

Kulturkontakt am Altar. Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers im bolivianischen
Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts

Dissertation

Zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie des

Fachbereichs Geschichtswissenschaft

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Andrea Nicklisch

aus Hamburg

Hamburg 2013

Erstgutachterin: Dr. Astrid Windus:.....

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Mücke.....

Datum der Disputation: 18.06.2014.....

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	4
1.1	Untersuchungsobjekte	8
1.2	Disziplinäre Verortung der vorliegenden Untersuchung	13
1.3	Forschungsstand	15
1.4	Vorgehensweise	22
2	BILDER ALS QUELLEN	26
2.1	Bildtheorie, Bildwissenschaft und Bildanalyse	26
2.2	Heterarchie, strukturelle Kopplungen oder multiple Lesarten	39
2.2.1	Heterarchie als gesellschaftliche Organisationsform	40
2.2.2	Strukturelle Kopplungen	45
2.2.3	Multiple Lesarten von Bildern	51
3	VOM UMGANG MIT BILDLICHKEIT	57
3.1	Das Konzil von Trient	57
3.1.1	Das Bilderdekret des Trienter Konzils	58
3.2	Nachtridentinische bildtheologische Schriften	61
3.2.1	Carlo Borromeo (Karl Borromäus)	61
3.2.2	Gabriele Paleotti	67
3.2.3	Roberto Bellarmino	70
3.3	Die Provinzialkonzilien des Erzbistums Lima	72
3.3.1	Einfluss des Tridentinums auf die limenischen Provinzialkonzilien	83
3.4	Die Provinzialkonzilien des Erzbistums Charcas	85
3.5	Erlaubte und verbotene Bilder	89
4	VON DER HERKUNFT DER BILDER	92
4.1	Bücher in den Amerikas	93
4.2	Bücher und Bibliotheken im Vizekönigreich Peru	94
4.3	(Aus)Bildung der indigenen Bevölkerung	103
4.4	Mögliche Vorbilder (Vorlagen/Herkunft) von Bildelementen	111
5	EDELMETALLVERARBEITUNG IN DER NEUEN WELT	122
5.1	Gold und Silber in vorspanischer Zeit	122
5.2	Silberschmiede in den amerikanischen Kolonien Spaniens	129
5.3	Silberschmiede im Bolivien des 17. und 18. Jahrhunderts	130
5.3.1	Ethnische Zugehörigkeit	131
5.3.2	Grundbesitz	136
5.3.3	Aufträge für die Herstellung von Silberobjekten	138
5.3.4	Werkzeuge und Werkstätten der Silberschmiede	141

