
Säkularisierung der Armut im Spiegel der spanischen Barockmalerei

Macht, Disziplin und soziale Distinktion

Magdalena Depta

I

Der Diskurs über Arme und Armut bietet einen Einblick in das Selbstbild einer historischen Gesellschaft. Die Darstellung von Armen in Bildern und die unterschiedlichen Funktionen dieser Bilder bieten ein Zeugnis des Selbstbildnisses und der zeitgenössischen Kräfteverhältnisse im Armutsdiskurs. In der frühneuzeitlichen Kultur Spaniens war der Arme ein Objekt der Fürsorge, er fungierte als Abbild Christi und besaß eine heilsökonomische Wertigkeit. Im Zuge des Humanismus und Frühkapitalismus betritt die literarische Figur des Schelms die Bühne und steht dem *sanctus pauper* als Antipode gegenüber. In dem vorliegenden Aufsatz skizziere ich die Darstellungsweise von Armen und unterständischen Personen in der spanischen Malerei des Siglo de Oro im Kontext eines sich zunehmend säkularisierenden Armutsdiskurses. Diesen Prozess veranschaulicht die verstärkte Einflussnahme der Kommune auf die Armenfürsorge und der hierzu kontrovers geführte Disput. Meine These lautet dementsprechend, dass die Säkularisierung von Armut zu einer ambigen Bedeutung von Armen in profanen Sammlerbildern führte.¹

Der schon zu Beginn eingeführte Diskursbegriff geht auf Michel Foucault zurück, jedoch findet sich im Werk des französischen Philosophen kein einheitlich

1 Im Grunde basiert der Aufsatz auf den Leitgedanken meines derzeitigen Dissertationsprojektes, das großzügig von der Gerda Henkel-Stiftung mit einem Promotionsstipendium unterstützt wird. Mein herzlicher Dank gilt ferner meinem Betreuer Herrn Professor Dr. Aurenhammer für die Mühen und das stetige Interesse sowie Herrn Professor Dr. Scholz-Hänsel für die beratenden Gespräche und die Unterstützung.

verwendeter Terminus von Diskurs. Prinzipiell werden Diskurse in der Foucaultschen Diskursforschung als Wissensordnungen und Wissenspraxen bezeichnet, „die in einem sachlich, zeitlich und sozial identifizierbaren Bereich methodisch abgrenzbar und wirkmächtig“ sind (Diaz-Bone 2006, S. 72). Die auch als „Denksysteme“ bezeichneten Diskurse bergen und fungieren als Machtverhältnisse, insofern sie Definitionsmacht besitzen und gesellschaftliche Strukturen gestalten.

Foucaults Diskursbegriff hat längst Einzug in die bild- und kunstwissenschaftlichen Disziplinen gefunden. Dabei werden sowohl die Funktionen von Bildern innerhalb von Diskursanalysen wie auch bilddiskursanalytische Ansätze diskutiert (vgl. Maasen et al. 2015). Klaus Türk weist darauf hin, dass Bilder nicht per se »diskursiv« sind, vielmehr ist ihre Diskursivität durch hegemoniale Verhältnisse bedingt (2015, S. 151).² In dem Geflecht aus normativen Handlungen und sozialen Strukturen ist unmittelbar künstlerisches Schaffen verwoben; daher sind Bilder nicht nur diskursive Erzeugnisse, sondern auch Mitproduzenten von gesellschaftlicher Konstitution, sozialen Praxen, Normen und Werten.

Das Siglo de Oro bezeichnet das „Goldene Zeitalter Spaniens“ und erstreckt sich etwa von 1550 bis 1660. Es kennzeichnet eine schöpferische und kreative Periode der spanischen Kunst und Kultur. Die kulturelle Glanzzeit entfaltete sich auf dem Höhepunkt der einstigen hegemonialen Kolonialmacht Spaniens und begleitet anschließend den rasanten Machtverfall des habsburgischen Königreiches. Ab 1600 verfestigte sich die politisch-ökonomische Stagnation in Form von militärischen Niederlagen, politischen Krisen und wiederkehrenden Staatsbankrotten. Diese Entwicklung weckte insbesondere in elitären Gesellschaftsgruppen – in denen Literaten und Künstler integriert waren – den Eindruck einer allumfassenden Dekadenz. Hinzu kam ein folgenschwerer Zyklus der humanitären Notstände, denn die sogenannte „Kleine Eiszeit“ (1560-1630) verschlechterte die Lebensbedingungen der Menschen in Europa. Das kühlere Klima führte zu Missernten, die steigende Lebensmittelpreise verursachten. So wurden Nahrungsmittel insbesondere für die ärmere Bevölkerung schwer erschwinglich. Schließlich boten Unterernährung und mangelnde Hygiene einen idealen Nährboden für Seuchen.³ Mit der aufkommenden Pauperisierung sind von absoluter Armut betroffene Menschen zunehmend als Bedrohung wahrgenommen und dementsprechend dämonisiert worden.

2 Türk's Überlegung zu einer Bild-Diskursanalyse „à la Foucault“ ist „die Identifizierung bilddiskursiver Felder und die Herausarbeitung ihrer Strukturprinzipien, um historische Brüche in bildthematischer und bildstrukturellen Darstellungen und anderes mehr“ zu sezieren (ebd., S. 145).

3 An dieser Stelle ist die Pestepidemie von 1649 hervorzuheben, an der nahezu die Hälfte der Stadtbevölkerung Sevillas verstarb (vgl. Bernal 2010, S. 17).

II

Bezugnehmend auf Thomas von Aquin sollen zunächst *caritas* und *misericordia* unterschieden werden.⁴ Dem Kirchenlehrer zufolge bedeutet *caritas* „Gottesliebe“ und stellt neben *fides* (Glaube) und *spes* (Hoffnung) eine der drei von Gott „eingegossenen“ theologischen Tugenden dar (vgl. Dort 2014, S. 70). Demgegenüber besitzt *misericordia*, d.h. Barmherzigkeit, eine doppelte Bedeutung: Es handelt sich dabei sowohl um einen inneren Affekt wie auch um eine Tugend, die ein Effekt von *caritas* ist. In einem allgemein theologischen Sinne meint Barmherzigkeit die Identifizierung mit dem Unglück eines Mitmenschen – sprich Mitleid – und damit eingeschlossen die Bereitschaft zur Hilfe. Die Wohltätigkeitspraxis dient zur *Imitatio Christi* und gleichzeitig zur Begegnung mit Christus, der im Armen verkörpert ist. Demgemäß schreibt Bartolomé de Albornoz in dem Kapitel „De la limosna“ seiner Schrift *Arte de los contratos* (1573):

Almosen ist ein griechisches Wort und bedeutet Erbarmen. Es ist ein naturrechtlicher Begriff und ein göttliches Gebot in beiden Testamenten. Das Almosen ist ein Schenkungsvertrag zwischen dem Menschen, der der Geber ist, und Gott, der der Empfänger ist, in dessen Name es der Arme in Empfang nimmt, dem man es gibt; und so muss man beim Almosen nicht so sehr auf den achten, der es erhält, sondern auf Gott, um dessentwillen man es gibt (Albornoz 1573, libro II., S.41 f. Übersetzung; Poppenberg 2012, S. 120 f.).

Der Wohltäter begibt sich mit den Bedürftigen in ein Tauschverhältnis, indem irdische und zeitliche Güter gegen überirdische und ewige Werte eingetauscht werden. In dieser Vorstellung birgt sich das Fragment eines christologischen Gesellschaftsvertrages, das in der Ikonografie eines gebenden Wohltäters und eines nehmenden Bedürftigen Ausdruck findet.

Die Darstellung von bedürftigen Armen als Objekte der Fürsorge oder als Attribute eines karitativen Heiligen verweist auf die *misericordia* des Wohltäters. Das Verteilen von Almosen an Bedürftige ist ein häufig anzutreffendes Attribut in der bildlichen Darstellung von Heiligen, deren Heiligkeit sich vornehmlich über herausragende karitative Handlungen auszeichnet.⁵

4 Diese Anlehnung ist insofern sinnvoll, als die Lehren des Aquinaten insbesondere in Spanien, namentlich mit Vertretern der Schule von Salamanca, eine Renaissance erfuhren.

