »Polémica anti-morisca e inquisición: la literatura del fanatismo«, in: Pedro M. Piñero Ramírez und Christian Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla 1991, S. 87–103.
- Dünne, Jörg: *Die kartographische Imagination – Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München 2011.
- Ecker, Hans-Peter (Hg.): *Legenden. Heiligengeschichten vom Altertum bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1999.
- Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010.
- Esquivias Franco, Enrique: *Las cofradías sevillanas a la luz de los edictos de reducción de 1623*, Sevilla 1980.
- und Montoto, Santiago (Hg.): *Cofradías Sevillanas*, Sevilla 1976.
- Felbecker, Sabine: *Die Prozession*, Altenberge 1995.
- Fernández Meseguer, Joaquín: »Las cofradías de la Vera Cruz: Documentos y notas para su historia«, in: *Archivo Ibero-Americano* 109–110 (Januar–Juni 1968), S. 199–213.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris 1966.
- : »Préface à la transgression«, in: Ders.: *Dits et Ecrits*, Paris 1994, Bd. I, S. 233–250.
- Frank, Thomas: *Bruderschaften im spätmittelalterlichen Kirchenstaat*, Tübingen 2002.
- und Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft*, Frankfurt am Main 2002.
- Friedrich, Hugo: *Der fremde Caldéron*, Freiburg im Breisgau 1955.
- García de la Concha Delgado, Federico: »Cofradías étnicas Sevillanas. La Hermandad de los Negritos«, in: *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba 1997, 2 Bde., Bd. 1, S. 259–270.
- : »El Vía Crucis a la Cruz del Campo. Origen y Desarrollo Histórico«, in: José Roda Peña et al. (Hg.): *El Humilladero de la Cruz del Campo y la Religiosidad Sevillana*, Sevilla 1999, S. 63–83.
- García Martín, Pedro: *La Cruzada Pacífica. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enriquez de Ribera*, Barcelona 1997.
- Gengnagel, Jörg / Horstmann, Monika/Schwegler, Gerald (Hg.): *Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter*, Köln/Weimar/Wien 2008.
- Giordano, Nicola: *Lesecuzione in effigie (relaxo in statua): contributo alla storia della procedura inquisitoriale*, Palermo 1969.
- Görling, Reinhold: »Der offene Leib Christi und die sublimen Schönheit Mariens. Körper, Zeichen und Raum in der »Semana Santa Sevillana«, in: Bernhard Teuber und Horst Weich (Hg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt am Main 2002, S. 15–33.
- González de León, Felix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en la ciudad de Sevilla; con noticias del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*, Sevilla 1852.
- González Moreno, Joaquín: *Desde Sevilla a Jerusalén*, Sevilla 1974.
- : *Vía Crucis a la Cruz del Campo*, Sevilla 1992.
- Greenblatt, Stephen: *Renaissance self-fashioning*, Chicago/London 1980.
- : *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Los Angeles/Berkeley 1988.

- Groebner, Valentin: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »L'auteur comme masque. Contribution à l'archéologie de l'imprimé«, in: Marie-Louise Ollier (Hg.): *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal u.a. 1988, S. 185–192.
- : *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1990.
- : *Diesseits der Hermeneutik. Zur Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.
- Gvozdeva, Katja und Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Medialität der Prozession – Médialité de la procession*, Heidelberg 2011.
- Hamilton, Alastair: *Heresy and mysticism in sixteenth century Spain. The alumbrados*, Toronto 1992.
- Harley, John Brian und Woodward, David: *The history of cartography*, 5 Bde., Chicago 1987–1998.
- Hassauer, Friederike: *Santiago: Schrift, Körper, Raum, Reise; eine medienhistorische Rekonstruktion*, München 1993.
- Haug, Walter und Wachinger, Burghart: *Exempel und Exempelsammlungen*, Tübingen 1991.
- Hempfer, Klaus W.: »Lektüren von Dialogen«, in: Ders. (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs* (Text und Kontext 15), Stuttgart 2002, S. 1–38.
- Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976.
- Herzog, Markwart (Hg.): *Der Streit um die Zeit. Zeitmessung – Kalenderreform – Gegenwart – Endzeit*, Stuttgart 2002.
- Hesemann, Michael: *Die stummen Zeugen von Golgatha. Die faszinierende Geschichte der Passionsreliquien Christi*, München 2000.