5.3.5	Techniken der Silberbearbeitung	143
5.3.6	Ausbildung zum Silberschmied	145
5.3.7	Die Innung und die <i>cofradía</i> der Silberschmiede	147
5.3.8	Testamente	158
6	SILBERARBEITEN ALS MEDIEN DES BEDEUTUNGSTRANSFERS IM BOLIVIANISCHEN ALTIPLANO DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS	161
6.1	Mestizenbarock, <i>estilo mestizo</i> oder Andean Hybrid Baroque	163
6.2	Multiple Lesarten der kirchlichen Silberarbeiten	179
6.3	Bedeutung der Farbe und Materialität des Silbers	185
6.4	Europäische Übertragung und Dekoration	192
6.4.1	Beispiel 1: Leuchterbänke in der Kirche von Caquiaviri	197
6.4.2	Beispiel 2: Zwei Messbuchständer aus der Kirche La Merced in Sucre (heute im Museo Eclésiastico, Sucre)	199
6.4.3	Beispiel 3: Teil eines Antependiums, Privatsammlung La Paz, Bolivien	200
6.4.4	Interpretation	202
6.5	Ikonographie und Bedeutungstransfer	206
6.5.1	Engel, Vögel oder Mensch-zu-Vogel-Transformationen?	206
6.5.1.1	Antike vorchristliche Ikonographie	207
6.5.1.2	Europäisch-christliche Ikonographie	208
6.5.1.3	Vorspanische Ikonographie	211
6.5.1.4	Beispiel 1: Zwei Silberplatten an den Leuchterbänken des Altars der Jungfrau von Guadalupe in Sucre, Bolivien	216
6.5.1.5	Beispiel 2: „Vogelmenschen“ an den Leuchterbänken von Laja, Bolivien und auf einer Leuchterbankverkleidung aus einer Privatsammlung in La Paz, Bolivien	221
6.5.1.6	Interpretation	224
6.5.2	Raubtiere/Raubtiermenschen	228
6.5.2.1	Antike vorchristliche Löwen-Ikonographie	228
6.5.2.2	Europäisch-christliche Löwen-Ikonographie	229
6.5.2.3	Vorspanische Puma-Ikonographie	230
6.5.2.4	Beispiel: Anthropomorphisierte Raubtierköpfe auf Altarverkleidungen aus einer Privatsammlung, La Paz	232
6.5.2.5	Interpretation	238
6.5.3	Drachen- und schlangenartige Wesen	242
6.5.3.1	Vorchristlich-antike Ikonographie	242
6.5.3.2	Christliche Ikonographie	243
6.5.3.3	Vorspanische Ikonographie	244
6.5.3.4	Beispiel – Schlangen, Drachen und wurmartige Wesen auf Antependien oder Teilen von Antependien in Cuzco, Puno sowie La Paz	244
6.5.3.5	Interpretation	249
6.5.4	Grotesken	252
6.5.4.1	Beispiel 1 - Die Antependien der Altäre von Carabuco, Tiwanaku und Jesús de Machaca	256

6.5.4.2	Beispiel 2 – Antependium eines Altares, Privatsammlung Cuzco, Peru und Teile einer Altarverkleidung, Privatsammlung La Paz, Bolivien	263
6.5.4.3	Beispiel 3 –Teile einer Altarverkleidung, Privatsammlung La Paz, Bolivien	267
6.5.4.4	Interpretation	268
7	DER ALTAR ALS KONTAKTZONE. SILBER ALS MEDIUM TRANSKULTURELLEN WANDELS	270
8	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	285
9	LITERATURVERZEICHNIS	286
	ANHANG	307
	Kurzfassung der Ergebnisse	307
	Summary of the Results	308
	Aus der Dissertation hervorgegangene Vorveröffentlichungen	310

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit entstand als ein Teilprojekt des Forschungsprojekts „Text, Bild, Performanz: Wandel und Ambivalenz kultureller Ordnungen in kolonialen Kontaktzonen (*Provincia de Charcas* und Philippinen, 17.-18. Jahrhundert)“, das sich mit den Aushandlungsprozessen kultureller Ordnungen, wie sie im Zuge der Konstituierung europäisch-christlicher Kolonialherrschaft während des 17. und 18. Jahrhunderts in der *Provincia de Charcas* (Bolivien) und den Tagalog-Provinzen (Philippinen) stattfanden, beschäftigt. Die gesamte Verwaltungseinheit *Provincia de Charcas* des Vizekönigreichs Peru umfasste bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Teile der heutigen bolivianischen Departamentos Chuquisaca, Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro, Tarija und Santa Cruz mit den jeweiligen gleichnamigen Hauptstädten sowie Teile der heutigen Grenzgebiete zwischen Bolivien und Peru beziehungsweise zu Chile. Die Hauptstadt La Plata (Chuquisaca, heute Sucre) und die Silberbergbaumetropole Potosí lagen in dieser Provinz. Innerhalb dieser Untersuchungsregion konzentriert sich die Analyse auf Silberarbeiten der bolivianischen und in einem geringeren Maß der peruanischen Titicacasee-Region.