5 Andreas Hammer sieht in der Konzeption von Heiligkeit eine ambige Crux, denn die Essenz von Heiligkeit ist die Teilhabe an Transzendenz bereits zu Lebzeiten der Heiligen. Heilige partizipieren an der Transzendenz Christi, indem sie sich durch Nach-

Das sich gegenwärtig im Museo de Bellas Artes de Sevilla befindende Altarbild des Tomás von Villanueva ist Murillos frühest datiertes Werk des „padre de los pobres“.⁶ Der Sevillaner fertigte das Altarbild für die Seitenkapelle der Klosterkirche eines Kapuzinerkonventes in der Nähe von Sevilla an (Abb.1).⁷ Der Erzbischof ist zentral und ganzfigürlich in einer feudal-antikisch anmutenden Architekturlulisse positioniert. Ihn umgeben verschiedene Typen von würdigen Armen, wie eine junge Mutter und ihr Kleinkind, das ihr mit freudigem Gesichtsausdruck die Almosen zeigt. Rechts im Bild sind drei weitere Bettler wiedergegeben, wie der barfüßige Junge mit wund gekratzter Kopfhaut, der zum Heiligen blickt und ein Geldstück in die Innentasche seines Hemdes steckt; oder ein alter Mann, der sich auf seinen Stock stützt und das Geldstück dicht an sein Gesicht hält, um es zu sehen.



Abbildung 1 Valdivieso, Enrique. 2010. Murillo: *Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso, S. 146, Katalognr. 200.

ahmung dem Gottessohn nähern, etwa durch Martyrien, Askese oder durch eine besondere Barmherzigkeit (vgl. Hammer 2016, S. 162 f.).

- 6 So wird Villanueva von Francisco de Quevedo in der 1620 erschienen Hagiografie bezeichnet, die den Kanonisierungsprozess des Erzbischofs begleitete.
- 7 Bartolomé Esteban Murillo, 1668, 283 x 188 cm, Öl auf Leinwand, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Es muss kaum erwähnt werden, dass es den Künstlern weniger um eine realistische oder gar dokumentarische Darstellung von Armen ging. Die Einhaltung des decorums war nicht nur obligat, um das Primat eines naturalistischen Begriffs des «Kunstschönen» zu wahren, sondern auch um physiognomischen Vorstellungen Folge zu leisten. Der Körper visualisiert demnach das innere Wesen des Menschen. Da in religiösen und repräsentativen Bildern stets würdigen Armen karitative Handlungen zukommen, verlangt ihre Darstellung einerseits das Aufweisen von Bedürftigkeit durch sichtbare Marker und andererseits eine angemessene Ästhetik.

In Murillos Gemälde fällt eine bildexterne Lichtquelle auf den nackten Oberkörper der vordergründigen Rückenfigur. Der Maler fixiert den Betrachterstandpunkt auf der Kopfhöhe der Rückenfigur und drängt so dem Betrachter die Identifikation mit dem Kranken und seinem Leid auf. Dieses Bildstrategem wird durch die einführende Funktion der Rückenfigur zusehends intensiviert. Über die Figur führt der Betrachterblick zu Villanuevas gebender Hand und der nehmenden des Bettlers, die unter der horizontalen Mittelachse und zentral im Bild gelegen sind. Die prominente Position der Hände weist der Almosenpraxis einen relevanten Stellenwert zu. Auch impliziert die Konstellation von Gegenständen auf dem linken Pult den Geltungsanspruch von Almosen: Neben den aufgeschlagenen Konvoluten liegt ein offener Beutel mit Silbermünzen. Die Zusammenführung von Almosen und Schrift auf dem – einen Altar suggerierenden – Pult birgt das Bekenntnis zur christlichen Tugend der Almosenpraxis, ebenso wie der nahezu zentral platzierte Gestus der gebenden und nehmenden Hände.

Im frühneuzeitlichen Königreich Spanien waren kirchliche Institutionen, neben dem Adel, die wichtigste und größte Auftraggebergruppe für Künstler. Folglich stellte der Klerus einen wichtigen Motor der Kunstproduktion dar und prägte Inhalt und Form entscheidend. Die Autorität des sakralen Hängungskontextes weist Worten und Bildern einen normativen Geltungsanspruch zu. Altarbilder nehmen im Speziellen kirchliche und theologische Diskurse auf und sind ein integraler Bestandteil der devotionalen Praxis, indem sie gläubigen Betrachtern religiöse Paradigmen vorgeben. In diesem Sinne appelliert die Ikonografie der Almosengabe in religiösen Bildern an den Betrachter in seiner Rolle als potenzieller Wohltäter. Die tugendhafte und mediale Bedeutung von Heiligen prädestiniert sie für diese rezeptionsästhetische Funktion, denn ihre *Imitatio Christi* soll auch dem Betrachter als Vorbild dienen.

Als ein wichtiges disziplinierendes Bildstrategem fungiert ferner das Erzeugen von Mitleid. Die theologische Logik der Barmherzigkeit spiegelt sich so auf rezeptionsästhetischer Ebene in Murillos Bild wider. Das Bild als Medium der Andachtspraxis evoziert im Betrachter Mitleid, im Sinne einer *vita contemplativa*, und regt zur tugendhaften Handlung als *vita activa* an. In diesem Sinne rückt

der Maler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (1564-1644) die Profession des pintor católico in die Nähe eines Priesters (vgl. Calvo Serraller 1991, S. 399).⁸ Folglich sei es das zentrale Ziel christlicher Bilder, Menschen zur Frömmigkeit, zum Gehorsam und zur Unterwerfung zu führen, wenngleich auch partikuläre Zwecke mit den drei genannten konkurrieren können – dazu zählt Pacheco u.a. die Disziplinierung zur wohlthätigen Praxis oder zu einer verachtenden Haltung gegenüber irdischen Reichtümern und Werten (ebd. 1991, S. 399). Um der Mahnung zur amor proximi Nachdruck zu verleihen, nimmt die traditionelle Denkfigur des santus pauper einen interessanten Stellenwert ein. Das Leid des infirmes pauperes verweist auf die Leiden respektive die Passion Christi.

Die Disziplinierung der Betrachter über religiöse Bilder knüpft an Foucaults Konzept der «Pastoralmacht» an (vgl. Foucault 2015, S. 247-249). Mit dem Begriff bezeichnet Foucault Machttechniken, die sich in christlichen Sitten und Moralmustern artikulieren. Ein Spezifikum der Pastoralmacht ist die Ausrichtung der Macht auf das Seelenheil eines Individuums. Das „Regieren der Seele“ deutete Foucault als Führungstechnik, die Subjektivierungsformen schuf (ebd. 2015, S. 248). In der Subjektivierung durch die Macht sieht Foucault schließlich die Voraussetzung zur Gouvernamentalität des modernen Staates. Gouvernamentalität kommt eine „Scharnierfunktion“ zu, denn zum einen vermittelt der Regierungsbegriff zwischen der Macht und dem Subjekt, indem das Subjekt Macht inkorporiert und „sich-selbst regiert“; zum anderen gewährt Gouvernamentalität eine Analyse der Kopplung zwischen Machttechniken und Wissensformen (Lemke 2016, S. 482). Die Steuerung von Affekten, wie vorliegend Mitleid und die Unterweisung zu entsprechenden Handlungen, erfolgt über den Mechanismus einer Inkorporierung von pastoraler Macht über Bilder.

Dazu gehört auch die Semantisierung von Empfindungen, wie es das Bildsujet Mariens Tempelgang vermittelt, denn das intendierte Mitgefühl beim Betrachter wird ihm als spiritueller Prozess suggeriert. In Murillos Version des Bildthemas verortet der Maler einen Bettler links im Bildvordergrund vor die Tempeltreppe (Abb. 2).⁹ Im Gegensatz zur einführenden Rückenfigur in dem zuvor besprochenen Altarbild, wendet sich nun der Bedürftige mit einem bittenden Gestus direkt zum Betrachter und involviert diesen mit der direkten Ansprache in das Bildgeschehen.