- Hofmann, Werner: *Goya. Traum, Wahnsinn, Vernunft*, München 1981.
- Hollander, Anne: *Seeing through clothes*, New York 1978.
- Huschenbett, Dietrich: »Die Literatur der deutschen Pilgerreisen nach Jerusalem im späten Mittelalter«, in: *DVJS* 59 (1985), S. 29–46.
- de la Iglesia Duarte, José Ignacio: *Nájera y sus cosas*, Logroño 1982.
- Isla Rovira, Luis: *Hipólito de Vergara autor de »La Reina de los Reyes« de Tirso de Molina*, Madrid 1975.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1993.
- Jolles, André: *Einfache Formen*, Tübingen 1974.
- Kamen, Henry: *Inquisition and Society in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Bloomington 1985.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs*, München 1994.
- Kanzog, Klaus: *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*, Heidelberg 1976.
- Kiening, Christian: »Mitte der Zeit. Geschichten und Paradoxien der Passion Christi«, in: Ders., Aleksandra Prica und Benno Wirz (Hg.): *Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich 2010, S. 121–137.
- : »Prozessionalität der Passion«, in: Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten (Hg.): *Medialität der Prozession – Médialité de la procession*, Heidelberg 2011, S. 177–197.
- Klaus, Georg (Hg.): *Philosophisches Wörterbuch*, 2 Bde., Leipzig 1975.
- Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt am Main 2000.

- Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen 1990.
- Largier, Niklaus: *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001.
— : *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*, München 2007.
- Lay Brander, Miriam: *Raum-Zeiten im Umbruch. Erzählen und Zeigen im Sevilla der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2011.
- Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- Liedl, Gottfried: *Al-Farantira: Die Schule des Feindes. Zur spanisch-islamischen Kultur der Grenze*, 2 Bde., Wien 1997–1999.
- Lleo Cañal, Vicente: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979.
- Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1993–1998.
- Mahler, Andreas: »Don Quixote, Hamlet, Foucault – Language, ›Literature‹, and the losses of Analogism«, in: Hugo Keiper, Christoph Bode und Richard J. Utz (Hg.): *Nominalism and Literary Discourse. New Perspectives*, Amsterdam u.a. 1997, S. 251–268.
— : »Das ideologische Profil«, in: Ina Schabert (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Stuttgart ⁴2000, S. 299–323.
— : »Ikonen der Verausgabung. Sakrales Körperbild und ekstatischer Text in der Lyrik Ana Rossettis«, in: Bernhard Teuber und Horst Weich (Hg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt am Main 2002, S. 49–61.
- Marin, Louis: *Le Portrait du Roi*, Paris 1981.
— : »Notes on a Semiotic Approach to Parade, Cortege and Procession«, in: Alessandro Falassi (Hg.): *Time Out of Time – Essays on the Festival*, Albuquerque 1987, S. 220–230.
- Martínez-Burgos García, Palma: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XIV español*, Valladolid 1990.
- Matluck Brooks, Lynn: *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel 1988.
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München 1982.
- McKendrick, Melveena: *Theatre in Spain, 1490–1700*, Cambridge / New York 1991.
- de Mena, José Maria: *Todas las Vírgenes de Sevilla. Historia y curiosidades de las más de trescientas Vírgenes Sevillanas*, Sevilla 1994.
— und Torner, Jaime Colomina: »Vestidos y joyas de la Virgen del Sagrario (ss. XVII–XVIII)«, in: *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 31 (1994), S. 257–270.
- Menke, Bettine: »Nachträglichkeiten und Beglaubigungen«, in: Dies. und Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 25–43.
- Menocal, María Rosa: *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Boston / New York / London 2002; deutsch: *Die Palme im Westen – Muslime, Juden und Christen im Alten Andalusien*, Berlin 2003.
- Meyer, Heinz und Suntrup, Rudolf: *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987.
- Mirbt, Carl: *Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus*, Tübingen ⁵1934.
- Mitchell, Timothy: *Passional Culture – Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*, Philadelphia 1990.

- Montoto, Santiago: »Una comedia de Tirso, que no es de Tirso«, in: *Archivo Hispalense* 7 (1946), S. 99–107.