Die vorliegende Arbeit ist die erste Untersuchung, welche die Abbildungen auf kirchlichen Silberobjekten zum Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung macht und nutzt dafür verschiedene theoretische Ansätze (siehe dazu Kapitel 1.1 Disziplinäre Verortung der vorliegenden Untersuchung). Innerhalb dieses Vorgehens finden die Konzepte der strukturellen Verknüpfungen aus der Systemtheorie Niklas Luhmanns ebenso Anwendung wie das Konzept der Heterarchie auf der Basis von David Stark sowie das der multiplen Lesarten (siehe dazu Kapitel 2 Bilder als Quellen).

Die weiteren Grundlagen der vorliegenden Untersuchung sind zum einen zeitgenössische Hintergründe hinzugezogen, zum anderen die Ergebnisse der ikonographischen Analysen (siehe dazu Kapitel 6 Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers im bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts).

Vor diesem Hintergrund stellen sich für die als Forschungsgegenstände ausgewählten Silberobjekte sechs Hauptfragen: Werden transkulturelle Übersetzungsprozesse in Abbildungen auf kirchlichen Silberarbeiten sichtbar? Welche unterschiedlichen Ikonographien lassen sich in den Abbildungen identifizieren, und wie lassen sie sich inhaltlich miteinander verknüpfen? Ermöglicht die Analyse der Abbildungen allgemein gültige Aussagen zur Bildrezeption und zu transkulturellen Prozessen? Spielt die Materialität der

Objekte eine Rolle? Ist eine Idee der multiplen Lesarten (siehe dazu Kapitel 2.2.3. Multiple Lesarten von Bildern) anwendbar auf kirchliche Silberobjekte? Oder handelt es sich bei den Abbildungen lediglich um eine inhaltlich unveränderte/bedeutungsleere Übertragung aus der europäischen Bildtradition?

Durch die Beantwortung dieser Forschungsfragen soll aufgezeigt werden, wie weitreichend die Möglichkeiten der Interpretation und Anknüpfung für die indigene Bevölkerung im Prozess der Missionierung und der damit verbundenen Transkulturalisierung (siehe dazu in diesem Kapitel Seite 6) gewesen sein können.

In den transkulturellen Prozessen lassen sich die Grundlagen für das Weiterbestehen der vorspanisch-indigenen Religionen finden, die besonders in Bolivien durch die aktuellen politischen Entwicklungen eine starke Renaissance erfahren und als ein Fundament für ein neues, sich daraus entwickelndes Selbstverständnis gesehen werden können.

Die vorliegende Untersuchung fragt danach, wie die historischen Akteure neue Medien wie die Silberarbeiten des neuen religiösen Systems genutzt haben, um innerhalb der kolonialen Herrschaftsverhältnisse neue kulturelle Ordnungen und Bedeutungssysteme zu konfigurieren, und ob die kirchlichen Silberarbeiten als Medien eines Bedeutungstransfers¹ interpretiert werden können. Hierbei gilt es vor allem, das vielschichtige Wechselspiel zwischen inneren und äußeren Bildern zu berücksichtigen (Emich 2008, S. 44).

Im Untersuchungszeitraum, der sich vom 17. bis zum 18. Jahrhundert erstreckt, kann die *Provincia de Charcas* als koloniale Kontaktzone, die gleichzeitig auch eine kulturelle Kontaktzone ist, bezeichnet werden. Mary Louise Pratt bezeichnet mit diesem Begriff gesellschaftliche Räume, in denen Kulturen aufeinander treffen und Handlungsräume miteinander konstituieren². Diese Aufeinandertreffen basieren sehr oft auf ungleichen Machtverhältnissen (Pratt 1991, S. 34). In der Kontaktzone finden transkulturelle Prozesse innerhalb einer Kultur sowie im Zusammenspiel zwischen mehreren Kulturen statt.