8 Calvo Serraller vermerkt Pachecos starke Anlehnung an Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) und im Besonderen Kapitel XIX *Del fine proprio e particolare delle immagini cristiane* S. 209-211.

9 Bartolomé Esteban Murillo: Mariä Tempelgang, 1670-82, Öl auf Leinwand, 155 x 208 cm, Privatsammlung. Valdivieso vermutet als originären Hängungsort das Kloster *Convento de las Virgenes de Sevilla* (Valdivieso 2010, S. 529).

Im Zentrum des Bildes steigt Maria im weißen Kleid zum Priester hinauf. Die Marienikonografie des Tempelgangs versinnbildlicht den spirituellen Aufstieg der Muttergottes.¹⁰ Das traditionelle Bettlermotiv im Bildsujet dient Maria attributiv für ihre caritas, jedoch gemahnt es, wie Tom Nichols anhand einer Bildinterpretation von Tintoretto aufzeigt, den Betrachter an seinen eigenen spirituellen Prozess, indem dieser Mitleid empfindet und zu karitativen Handlungen angewiesen wird (vgl. 2007, S. 141-143).¹¹



Abbildung 2 Valdivieso, Enrique. 2010. Murillo: *Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso, S. 378, Katalognr. 529.

- 10 Traditionellen versinnbildlicht die christliche Ikonografie einer Himmelsleiter die Verbindung von Transzendenz und Immanenz: den Abstieg Gottes und den Aufstieg des Menschen in den Himmel, wenngleich beide Bewegungsrichtungen erforderlich sind. Kaufmann unterscheidet drei Gesichtspunkte des Aufstiegs: der Aufstieg in der Erkenntnis (sprich den Wissenschaften), der Aufstieg in den Tugenden und der Aufstieg in der Demut (vgl. Kaufmann 2006, S. 163).
- 11 Diese Überlegung vollzieht Nichols an Tintoretts *Mariens Tempelgang* in der Chiesa Madonna dell'Orto in Venezia.

Wie der Akt der Almosengabe im zeitgenössischen Regierungsverständnis integriert werden konnte, zeigt das Ganzkörperbildnis von Louis IX. des toledanischen Malers Luis Rodríguez Tristán (1586–1624). Das Gemälde entstand im Auftrag eines Dominikanerordens in Toledo 1620 und war für ihre Kirche Iglesia de San Pedro Mártir bestimmt. Es zeigt den französischen König (1214–1279) beim Verteilen von Almosen (Abb. 3).¹² Louis IX. verkörpert herrschaftliche Sakralität par excellence: Er bekämpfte Katharer, veranlasste Kreuzzüge, rezipierte das zeitgenössische Armutsideal und heilte in königlichen Heilungsritualen durch Handauflegen *morbus regius* oder Skrofulose.¹³



Abbildung 3 Pérez Sánchez, Alfonso E., Benito Navarrete Prieto und Luis Tristán. 2001. *Luis Tristán, h. 1585-1624*. [Madrid]: Real Fundación de Toledo; Fundación BBVA, S. 122, Katalognr. 106.

- 12 Luis Tristán: Der heilige Luis IV verteilt Almosen an Arme, 245 x 183 cm, 1620, Öl auf Leinwand, *Musée du Louvre, Paris*.
- 13 Die rituelle Skrofelnheilung, in der der erst eben gekrönte Monarch durch Handauflegen Skrofulose-Kranke zu heilen vermochte, ist in Frankreich ab dem 11. Jahrhundert nachweisbar. Der Ritus verlieh dem Herrscher eine sakrale Konnotation (vgl. Schmiedel 2007, S. 191 f.).

Statt im Bild auf die Wundheilung oder die Verfolgung von Häretikern einzugehen, thematisiert Tristán in dem formell recht klassischen Herrscherbildnis die *misericordia* des heiligen Königs. Der König ist rechts von der Bildmitte positioniert, hingegen markiert das Zentrum die Übergabe der Almosen; genauer ist es jener kurze Augenblick, in dem sowohl Geber wie auch Nehmer die Münze berühren. Der Monarch steht unter einem roten Baldachin, den ein Page ehrwürdig öffnet, um den bildinternen Bettlern und dem bildexternen Betrachter den sakralen Herrscher zu präsentieren. Das königliche Würdekleid und die Insignien monumentalisieren den König und entrücken ihn von den halbnackten Bettlern. Die artifiziell modulierte Muskulatur akzentuiert die Körperlichkeit der Bettler. Menschsein scheint ihre einzige Daseinsform zu sein, im Gegensatz zur Figur des Königs, der neben einem natürlichen Körper, einen politischen und – in Bezug auf Louis IX. – sogar einen heiligen Körper aufweist (vgl. Marek 2009, S. 99-155; hier 145-152).

Einen interessanten Antagonismus stellt die renaissancistische Herrschertracht des mittelalterlichen Königs dar, denn der Beginn der spanischen Renaissance steht in enger historischer Relation zur Monarchie der *reyes católicos*. Tristán reanimiert über die historisierte Kleidung eine politisch-religiöse Narration, die das nationale Kollektivgedächtnis anruft. Das Image des frommen katholischen Königs konvergiert mit dem sich generierenden protonationalistischen Diskurs im frühneuzeitlichen Spanien. Das Königreich Spanien verstand sich nach der Reconquista (d.h. der territorialen Rückeroberung des Emirats von Granada [1492] durch die kastilische Krone) und der anschließenden konfessionellen Vereinheitlichung durch die Inquisition als ein katholisches Bollwerk gegen den protestantischen Norden. Bereits in der Gründungsphase bestand das vorrangige Ziel der spanischen Inquisition in einer hegemonialen Behauptung „des konfessionellen Monopols des Katholizismus“ (Ehrlicher 2012, S. 19).¹⁴ Aus diesem Kontext geht die Einbeziehung von Klerus und Staat im frühneuzeitlichen Spanien hervor.

Die Idee der rechtmäßigen Etablierung eines nationalkatholischen Spaniens verknüpft sich mit jener der gerechten *misericordia*. Diese Bezugnahme veranschaulicht die enge semantische Verknüpfung von Almosen und staatskatholischer Gerechtigkeit. Insbesondere die Inszenierung des Almosen verteilenden Königs unter dem roten Baldachin in all seiner Symbolträchtigkeit mutet an ein königliches Zeremoniell an und besitzt einen ausgeprägten Aufführungscharakter. Schon Bronisław Geremek vermerkt in *Geschichte der Armut*, dass das Verteilen von Almosen „etwas Ostentatives“ besitzt (1990, S. 33). Sowohl öffentliche Almosen-

14 Ein Paradebeispiel dieser Entwicklung ist das prorassistische Konzept der *limpieza de sangre*, dessen zentraler Verfechter die spanische Inquisition gewesen ist.

gaben an Klosterpforten wie auch individuelle Gaben nehmen die Qualität einer eingespielten Performance an, „bei der sich die Zurschaustellung der eigenen Frömmigkeit mit der äußerlichen Darstellung des eigenen Sozialprestiges verbindet“ (ebd. 1990, S. 33).

Die Sichtbarkeit und der demonstrative Aufführungscharakter von karitativen Praxen ist bedeutsam, denn über die theologische Bedeutung akkumuliert der Wohltäter »symbolisches Kapital« (Bourdieu). Insbesondere stellen laikale Bruderschaften Organisationsformen dar, um öffentlichkeitswirksam ihr Selbstverständnis sowie ihre eigene Legitimation kundzutun (Helas 2011, S. 184). In Sevilla gab es zahlreiche Bruderschaften, da jedes Viertel und viele Zünfte eine karitative Bruderschaft besaßen, die z.T. in konkurrierenden Verhältnissen zueinander standen (Defourneaux 1986, S. 101). Von ihrem Sendebewusstsein zeugen nicht zuletzt die kostbaren Bildprogramme der Kirchen und ihre anliegenden Hospitäler. Auch der spanische Adel und das aufkommende Bürgertum organisierten sich in exklusive Bruderschaften. Die bildliche Darstellung von Mitgliedern einer Bruderschaft in karitativen Werken ist demnach auch als eine Präsentation ihres symbolischen Kapitals zu werten.