- : »Un auto de Lope de Vega rechazado«, in: *Boletín de la Real Academia Española* 25 (1946), S. 429–433.
- Morales Padrón, Francisco: *La ciudad del Quinientos*, Sevilla ³1989.
- Moreno Navarro, Isidoro: *La Antigua Hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia*, Sevilla 1997.
- : *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones*, Sevilla ⁴1999.
- Müller, Jan-Dirk: »Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters«, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 541–571.
- Nalle, Sara T.: »A Saint for All Seasons: The Cult of San Julián«, in: Anne J. Cruz und Mary Elizabeth Perry (Hg.): *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis/Oxford 1992, S. 25–50.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2006.
- Nitsch, Wolfram: »Theatralische Mimesis und barockes Welttheater. Nachahmungsspiele bei Tirso de Molina«, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 573–600.
- : *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen 2000.
- Olejniczak Lobsien, Verena: *Skeptische Phantasie*, München 1999.
- Otto, Stephan (Hg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. Renaissance und Frühe Neuzeit*, Stuttgart 1984.
- Perry, Mary Elisabeth: *Crime and Society in Early Modern Seville*, Hanover 1980.
- Pethes, Nicolas und Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Petrucchi, Armando: *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turin 1980.
- Pike, Ruth: *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Ithaca 1972.
- Piñero Ramírez, Pedro M. und Wentzlaff-Eggebert, Christian: »El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: urbis encomium«, in: Dies. (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla 1991, S. 13–22.
- (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla 1991.
- Poole, Robert: *Time's alteration. Calendar reform in early modern England*, London 1998.
- Poppenberg, Gerhard: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München 2003.
- Robertson, Roland: »Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity«, in: Featherstone, Mike, Lash, Scott und Robertson, Roland (Hg.): *Global modernities*, London 1995, S. 25–44.
- Roda Peña, José et al. (Hg.): *El Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad Sevillana*, Sevilla 1999.
- und Gómez, Juan Miguel González: »Imagineros e Imágenes de la Semana Santa Sevillana (1563–1763)«, in: Rafael Sanchez Mantero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla ³1999, S. 98–279.

- Rodríguez Becerra, Salvador: »Santuarios y milagros en la religiosidad de Andalucía«, in: *Demófilo* 16 (1995), S. 47–58.
- Romero Mensaque, Carlos José: *Pleitos y conflictos en las Hermandades Sevillanas*, Sevilla 2000.
- Ruano de la Haza, José María: »Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain«, in: Louise and Peter Fothergill-Payne (Hg.): *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580–1680*, London 1991, S. 252–266.
- Rykwert, Joseph: *The idea of a town. The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*, Cambridge ⁴1999.
- Sallmann, Jean-Michel: *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540–1750)*, Paris 1994.
- Sánchez Herrero, José: »La iglesia andaluza en la Baja Edad Media: Siglos XIII al XV«, in: *Actas del primer Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba 1982, S. 300–330.
- : »Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII«, in: Ders. et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla ³1999, S. 27–97.
- et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla ²1991.
- Santoja, Pedro: *La herejía de los alumbrados y la espiritualidad en la España del siglo XVI. Inquisición y sociedad*, Valencia 2001.
- Sanz Serrano, María Jesús: »Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa Sevillana«, in: José Sánchez Herrero et al. (Hg.): *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla ³1999, S. 153–183.
- Savoye-Ferreras, Jacqueline: »El éxito del diálogo humanista en la Sevilla carolina«, in: Pedro M. Piñero Ramírez und Christian Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Sevilla en el imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla 1991, S. 95–104.
- Schiwy, Günther: *Birgitta von Schweden. Mystikerin und Visionärin des späten Mittelalters*, München 2003.
- Schlögl Rudolf: »Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 34 (2008), 155–224.
- Simmel, Georg: »Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft«, in: Ders.: *Soziologie – Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin ⁵1968, S. 256–304.
- Sprenger, Ulrike: »Stehen und Gehen. Zu Prozessionskultur und Legendenbildung im Spanien der Frühen Neuzeit«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2002, S. 97–115.
- : »Köpfe und Körper – Flagellanten, Historiographie und Hagiographie in Sevilla«, in: Bettine Menke und Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 197–213.