Der zugrundeliegende Begriff „Transkulturalisierung“, auf den sich die Formulierung „transkulturelle Prozesse“ bezieht, wurde 1940 von Fernando Ortiz erstmalig eingeführt. Ortiz

¹ Mit Bedeutungstransfer wird der Prozess bezeichnet, indem beispielsweise ein nichtdominantes System ein dominantes System unbemerkt als Vehikel für eigene, eigentlich unerwünschte Vorstellungen instrumentalisieren kann. Bei bildlichen Darstellungen spielen Erfahrungshorizonte, kulturelle Bezugsrahmen sowie Vorwissen und Sichtweisen der Betrachter eine Rolle.

² “[...] what I like to call the *contact zones*. I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” (Mary Louise Pratt: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession* (1991), S. 33–40, hier S. 34). Hervorhebung i. Orig.

bezog die Bezeichnung auf die Entwicklung der kubanischen Gesellschaft von der vorspanischen Zeit bis in die Neuzeit. Er war der Ansicht, dass „Akkulturation“ als Begriff für die historischen Vorgänge, in denen die Eroberung durch die Europäer der massivste Eingriff in die bestehende Kultur war, unzureichend sei, da er lediglich den kulturellen Anpassungsprozess einer Kultur an eine andere bezeichnet (Ortiz 1947, S. 97). Diese Sichtweise unterstützte Bronislaw Malinowski in seinem Vorwort zu Ortiz' Untersuchung, da er das Verständnis von Akkulturation für eine ethnozentrische Sichtweise mit starken moralischen Konnotation hielt. Diese würde implizieren, dass „the ‚uncultured‘ is to receive the benefits ‚of our culture‘; it is he who must change and become converted into ‚one of us‘“. Für ihn sind kulturelle Kontakte „a system of give and take, it is a process in which both parts of the equation are modified, a process from which a new reality emerges, transformed and complex, a reality that is not a mechanical agglomeration of traits, nor even a mosaic, but a new phenomenon, original and independent.“ (Malinowski S. xf. In: Ortiz 1947). Der mit „Transkulturalisierung“ bezeichnete kulturelle Prozess beinhaltet neben dem Zusammentreffen von Kulturen die Entkulturalisierung aller beteiligten Bevölkerungen sowie eine Neokulturalisierung. Entkulturalisierung ist für Ortiz die Trennung von der Herkunftskultur, was während der Eroberung Amerikas für alle Beteiligten zutraf: Die Spanier oder Europäer waren die dominante Macht, jedoch in einer für sie vollkommen neuen Welt mit Menschen, deren Kultur sie nicht verstehen konnten und wohl auch nicht wollten und mit Tieren und Pflanzen, die ihnen unbekannt waren. Die indigene Bevölkerung³ befand sich zwar zumeist weiterhin in ihrer Herkunftsregion, war aber gezwungen, sich mit der europäisch-christlichen Kultur nicht nur zu arrangieren, sondern sie zu übernehmen. Und auch die schwarzen Sklaven, die aus Afrika nach Amerika verschleppt wurden, sahen sich der Entkulturalisierung gegenüber. Der nächste Schritt, die Neokulturalisierung, ist die bewusste Schaffung einer neuen Kultur. Sie zeigt Ortiz zufolge Charakteristika der Kulturen, die ihre Vorläufer waren, muss aber als eigenständige Kultur wahrgenommen werden (Ortiz 1947, S. 102f).

Die Voraussetzungen der Transkulturalisierung gelten auch für die *Provincia de Charcas* innerhalb des Untersuchungszeitraumes. Ausgelöst dadurch werden in der Untersuchungsregion während dieser Zeit Macht- und Herrschaftsstrukturen zwischen den Spaniern als weltlicher Eroberungsmacht, der christlichen Kirche als religiöser Macht und der

³ Mit dem Begriff soll nicht der Eindruck einer homogenen indigenen Bevölkerung im Vizekönigreich Peru geschaffen werden. Bezeichnet wird damit die Gesamtheit der Indigenen in ihrer Heterogenität in Absetzung zu den Spaniern, die sich ebenfalls nicht als homogene Bevölkerung empfanden, sondern sich sehr genau nach ihrer regionalen Herkunft innerhalb Spaniens unterschieden.

indigenen Bevölkerung festgeschrieben und entsprechend der jeweiligen Handlungsspielräume der beteiligten Akteure ausgehandelt. Auf diese vielschichtigen Austausch- und Übertragungsprozesse richtet die vorliegende Arbeit ihre Aufmerksamkeit.