III

Die Darstellung der individuellen Almosengabe in religiösen Bildern diene keinesfalls nur als Disziplinierung des Betrachters zu wohltätigen Handlungen, sondern begann im Zuge der Säkularisierung von Armut zu einem konfessionellen Politikum zu werden. In den genannten Bildbeispielen wird die *misericordia* der Wohltäter hervorgehoben und der zeitgenössische Betrachter gemahnt, es diesen gleichzutun. Allerdings geriet die soziale Praxis der individuellen Almosengabe bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Spanien zunehmend in Kritik. Um die Widersprüche im zeitgenössischen Armutsdiskurs aufzuzeigen, möchte ich die Debatte um die richtige Armenfürsorge heranziehen. In dieser Debatte artikuliert sich ein gesellschaftliches Kräfteverhältnis, in dem um eine diskursive Neubewertung von Armut gerungen wird.

Den Anstoß zur Debatte, deren prominenteste Antipoden der Dominikaner Domingo de Soto (1494-1560) und der Benediktiner Juan de Robles (1492-1572) sind, war das Dekret von Karl V. im Jahre 1540. In der Verordnung befürwortet der König die kommunale Armenfürsorge und mahnt religiöse Träger, sie sollen wahre Arme nähren und nicht vagabundierende Bettler. Das Dekret folgte auf eine bereits begonnene Entwicklung, denn die zu Beginn erwähnten multiplen Krisen führten zur Auflösung ganzer Dörfer, deren Bewohner bettelnd in die spanischen

Städte zogen. Um den gewaltigen Zuzug von Bettlern einzudämmen, beschlossen 1523 die Cortes (das waren die Ständeversammlungen der kastilischen Krone) in Valladolid, unter der Berufung auf eine Petition, eine exklusive Bettelerlaubnis für heimische Bettler und die Verbannung fremder Bettler. Eine Erlaubnis war ferner nur würdigen, d.h. bedürftigen Bettlern zu erteilen. In den folgenden Jahren schlossen sich weitere spanische Städte dieser Verordnung an (vgl. Geremek 1990, S. 149; Cruz 1999, S. 40). Die Kontrolle des Bettelstandes war zunächst nur temporär angelegt; und im Grunde bestand seitens der kommunalen Behörden nicht die Intention dauerhaft in die karitative Arbeit von religiösen Institutionen einzugreifen. Die Wiederaufnahme der Beschlüsse nach ihrem Ablauf bezeugt jedoch den Erfolg, den die Maßnahmen offensichtlich gehabt haben.

In der theologischen Auseinandersetzung, in der es sublim um staatliche Einflussnahmen ging, war die Crux die Gnaden- und Rechtfertigungslehre. Als ein wichtiger Kritikpunkt Luthers war die Rechtfertigungslehre Gegenstand konfessioneller Auseinandersetzungen und besaß demgemäß Brisanz. Im Zentrum der Rechtfertigungslehre steht die Fragestellung, wie das durch die Ursünde belastete Verhältnis zwischen Mensch und Gott restituiert werden könne. In Luthers spätmittelalterlicher Vorstellung können gute Taten kein Kriterium sein, um sich als Mensch vor Gott zu rechtfertigen, denn die Fähigkeit Gnade walten zu lassen, liegt einzig bei Gott (vgl. Leppin 2012, S. 112 f.). Während der Bilderstürme sind in den Niederlanden zahlreiche Bilder mit Barmherzigkeitswerken zerstört worden. Dabei zielten die Ikonoklasten vornehmlich auf die porträtierten Gesichter der Wohltäter und nicht auf die Armen (vgl. Nichols 2007, S. 105).

Die Vertreter des Tridentinum hielten den Lutherischen Lehren die Aquinischen entgegen und konstatierten die Werke der Barmherzigkeit als unabdingbar für die ewige Erlösung. Als paradigmatische Bibeltextstelle diente den tridentinischen Vertretern der Jakobusbrief mit der formulierten Mahnung: „Was hilft's, liebe Brüder, wenn jemand sagt, er habe Glauben, und hat doch keine Werke? Kann denn der Glaube ihn selig machen?“ (Jak 2,13-14). Dementsprechend erhob das Tridentinum das Dogma der Werkgerechtigkeit zum Leitbild tridentinischer Armenfürsorge.

Domingo de Soto war ein profilierter Akteur der Schule von Salamanca und nahm als kaiserlicher Theologe am Konzil von Trient teil. In seiner *Deliberación en la causa de los pobres* (1545) reagiert der Salamatiner Theologie auf das Edikt von Karl V. Er adressiert seine Abhandlungen jedoch an dessen baldigen Thronfolger, Philipp II., und verwendet die kastilische Sprache, um eine möglichst große Leserschaft zu erreichen.

Der königliche Adressat verdeutlicht die politische Funktion von Sotos Abhandlungen und die beinah monolithische Verzahnung von theologischen und

politischen Diskursen.¹⁵ Soto sah die Reformen als einen Affront gegen die christliche *caritas* und weist Reglementierungen des Bettelwesens zurück. Die zentralen Angelpunkte seiner Argumentation sind 1) die natürliche Freiheit der Armen, nach Almosen zu bitten, wenn sie es für nötig hielten und 2) befürchtete er das Schwinden von individueller Barmherzigkeit, sobald säkulare Institutionen die Almosenvergabe zentral organisieren. Letzterem Punkt weist der Theologe eine besondere Signifikanz zu, nicht zuletzt weil dieser einen konfessionellen Identifikator spiegelt.

Soto sieht, angesichts der drohenden Gefahr Todessünden zu begehen, insbesondere wohlhabende Personen in der Verpflichtung Almosen zu spenden. Eine wohlhabende Person, die ihren Überfluss nicht nutzt, um den Mangel eines Bedürftigen zu lindern, verstößt gegen das Gebot der Nächstenliebe und begeht mithin eine Todessünde (vgl. Santolaria Sierra, Félix F. 2003, S. 79). Auf die kirchenväterlichen Autoritäten Augustinus und Thomas von Aquin verweisend, hebt der Dominikaner Almosen als Obligatorium der Reichen hervor (ebd., S. 80). In den Schriften der Salmatiner Theologen lässt sich eine grundlegende Skepsis gegenüber Reichen ausmachen, indem sie Bibelstellen adaptieren, in denen beispielsweise das Aufsteigen von Reichen ins Himmelreich für eine Impossibilität erklärt ist (Mt. 19, 23; vgl. Deuringer 1957, S. 131).

Auch Juan de Robles (1492-1572), der auf Sotos Schrift just nach Veröffentlichung eine Gegenposition formulierte und die Reformen in der Armenfürsorge verteidigte, begründet seine Position mit den Werken der Barmherzigkeit.¹⁶ Dabei arbeitet er die Dialektik von Gefühl und Vernunft im Terminus *misericordia* aus. Der Benediktiner plädiert für eine vernunftorientierte Armenfürsorge, um zuvorderst ehrlichen und frommen Bettlern zu helfen.¹⁷ Hingegen geht der Autor in seiner Schrift rigide gegen vagabundierende Müßiggänger vor, denn mit ihren »Performances« aus Jammern und der Demonstration ihrer Wunden ergaunerten sie die Almosen der frommen und guten Armen, denen Hilfe zustehe. Sie hintergingen nicht nur die würdigen Notleidenden, sondern auch den Wohltäter um seine Devotion (vgl. ebd., S. 121 f.).

15 Die Schule von Salamanca steht paradigmatisch für die enge Relation von Monarchie bzw. Staat und Kirche; denn es waren Theologen, für aktuelle Probleme in der Rechtslehre, Ökonomie und Moralphilosophie nach Lösungen suchten.

16 *De la Orden que en algunos pueblos de España se la puesto en la limosna, para remedio de los verdaderos pobres* (1545).

17 Zu Beginn erklärt Robles, dass ein Bettler nicht zwangsläufig eine leidende Person sein muss. Ein Bettler sei jemand, der um etwas bitte. Daher sind wir, gemäß Robles, alle Bettler, da es keinen Menschen gebe, der noch nie einen anderen um Hilfe gebeten habe. (vgl. Santolaria Sierra, Félix F. 2003, S. 126).