- : »Es forzoso suprir lo que en Roma se halla. Sevillas verschwundene Körper«, in: Daniel Weidner (Hg.): *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, München 2006, S. 165–178.
- : »NO∞DO – Zur frühneuzeitlichen Identitätsbildung Sevillas«, in: Wolfram Nitsch und Bernhard Teuber (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München 2008, S. 371–385.
- : »Blut und Maulbeersaft – zur Performanz der spanischen Karprozession«, in: Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten (Hg.): *Medialität der Prozession – Médialité de la procession*, Heidelberg 2011, S. 199–209.

- : »Habit und Habitus. Zum diskursiven und poetologischen Ort der Flagellantenkritik bei Quevedo«, in: Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2012, S. 161–181.
- : »Teatralidad urbana. El vía crucis Sevillano en el Siglo de Oro«, in: Sabine Friedrich und Kirsten Kramer (Hg.): *La teatralidad desde una perspectiva histórica de los medios*, Kassel 2012 [in Vorbereitung zum Druck].
- Stoichita, Victor und Coderch, Anna Maria: *Goya. Der letzte Karneval*, München 2006.
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, New York / London 1993.
- Teuber, Bernhard: »Die Evidenz des blutigen Leibes und das christliche Imaginarium in *La fuerza de la sangre* – Plädoyer für die theopoetische Lektüre einer cervantinischen Novelle«, in: Hanno Ehrlicher und Gerhard Poppenberg (Hg.): *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen*, Berlin 2006, S. 68–106.
- Thaler, Anton: »Das Hochgebet der altspanischen Liturgie«, in: Andreas Heinz und Heinrich Rennings (Hg.): *Gratias agamus. Studien zum eucharistischen Hochgebet*, Freiburg im Breisgau 1992, S. 503–505.
- Teuber, Bernhard: *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München 2003.
- Trexler, Richard C.: »Der Heiligen neue Kleider. Eine analytische Skizze zur Be- und Entkleidung von Statuen«, in: Norbert Schnitzler und Klaus Schreiner (Hg.): *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 365–402.
- Turmo, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI al XVIII)*, Sevilla 1955.
- Valbuena-Briones, Ángel: »La primera ›comedia‹ de Calderón«, in: *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto*, Toronto 1980, S. 753–756.
- Vega, Jesusa: »The Modernity of *Los Desastres de la Guerra* in the Mid Nineteenth-Century Context«, in: Jutta Held (Hg.): *Goya. Neue Forschungen*, Berlin 1994, S. 113–122.
- Velasco, Maíllo Honorio M.: »Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local«, in: Salvador Rodríguez Becerra et al. (Hg.): *La religiosidad popular*, 2 Bde., Barcelona 1989, S. 401–410.
- Venard, Marc: »Das fünfte Laterankonzil (1512–1517) und das Konzil von Trient (1545–1563)«, in: Giuseppe Alberigo (Hg.): *Geschichte der Konzilien, Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II*, Düsseldorf 1993, S. 333–383.
- Verdi Webster, Susan: *Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*, Princeton 1998.
- Walker Bynum, Caroline: *The resurrection of the body in Western Christianity, 200–1336*, New York u.a. 1995.
- Warning, Rainer: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974.
- : »Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie«, in: Ders. und Wolfgang Preisendanz (Hg.): *Das Komische (Poetik und Hermeneutik 7)*, München 1976, S. 279–233.
- : »Poetische Konterdiskursivität«, in: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

- : »Auf der Suche nach dem Körper. Das Imaginäre des geistlichen Spiels«, in: Hans-Jochen Ziegeler (Hg.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters*, Tübingen 2004, S. 343–359.
- : *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.
- Wehr, Christian: *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo*, München 2009.
- Weich, Horst: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998.
- Weimann, Robert: *Shakespeare und die Macht der Mimesis*, Berlin 1988.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.
- Wunder, Amanda: »Murillo and the Canonisation Case of San Fernando, 1649–52«, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), 670–675.
- : *Worldly Glory: Artists, Aristocrats, and the Creation of Golden-Age Seville*, erscheint 2013.
- Yates, Frances Amelia: *The art of memory*, London 1966.
- Zugasti, Miguel: »De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón«, in: Ignacio Arellano und Germán Vega García-Luengos (Hg.): *Calderón – innovación y legado*, New York 2001, S. 425–450.