Während der innerhalb des Projektes durchgeführten Forschungsaufenthalte in Bolivien kristallisierten sich kirchliche Silberarbeiten als geeignete Objekte zur Sichtbarmachung transkultureller Prozesse heraus. Schwerpunkt bisheriger Untersuchungen zum Thema des Bedeutungstransfers ist neben der Sprache die Kunst, mit einem Fokus auf Malerei, Bildhauerei oder Architektur, besonders Kirchenarchitektur⁴. Die kirchlichen Silberarbeiten sind als Untersuchungsobjekte geeignet, weil zum einen die *Provincia de Charcas* mit Potosí eine maßgebliche Silberproduzentin des spanischen Kolonialreichs war und dort eine kaum zu erfassende Zahl an Silberobjekten für den sakralen und säkularen Gebrauch produziert wurde. Zum anderen findet sich auf den silbernen Antependien und Stufen von Altären, auf Tabernakeln und Rahmen für Andachtsbilder, vor allem in der Region um den Titicacasee, ein Repertoire an Abbildungen von scheinbar europäisch-mythologisch inspirierten Wesen sowie Grotesken⁵, das für europäisch-christliche Sehgewohnheiten an dieser sehr prominenten Stelle in der Kirche ungewöhnlich erscheint.

Die angesprochenen materiellen Objektschwerpunkte Sprache, Malerei, Bildhauerei und Architektur spiegeln die Hauptobjektgruppen der klassischen Bildanalyse nach dem Drei-Stufen-Modell von Erwin Panofsky wider, wie sie im Rahmen der Kunstgeschichte stattfindet. Um diese Einschränkungen in der Betrachtung aufzubrechen, ein vollständigeres Bild von den Möglichkeiten der Bildrezeption in der Kolonialzeit zu erhalten und die damit verbundenen transkulturellen Prozesse der Produktion und Rezeption von Sinn und Bedeutung sichtbar zu machen und idealerweise zu verstehen, liegt der Schwerpunkt der Untersuchung auf den kolonialzeitlichen Silberarbeiten des bolivianischen Altiplano aus dem 17. und 18. Jahrhunderts. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass zum einen die Frühe Neuzeit als visuelles Zeitalter bezeichnet werden kann. Zum anderen zeichnet sich diese Epoche durch ein prägendes Aufeinandertreffen von Altem und Neuem aus (Emich 2008, S. 50f). Bezogen auf die Situation der Amerikas erhält der zweite Umstand ein eminentes

⁴ Zu den genannten Schwerpunkten siehe zum Beispiel Gauvin Alexander Bailey: *The Andean hybrid baroque. Convergent cultures in the churches of colonial Peru*, Notre Dame, Ind 2010, Carolyn Dean: *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cusco, Peru*, Durham, NC 1999, Teresa Gisbert: *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz 2001, Teresa Gisbert: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008, Pedro Querejazu, Elizabeth Ferrer (Hg.): *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, New York 1997.

⁵ Die dargestellten Grotesken scheinen eine Mischform zwischen ornamentaler Groteske sowie verzerrten zoo- oder anthropomorphen Wesen zu sein (siehe dazu Kapitel 6.5.4. Grotesken).

Gewicht. Darüber hinaus galt der Sehsinn innerhalb der Wahrnehmungstheorien in der Frühen Neuzeit als der wichtigste Sinn, da die Augen als direkter Zugang zur Seele interpretiert wurden. Damit waren Bilder sowohl eine Gefahr, als auch zugleich eine Chance (Emich 2008, S. 52). Die Silberarbeiten sollen daher in ihrer Rolle als Medien eines Bedeutungstransfers interpretiert werden, um transkulturelle Kommunikationsprozesse und religiöse Symboliken ebenso zu untersuchen wie die damit zusammenhängenden Medien.