Mit dieser Beschreibung bekennt sich Robles zur römischen Werkgerechtigkeit – wozu er im Grunde genötigt war, da im Zuge des kirchlichen Schismas in katholischen Institutionen rege Skepsis und Furcht vor protestantischen und humanistischen Einflussnahmen herrschte. Robles nimmt jedoch eine Akzentverschiebung in der Werkgerechtigkeit vor: Die Werke der Barmherzigkeit seien „besser“, wenn derjenige, dem sie zukommen, den größten – damit meint Robles vor allem nachhaltigsten – Benefiz trägt. Damit ist das Obligatorium Armen und Kranken zu helfen unbestritten. Robles hält es allerdings für unrechtmäßig, Armen immerfort Geld zu geben, ohne ihnen effektiv aus ihrer Not zu helfen oder sie medizinisch zu behandeln. Ein Almosen, das die elendige Lage eines Notleidenden nicht ändert, lässt den Wohltäter als „Schuldner“ zurück (vgl. ebd., S. 130).

Radikaler argumentiert schließlich 72 Jahre später Cristóbal Pérez de Herrera (1558-1640) in *Discurso de amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* (1598). Der Galeerenarzt zielt auf die strikte Unterscheidung von wahren und falschen Bettlern. Auf Letztere fokussiert er seine Ausführungen, denn der Autor bezeichnet die „Reinigung“ von der Straßen des Königreiches von vagabundierenden und boshaften Personen als ein Anliegen der Staatsräson (vgl. Herrera 1598, S. XI). Als Quelle der kriminellen Energien von fingierenden Bettlern und anderen unwürdigen Personen nennt Herrera Müßiggang (vgl. ebd., S. XXXIII). Ein Heilmittel zur charakterlichen „Korrektur“ von Vagabunden, Kriminellen und allen voran von Prostituierten sei demgemäß Arbeit. Herrera plädiert für die Einfuhr von Arbeitshäusern, um „unzüchtige“ Menschen zu produktiven Mitgliedern der Gemeinschaft zu disziplinieren (vgl. ebd., S. 65 ff.).

Die skizzierte Auseinandersetzung um die richtige Armenfürsorge birgt einen Machtkampf um die diskursive Besetzung von Definitionen und Deutungshoheiten. Dabei kristallisieren sich zwei Argumentationsstränge im Armutsdiskurs des 16. und noch 17. Jahrhunderts heraus: Zum einen eine »konservative« Haltung, wie sie exemplarisch Domingo de Soto vertritt, die an einer naturalisierten Logik der Ständegesellschaft festhielt und die Existenz von Armen in ihrer heilbringenden Funktion legitimierte. In dieser Perspektive wird vor allem von der »Pflicht« des Gebenden ausgegangen, um dessen Seelenheil vornehmlich Sorge getragen werde, und eben nicht vom »Recht« des Armen auf Hilfe. Diesen wesentlichen Aspekt beschreibt Georg Simmel in seinem Aufsatz über den Armen. Im äußersten Fall kann es zum „Verschwinden“ des Armen „als berechtigtes Subjekt und Interessenzielpunkt“ kommen (2013, S. 361). Das Motiv der Almosengabe ist einzig für den Gebenden von Bedeutung und wird als karitativer und asketischer Akt zu einem „bloßen Mittel“ für das eigene Heil und zu einem Symbol (ebd.). Demgegenüber weisen humanistische Vertreter in ihrer Argumentation frühkapitalistische Logiken auf, indem sie die Folgerung aufgreifen, Bedürftige könnten durch Disziplin

und Arbeit ihre Lebensumstände und damit auch ihren gesellschaftlichen Stand verbessern. Dementsprechend legt diese Position den Fokus auf den Armen sowie auf gesellschaftliche Armut, die effizient – als Krankheit des Staatskörpers – bekämpft werden müsse. Die nachhaltige Minderung des Elends einer bedürftigen Person und die Führung zur Selbständigkeit sind ein wahrer Ausdruck christlicher Barmherzigkeit. Die Voraussetzungen für eine effiziente Armenfürsorge sahen die Autoren in Maßnahmen wie der Kontrolle und Differenzierung von würdigen und unwürdigen Armen sowie in der Reintegration Bedürftiger in die Gemeinschaft als produktive Mitglieder. Überspitzt ausgedrückt bedeutete der Kampf gegen gesellschaftliche Armut – und Kriminalität – die Dekonstruktion des *santus pauper*.

IV

Der Diskurs der Entsakralisierung und Dämonisierung von Armut artikuliert sich in der literarischen Figur des *pícaro* (dt. Schelm). Für gewöhnlich stammt der *pícaro* aus den niederen sozialen Ständen und erzählt dem Leser im plebejischen Sprachstil seine Lebensgeschichte. Angesichts zahlreicher Lücken und Widersprüche in der Darbietung des Geschehens kann sich der Leser nicht sicher sein, ob ihm tatsächlich die Wahrheit dargeboten wird. Er ist eine Figur zwielichtiger Milieus und sucht durch Verstellung die soziale Integration – doch trotz aller Bemühungen scheitert die Integration in der Regel. Ferner wird die Welt der Pikareske durch materielle Dinge bestimmt, die zum Überleben und zur Triebbefriedigung dienen (vgl. Ehland und Fajen 2007, S. 12 f.). Die Dialektik des Pikaresken veranschaulicht die Funktion des *pícaro* als einen Antihelden und Gegenpol zum idealisierten Ritterroman.

Die Motive und Ästhetik des Pikaresken nahmen schließlich Eingang in die profane Ölmalerei. Der würdige Bettler, der in religiösen Bildern als attributives Beiwerk des Heiligen fungiert und den *sanctus pauper* spiegelt, wird im privaten Sammlerbild zum Hauptakteur, d.h. er agiert autonom ohne einen Wohltäter und erlangt somit Subjektstatus. Die Bildformeln und Themen der profanen Sammlerbilder standen in einem reziproken Verhältnis zur sakralen Malerei. Allerdings besaßen die spanischen Maler bei der Herstellung von profanen Bildern für private Sammlungen einen größeren Spielraum, um mit semantischen und bildgestalterischen Mitteln zu experimentieren. Eine explizit pejorative Darstellung von Armen ist in Spanien – anders als in den sogenannten nordalpinen Ländern oder in der literarischen Gattung des *Picaroromans* – nicht vorzufinden, aber wie ich zeigen werde in Form einer ambigen Semantik. Als Beispiel ist das Gemälde von José de

Ribera mit dem deutschen Titel „Der Junge mit dem Klumpfuß“ (Abb. 4)¹⁸ heranzuziehen, das einen bettelnden Jungen im Ganzkörperbildnis zeigt.¹⁹ Das Format des Ganzkörperbildnisses war gewöhnlich repräsentativen Porträts vorbehalten. Der eindringlich ernste Gesichtsausdruck der Porträtierten demonstriert vor allem die Beherrschung ihrer Affekte. Norbert Elias beschreibt die höfische Etikette-Apparatur als ein wichtiges Mittel der Affektkontrolle und -unterdrückung. Die Teilnahme und Beherrschung dieser Apparatur war gleichzeitig ein wichtiges Distinktionsmittel des Adels von niederen Ständen (vgl. 1983, S.145-50, 154 f.).²⁰



Abbildung 4 Scholz-Hänsel, Michael. 2000. *Jusepe de Ribera, 1591-1652*. Cologne: Könnemann, 97

- 18 José de Ribera: Der Junge mit dem Klumpfuß, 1642, 164 x 92 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.
- 19 José de Ribera stammte aus Xàtiva in der Provinz Valencia und ist hauptsächlich in Neapel (das von 1442-1707 unter spanischer Herrschaft stand) als Maler tätig gewesen.
- 20 Gewiss ging es hierbei auch um die visuelle und performative Herrschaft des Königs und um Machtzuteilung. An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass der spanische Hof europaweit für seine besonders strenge Etikette bekannt war.

Ribera legt im „Klumpfuß“ die Horizontlinie niedrig, um so die Monumentalität des Protagonisten zu erhöhen. Dieser ist recht stattlich gekleidet, obgleich die Ärmel so manchen Riss aufweisen. Interessant ist die Hervorhebung des missgestalteten Fußes, durch den seitlichen Lichteinfall und die Drehung des Fußes zum Betrachter. Seine Krücke trägt der Junge lässig über der Schulter. Rekurrierend auf das repräsentative Porträtschema mutet die selbstbewusste Handhabung der Krücke nahezu an einen Kommandostab an. Unter seinem linken Arm trägt der Junge einen schwarzen Hut mit weiter Krempe. Die Geste der Hutabnahme kann als eine Respektbezeugung gegenüber dem Betrachter gedeutet werden. In seiner Rechten hält der Bettler einen Zettel mit den Majuskeln: „DA MIHI ELIMO / SINAM PROPTER AMOREM DEI“ (Gib mir Almosen für die Liebe Gottes). Der Hinweis auf die Gnade Gottes wird in der Kunstgeschichte traditionell als konfessionelle, sprich katholische Botschaft interpretiert (vgl. Scholz-Hänsel 2004, S. 461). In diese interpretative Richtung weisen auch die Füße des Jungen, die ihn zunächst als einen *würdigen* Bettler ausweisen. Die Rolle des Wohltäters kommt dem bildexternen Betrachter zu und dies nicht zuletzt durch die direkte Ansprache des Jungen.

Trotz der konfessionellen Verweise enthält Riberas Gemälde ironische Brüche und pikareske Elemente. Seinen ästhetischen Reiz erhält das Bild über das plebejische Erscheinungsbild des Jungen. Hierbei ist das zum Betrachter gerichtete Lachen zu nennen. Die Gattung des lachenden Porträts zielt insbesondere darauf, beim Betrachter Lachen zu erregen. In der frühen Neuzeit galt das Lachen im Grunde als unschön und war mit einem widrigen Charakter verbunden.²¹ Seit der Antike wird eine Kausalität zwischen dem Lachhaften und dem Hässlichen gesehen. Aristoteles betrachtet die Komödie demgemäß als »Nachahmerin des Gemeinen«, des Lächerlichen und der Niedrigkeit (Kanz 2007, S. 51). Die Zähne des Jungen sind schief und seine Augenringe tief und dunkel. Ribera gestaltet das Gesicht des Jungen ungeschönt realistisch bis grotesk und in Abgrenzung zu den naturalistisch-idealisierten Buben eines Murillos. Der sublimale Humor des Bildes sowie sein Schauwert offenbaren sich einer Betrachtergruppe, die in Kenntnis des repräsentativen Porträtschemas ist und ironische Brüche mit diesem versteht.

21 Eine Ausnahme stellt der Philosoph Demokrit dar.



Abbildung 5 Scholz-Hänsel, Michael. 2000. *Jusepe de Ribera, 1591-1652*. Cologne: Könnemann, S. 103.

Ein weiteres Bildmotiv ist „Der Blinde mit seinem jungen Führer“. Als Bilddetail fand das Paar in der niederländischen Genremalerei des 16. Jahrhunderts häufig Verwendung. In zeitgenössischen literarischen Texten nimmt das Paar jedoch oft auch die Funktion von falschen Pilgern ein (vgl. Hellerstedt 1983, S. 173). In der spanischen bzw. neapolitanischen Barockmalerei transferierte José de Ribera das Bildsujet in ein halbfigürliches Bildnis (Abb. 5).²² Der Blinde hebt eine Bettelbüchse empor, an der ein Zettel mit den Requiem-Zeilen „Tag des Zorns, Tag der Klage“ geheftet ist. Wie schon in „Der Junge mit dem Klumpfuß“ gemahnt der Blinde seine Adressaten an das Jüngste Gericht und daran, dass mit einer Almosengabe die Sünden des Wohltäters aufgerechnet werden können. Der Junge blickt eindringlich zum Betrachter und hält ihm einen braunen Stoffbeutel für Almosen entgegen. Der Junge ist – im Vergleich zum Blinden – recht blass und trägt ein zusammengefficktes Hemd aus Lumpen. Die schwarze Kleidung seines »Herren« macht hingegen einen feineren Eindruck. Der Kontrast zwischen den beiden Figuren und die Größenverhältnisse der Figuren suggerieren nicht den Eindruck, der

²² José de Ribera: Blinder Bettler und sein Junge, um 1632, Oblin (Ohio), Oberlin College, Allen Memorial Art Museum.

Blinde und sein Junge stellten eine Einheit dar. Um seinen Hals trägt der Blinde an einer Kette einen Schlüssel, der vermutlich zum Schloss der Almosenbüchse oder zu einem Beutel mit den Habseligkeiten der Männer gehört. Die Verfügung über den Schlüssel und die große Hand des Mannes auf der Schulter des Jungen evozieren vielmehr den Eindruck eines Machtverhältnisses zwischen dem Blinden und dem Jungen.

Eine zeitgenössische Betrachterschaft in Spanien und Italien wird das beschriebene Bild mit dem Pikaroroman *La Vida de Lazarillo de Tormes* assoziiert haben.²³ Bei dem Roman handelt es sich um den ersten seiner Gattung. Nach seiner anonymen Erstveröffentlichung 1554 ist das Buch zunächst von der Inquisition verboten worden, aufgrund seiner zynischen Haltung gegenüber „offiziellen Wertgebern“ (Neuschäfer 2006, S. 135). Da man den literarischen Wert des Büchleins offensichtlich schätzte, wurde es nach dem Entfernen von antiklerikalen Stellen 1573 erneut zum Verkauf freigegeben. Das Werk ist in diverse europäische Sprachen übersetzt worden, z.B. 1604 in Neapel in das Italienische, und fand europaweit Verbreitung. Der Ich-Erzähler Lazarillo – in Anlehnung an die alttestamentarische Figur des Lazarus – erzählt von seinem ersten Herren, einem blinden Bettler, der den Jungen schikaniert und misshandelt (vgl. Köhler 2006, S. 19-47). Eine eindeutige Identifikation der beiden Figuren als Lazarillo und seinem blinden Herren ist nicht möglich, sondern vielmehr ambig und dekodiert sich für eine Betrachterschaft, die in Kenntnis des Romans gewesen sein muss.²⁴ Rekurrierend auf den Inhalt des Romans gäbe das Bildnis einen betrügerischen und gewalttätigen Blinden wieder, der aufgrund seiner Arbeitsunfähigkeit als *würdig* klassifiziert worden ist.

Eine implizite Botschaft des Bildes wäre folglich, sich nicht auf den empirischen Schein zu verlassen und, wie bereits Robles formuliert, auch die Frömmigkeit von Bettlern als Kriterium ihrer Würdigkeit heranzuziehen. Auch in Murillos *Œuvre* finden sich eine Reihe von profanen Sammlerbildern, deren Protagonisten in der Kunstgeschichtsschreibung als „Lausbuben“, „Gossenkinder“ oder schlicht „Straßenkinder“ Eingang fanden und symptomatisch mit dem literarischen Genre des Pikarromans in Beziehung gesetzt wurden (vgl. u.a. Brooke et al. 2011; Can-

23 Diese Position vertritt u.a. Nichols (vgl. 2007, S. 235 ff).

24 Die Struktur von Ambiguität besteht in einer Dekonstruktion des semiotischen Regelwerks, insofern einzelne Zeichen in einen fremden Kontext eingebunden werden. Aus der neugeschaffenen semiotischen Konstellation können mehrdeutige Lesarten zum Tragen kommen. Auf diese Weise fällt es dem Rezipienten zu, den Sinngehalt des Werkes zu konstituieren. Die Semantisierung ist abhängig von und variiert mit der sozialen, kulturellen und nicht zuletzt subjektiven Konstitution des Rezipienten (vgl. Sybille Krämer, 2004, S. 16).

tera Montenegro 1989; Tuzharska 2011, S. 73-77; Gross Diaz, María Gloria 2011, Hellwig 2007). In Murillos Münchner Bildern sind jeweils zwei heitere Jungen in zerschlissener Kleidung wiedergegeben, die sich gänzlich dem Schmaus zuwenden (Abb. 6./7.)²⁵. Murillos naturalistisch-idealisierte Darstellungsweise entrückt und romantisiert die Bildnisse der Kinder. Diese Bildwahrnehmung wird erzeugt durch die helle Farbigkeit und die verschwommenen Konturen (*estilo vaporoso*), aber auch durch die theatralisch anmutenden Ruinen im Hintergrund.