1.1 Untersuchungsobjekte

Gerätschaften aus Silber waren in den Kirchen der Kolonialzeit im Vizekönigreich Peru eine Selbstverständlichkeit. In den kolonialzeitlichen Dokumenten aus dem heutigen Bolivien fällt die Menge an Silberobjekten auf, die sich im Kirchenraum befunden haben. In den meisten Kircheninventaren gibt es eine Rubrik, die ausschließlich Gegenstände aus *plata labrada*⁶ auflistet. Das *Inventario Santa Yga Metropolitana* der Kathedrale von Sucre weist bereits im Titel darauf hin, dass es sich um „[...] el Ynbentario de los bienes, alajas, hornamentos, albas, y plata labrada [...]“, also „[...] das Inventar der Gegenstände, Schmuck, Priestergewänder, der Alben⁷ und des bearbeiteten Silbers [...]“ handelt (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99).

Eine Inventarisierung der Gegenstände im Jahr 1761 enthält auch die Rubrik *plata labrada*, in der fast ausschließlich liturgisches Gerät aus Silber aufgeführt wird. Aber auch in den übrigen Inventarlisten finden sich bereits weitere Gegenstände aus Silber. Neben silbernen Monstranzen und *mayas*⁸ wird unter *plata labrada* auch ein Tabernakel aufgelistet, das zweieinhalb *varas*⁹ hoch war, einen Umfang von sechs *varas* hatte und unter anderem mit

⁶ Gegenstände aus Silber werden mit dem Überbegriff *plata labrada* bezeichnet.

⁷ Die Alba oder Albe ist ein weißes Untergewand, das alle Kleriker unter ihrem Messgewand tragen (<http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Priester-Ordensgewaender.html>).

⁸ Verzierte Silberplatten, vor denen Kerzenleuchter angebracht waren, sodass das Licht der Kerzen reflektiert und verstärkt wurde (siehe Abb. 6 a).

⁹ 1 *vara* bezeichnet eine „Rute“ und variierte entsprechend den Tabellen des Instituto Geográfico y Estadís aus dem Jahr 1886 in verschiedenen Städten Spaniens zwischen einer Länge von 0,772 und 1,55 Meter. In den meisten Städten betrug 1 *vara* 0,836 Meter (Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico: Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas...: Espanya. <http://archive.org/details/equivalenciasen00unkngoog/>). Das Tabernakel muss damit fast 2,10 Meter hoch gewesen sein und einen Umfang von gut 5 Metern gehabt haben. In der Kolonialzeit war in Neuspanien die Einheit *vara* etwas größer (0,838 Meter), Landvermesser und Minenarbeiter allerdings benutzten das *vara* von

zwölf salomonischen Säulen und den Figuren der zwölf Apostel verziert war. Das gesamte Tabernakel und seine Verzierungen waren aus Silber (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99: fol. 5f). In der von Folio 6 bis 10 reichenden Rubrik *plata labrada* finden sich auch einige nicht-silberne Gegenstände, so etwa ein vergoldetes Holzkästchen und ein Reliquiengefäß aus Bronze. Unter den Silberobjekten finden sich zwei silberne Kreuze; davon war eines mit einem Christus aus vergoldetem Silber versehen, das zweite hatte einen Fuß aus vergoldetem Silber. Ein drittes Silberkreuz war komplett vergoldet. Aufgeführt werden weiterhin vier Weihrauch“gedecke“, bestehend aus je zwei Weihrauchbehältern und einem Löffel (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99: fol. 6). Für die Figuren des Christuskindes und der Heiligen gab es silberne Diademe, eine Tiara aus vergoldetem Silber und *ponencias*, stachelartige Strahlen, die am Kopf von Skulpturen der Heiligen Familie oder der Heiligen befestigt wurden (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99: fol. 6r). Des Weiteren waren 14 Reliquiengefäße aus Silber und sechs silberne Messbuchständer vorhanden (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99: fol. 7), 48 *mayas*, 12 große Kerzenleuchter auf dem Hauptaltar, acht Hängeleuchter, ebenfalls für den Hauptaltar sowie weitere 34 Leuchter und große Schalen, (Inventario Santa Yga Metropolitana, Sucre, Vol.1, 1761-99, fol. 8ff).