Abbildung 6 Valdívieso, Enrique. 2010. Murillo: *Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso, S. 550, Katalognr. 401.

25 Abb. 6) Bartolomé Esteban Murillo, Jungen essen Pastete, 1665-75, Öl auf Leinwand, 123 x 102 cm, Alte Pinakothek, München. Abb. 7) Bartolomé Esteban Murillo, Trauben und Melonenesser, 1645-55, Öl auf Leinwand, 146 x 104 cm, Alte Pinakothek, München



Abbildung 7 Valdivieso, Enrique. 2010. Murillo: *Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso, S. 535, Katalognr. 384.

Im Vordergrund befinden sich Körbe gefüllt mit Früchten. Arme Kinder arbeiteten oft als *esportilleros*, d.h. sie erledigten die Markteinkäufe wohlhabender Personen und verdienten sich damit manch *blanca*. Die Kinder in Murillos Bildern scheinen ihre Einkaufskörbe eben zu veruntreuen. Die Darstellung von Personen beim Essen war in der höfischen Kunst ein *decorum*-Bruch und nur im niederen Genre zugelassen. Nicht von ungefähr erfüllt die Etikette am Tisch eine Schlüsselfunktion in frühneuzeitlicher Erziehungsliteratur, da sich an den Tischmanieren der gesellschaftliche Stand erkennbar machte.

In den meisten Pikaroromane beginnt der Schelm dem Leser von seiner Kindheit zu erzählen. En détail berichten die Erzähler von dem erlittenen Hunger. Christian Wehr nennt das Hungermotiv gar ein obsessives Thema des Pikaresken (vgl. Wehr 2007, S. 33). Der Affekthaushalt des Schelms ist unmittelbar mit seiner körperlichen Verfassung verbunden. Symptomatisch sei daher auch die permanente Angst, einen Hungertod zu sterben. Sich satt zu essen, wie beim Leichenschmaus, wird zum großen Glücksmoment (ebd.). Diesen Moment hält auch Murillo in seinen Bildern fest. Die Buben beim Schmaus mögen zwar auf den ersten Blick entzücken, doch scheinen sie nicht jene frommen und mitleiderregenden Armen zu sein, denen in religiösen Bildern Hilfe zukommt.

In dem Bild „Buben beim Würfelspiel“ (Abb. 8)²⁶ bringt Murillo die ambige Bedeutung von Armen im profanen Sammlerbild gänzlich zur Geltung. Dargestellt sind zwei ältere Jungen beim Würfelspiel und ein jüngeres Kind links im Bild, das verstohlen zum Betrachter schaut und in ein Stück Brot beißt. Der mit Würfeln spielende Junge im Bildvordergrund trägt einen Efeukranz auf seinem Haupt, der traditionell im Zusammenhang mit Bacchus-Ikonographien steht. Auch das Motiv des Würfelspiels besitzt eine moralisierende Komponente und war als Glücksspiel – insbesondere in der niederländischen Malerei – als Tätigkeit von Müßiggängern negativ konnotiert. In den privaten Sammlerbildern des urbanen Adels fällt die Ikonografie des würdigen Bettlers mit der des devianten Schelms zusammen. Die zur Almosengabe disziplinierende Funktion von Armen schwindet in profanen Bildern, zugunsten eines Schauwertes von plebejischen und pikaresken Motiven. Dieser Schauwert speist sich ferner aus der Lust am Bruch mit dem Kunstschönen und dem Spannungsfeld, das sich zwischen den niederen Motiven und der hohen Gattung der Ölmalerei auftut.



Abbildung 8 Valdivieso, Enrique. 2010. Murillo: *Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso, S. 553, Katalognr. 403.

26 Bartolomé Esteban Murillo, Buben beim Würfelspiel, 1675-80, Öl auf Leinwand, 146 x 108 cm, München, Alte Pinakothek

Die Auseinandersetzung und bildliche Integration des devianten Armen besaß in adligen Sammlungen eine durchaus identitätsstiftende Aufgabe. Die Jungen sind in Tätigkeiten wiedergegeben – Lachen, Essen und Glücksspielen –, die in den sozialen Feldern höherer Stände verschmäht waren. Die Bilder dienen dergestalt auch als Distinktionsmittel des ständisch höheren Betrachters. Die verwendete Ambiguität und literarischen Verweise verlangen eine Kennerschaft, die derartige ästhetische Mittel versteht und schätzt. Auch ist die Rezeption und Entschlüsselung eines codierten Bildgehaltes bis dato als eine soziale Distinktionstrategie zu werten.

V

Im spanischen Armutsdiskurs des 16. und 17. Jahrhunderts kristallisieren sich aus Traktaten zwei konträre Diskursstränge heraus: Zum einem eine religiöse Definition von Armen als *sanctus pauper*, wie sie Domingo de Soto artikuliert, der eine kommunale Kontrolle der Armen ablehnt. Zum anderen eine differenzierende Perspektive auf Arme, wie sie Juan de Robles vertritt, der zwar eine heilsökonomischen Wertigkeit von würdigen Armen nicht abstreitet, aber für eine Säkularisierung der Armenfürsorge plädiert, um den würdigen und unwürdigen Bettler zu unterscheiden. Parallel zur theologischen Auseinandersetzung fand die Säkularisierung der Armenfürsorge längst statt. Die auseinanderfallenden Bedeutungen von Armen spiegeln sich jeweils in unterschiedlichen Darstellungsweisen in Bildern mit religiöser sowie profaner Funktion wieder. Während in religiösen Bildern würdige Arme als Attribute von Heiligen fungieren und als Objekte der Fürsorge, die den Betrachter zu Mitleid und barmherzigen Taten mahnen, verlieren Arme in profanen Bildern ihren Objektcharakter und wandern von der Peripherie ins Zentrum des Bildes. Bilddiskursiv ist die Verwendung von ästhetischen Brüchen, Ironie und Ambiguität als ein Ausdruck der Säkularisierung von Armut zu deuten. Mit dem gestalterischen Wandel geht jedoch auch ein inhaltlicher einher: Vor dem Hintergrund eines Pauperisierungsprozesses und dem Verlust einer Objekt- und Zweckmäßigkeit erhielten Arme einen zunehmend schelmischen Charakter. Die bildliche Darstellung von Armen ist stets eine diskursive Konstruktion, die von sozial Höherstehenden – wie Künstler und Auftraggeber – maßgebend gestaltet ist. Die Integration der Armen in adlige und bürgerliche Sammlungen kann als Wunsch nach identitätsstiftender Distinktion gewertet werden.

Literatur

- Albornoz, Bartolomé d. 1573. *Arte de los contratos*. Valencia: Pedro de Huete.
- Bernal, Jaime G. 2010. La Sevilla de Don Miguel Mañara. In *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el barroco sevillano (1627-1679): Hospital de la Santa Caridad*, hg. v. Enrique Valdivieso, 15–25. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad.
- Brooke, Xanthe, Peter Cherry und Helge Siefert, Hg. 2011. *Murillo. Kinderleben in Sevilla*. München: Hirmer.
- Calderón de la Barca, Pedro, Hg. 2012. *El gran teatro del mundo: Das große Welttheater*. Reclams Universal-Bibliothek 19007. Stuttgart: Reclam.
- Calvo Serraller, Francisco. 1991. *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*. 2. Aufl. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cantera Montenegro, Jesús. 1989. El pícaro en la pintura barroca española. In *Anales de Historia del Arte*, 209–22. 1. Madrid.
- Cruz, Anne J. 1999. *Discourses of poverty: Social reform and the picaresque novel in early modern Spain*. University of Toronto romance series. Toronto, Ont: University of Toronto Press.
- Defourneaux, Marcelin. 1986. *Spanien im Goldenen Zeitalter: Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht*. Stuttgart: Reclam. http://www.gbv.de/dms/faz-rez/861212_FAZ_0009_9_0004.pdf.
- Deuringer, Karl. 1957. *Probleme der Caritas in der Schule von Salamanca*. Freiburger Theologische Studien 57. Freiburg: Verlag Herder Freiburg.
- Diaz-Bone, Rainer. 2006. Die interpretative Analytik als methodologische Position. In *Foucault: Diskursanalyse der Politik: Eine Einführung*, hg. v. Silke Schneider und Brigitte Kerchner, 68–84. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden.
- Dort, Katrin. 2014. „‘Caritas‘ und Fürsorge in mittelalterlichen Quellen.“ In *Caritas, Barmherzigkeit, Diakonie: Studien zu Begriffen und Konzepten des Helfens in der Geschichte des Christentums vom Neuen Testament bis ins späte 20. Jahrhundert*, hg. v. Michaela Collinet, 49–78. Religion - Kultur - Gesellschaft Band 2. Berlin, Münster: Lit.
- Ehland, Christoph und Robert Fajen. 2007. „Einleitung.“ In *Das Paradigma des Pikaresken*, hg. v. Christoph Ehland und Robert Fajen, 11-23. Germanisch-romanische Monatsschrift Bd. 30. Heidelberg: Winter.
- Ehrlicher, Hanno. 2012. *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des siglo de Oro*. Grundlagen der Romanistik 24. Berlin: Schmidt.
- Elias, Norbert. 1983. *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie : mit einer Einleitung, Soziologie und Geschichtswissenschaft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2015. Subjekt und Macht. In *Analytik der Macht*, hg. v. Michel Foucault und Daniel Defert. 6. Auflage, 240–64. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Geremek, Bronislaw. 1990. *Geschichte der Armut: Elend und Barmherzigkeit in Europa*. Geringfügig gekürzte Ausg. Frankfurt am Main u.a. Büchergilde Gutenberg.
- Gross Diaz, María Gloria. 2011. Überlegungen zu den Genrebildern Murillos. In *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien, Portugal und Iberoamerika*, hg. v. Sylvaine Hänsel und Bettina Marten, 60–76 23./24. Münster: Nodus Publikationen.

- Hammer, Andreas. 2016. Heiligkeit als Ambiguitätskategorie: Zur Konstruktion von Heiligkeit in der mittelalterlichen Literatur. In *Ambiguität im Mittelalter: Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, hg. v. Oliver Auge und Christiane Witthöft. 1. Aufl., 157–78. Trends in Medieval Philology v. 30. s.l. Walter de Gruyter GmbH Co.KG.
- Helas, Philine. 2011. Bruderschaften: Selbstverständnis und Selbstinszenierung. In *Armut: Perspektiven in Kunst und Gesellschaft; 10. April 2011 - 31. Juli 2011; eine Ausstellung des Sonderforschungsbereichs 600 "Fremdheit und Armut"*, Universität Trier in Kooperation mit dem Stadtmuseum Simeonstift Trier und dem Rheinischen Landesmuseum Trier; Begleitband zur Ausstellung, hg. v. Herbert Uerlings, Nina Trauth und Lukas Clemens, 178–185. Darmstadt: Primus-Verl.
- Hellerstedt, Kahren J. 1983. „The Blind Man and His Guide in Netherlandish Painting.“ *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 13 (3/4): 163–81. Zugriff: 4. Dezember 2014.
- Hellwig, Karin. 2007. Pikareske Motive, Strukturen und Strategien in der Malerei des Siglo de Oro. In: *Das Paradigma des Pikaresken*, hg. v. Christoph Ehland und Robert Fajen, 317–32. 11–23. Germanisch-romanische Monatsschrift Bd. 30. Heidelberg: Winter.
- Hernández Conesa, Juana. 2013. *El modelo educativo y sanitario de la España tridentina: Entre la „auctoritas“ y la „potestas“*. Arte y ciencia de la sanación. Historia de la educación. Historia de la ciencia. Murcia: DM.
- Herrera, Cristóbal P. d. 1598. *Discursos del amparo de los legitimos pobres y reduccion de los fingidos, y de la fundacion y principio de los albergues destos Reynos, y amparo de la milicia dellos*. Madrid.
- Kanz, Roland. 2007. Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit. In *Das Komische in der Kunst*, hg. v. Roland Kanz, 26–58. Köln: Böhlau.
- Kaufmann, Eva-Maria. 2006. *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott: Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*. Tübingen: Wasmuth. http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?id=2773310&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm.
- Köhler, Hartmut. 2006. *Lazarillo de Tormes: Spanisch-Deutsch = Klein Lazarus vom Tormes*. Stuttgart: Reclam.
- Lemke, Thomas. 2016. Die politische Idee der Gouvernamentalität. In *Politische Theorien der Gegenwart*. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage, 479–510. UTB 2218. Opladen, Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Leppin, Volker. 2012. Gerechtigkeit: Entwicklungslinien in der Kirchengeschichte. In *Gerechtigkeit*, hg. v. Markus Witte, 99–123. Themen der Theologie 6. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Maasen, Sabine, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli. 2015. Bild-Diskurs-Analyse. In *Bilder als Diskurse - Bilddiskurse*, hg. v. Maasen, Mayerhauser und Renggli, 7–26. 2. Aufl. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Marek, Kristin. 2009. *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München: Fink. http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2951409&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 2006. *Spanische Literaturgeschichte*. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Nichols, Tom. 2007. *The art of poverty: Irony and ideal in sixteenth-century beggar imagery*. Manchester: Manchester University Press.

- Santolaria Sierra, Félix F. 2003. *El gran debate sobre los pobres en el siglo XVI: Domingo de Soto y Juan de Robles, 1545*. Hg. v. Santolaria Sierra, Félix F. Ariel historia. Barcelona: Ariel.
- Sattler, Dorothea. 2011. *Erlösung? Lehrbuch der Soteriologie*. Freiburg: Verlag Herder.
- Schäfer, Gerhard. 2008. Geschichte der Armut im abendländischen Kulturkreis. In *Handbuch Armut und soziale Ausgrenzung*, hg. v. Jürgen Boeckh, Ernst-Ulrich Huster und Hildegard Mogge-Grotjahn. 1. Aufl, 221–42. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften.
- Schmiegel, Sindy. 2007. *Gerechtigkeitspflege und herrscherliche Sakralität unter Friedrich II. und Ludwig IX. Herrschaftsauffassung des 13. Jahrhunderts im Vergleich*. Dissertation. urn:nbn:de:bvb:739-opus-953.
- Scholz-Hänsel, Michael. 2004. Jusepe de Ribera's „Der Junge mit dem Klumpfuß“ (1642) als Schlüsselwerk der Armenikonographie im Kontext von Konfessionalisierung und Disziplinierung. In *Inklusion, Exklusion: Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Andreas Gestrich und Lutz Raphael, 451–78. Frankfurt am Main: Lang.
- Simmel, Georg. 2013. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. 7. Aufl. Gesammelte Werke. Berlin: Duncker & Humblot.
- Türk, Klaus. 2015. Arbeitsdiskurse in der bildenden Kunst. In *Bilder als Diskurse - Bilddiskurse* hg. v. Maasen, Mayerhauser und Renggli, 142–80, 2. Aufl. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Tuzharska, Liliya. 2011. *Untersuchungen zum Bild der Armut in der Genremalerei Murillos: Am Beispiel des „Buben beim Würfelspiel“ in der Alten Pinakothek, München / Liliya Tuzharska*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. <http://www.vdm-verlag.de>.
- Valdivieso, Enrique. 2010. *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Wehr, Christian. 2007. La vida de Lazarillo de Tormes und die Form der Individualität im Roman. In *Das Paradigma des Pikaresken*, hg. v. C. Ehland und R. Fajen, 25–43.11-23. Germanisch-romanische Monatsschrift Bd. 30. Heidelberg: Winter
- Werbick, Jürgen. 1990. *Soteriologie*. 1. Aufl. Leitfaden Theologie 16. Düsseldorf: Patmos Verl.

Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten

Hieber, L. (Hrsg.)

2018, X, 392 S. 97 Abb., 70 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-18467-4