Die Auflistung der Silberobjekte in der Kirche San Juan Bautista, La Paz, beginnt mit zwei Bögen, die sich am Hauptaltar befanden und wahrscheinlich als Rahmen für Heiligenbilder dienten. Des Weiteren fanden sich unter anderem ein Antependium¹⁰, ein Weihwassergefäß, Bilderrahmen und ein Pelikan¹¹ aus Silber (Archivo Arzobispado, La Paz, Archivo Capitular Vol. 72, fol.186v ff).

Ebenfalls eine große Rolle spielte das Silber bei Feierlichkeiten zu christlichen und weltlichen Anlässen. Der Chronist Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736) berichtet in seiner

Toledo, das wiederum 0,8359 Meter lang war (Manuel Carrera Stampa: The Evolution of Weights and Measures in New Spain, in: *The Hispanic American Historical Review* 29 (1949), S. 2–24, hier S. 10).

¹⁰ Antependium ist die Bezeichnung für die „ursprünglich aus Stoff bestehende Verkleidung der Vorderseite des Stipes, des Trägers der Altarplatte: [...] Es wurde die Vorderseite, manchmal auch die beiden Schmalseiten und die Rückseite des Altartisches bespannt. Seit dem 8. Jh. sind im Allgemeinen feste Verkleidungen des Altarunterbaus üblich, meist aus Holz bestehend. Sie wurden oft mit Metall verkleidet [...]. Seit 1570 war das Antependium, im Gegensatz zu den protestantischen Kirchen, in katholischen Gotteshäusern zwingend vorgeschrieben.“ (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html, letzter Zugriff am 28.06.2013)

¹¹ Pelikane sind in der christlichen Ikonographie ein Symbol für den Opfertod Christi, da angenommen wurde, der Elternvogel würde sich mit dem Schnabel die Brust aufhacken und seine Jungen mit seinem Blut ernähren. Dieses Bild findet sich bereits in frühchristlichen Texten wie dem *Physiologus* (Oskar Holl, Lore Kaute, Brigitte Ott, Jutta Seibert: Pelikan. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994b (Bd. 3), S. 390–392, hier S. 390f; Otto Schönberger (Hg.): *Physiologus. Griechisch/deutsch*, Stuttgart 2001, S. 11)

Historia de la Villa Imperial de Potosí von den prunkvollen Prozessionen, die zu kirchlichen und weltlichen Feiertagen abgehalten wurden. So beschreibt er zum Beispiel für das Jahr 1608 eine private Feier der kreolischen Oberschicht von Potosí, bei der unter anderem innerhalb des Festumzuges durch Potosí mehrere Modelle des *Cerro Rico*¹² aus Silber mitgeführt wurden (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, Bd. 1, S. 270f). Bei den kirchlichen Festen war die Ausstattung der Prozessionen noch prächtiger: Bei einem Fest für Jesus Christus, die Jungfrau Maria und den Apostel Jakobus im Jahr 1555 nahmen an der Prozession unter anderem “[...] [2000] indios de su majestad, tributarios en el rico Cerro y enteradores de la que se llaman mita¹³, todos con muy vistosas camisetas, monteras de pluma y bastones plateados en las manos” teil. Den indigenen Teilnehmern folgte ein goldener Triumphwagen, “[...] y encima el Cerro de Potosí de plata fina, en cuyo remate estaba el imagen de María santísima, [...], formada del mismo metal” (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, Bd. 1, S. 97). Bei der Feier anlässlich der Fertigstellung der neuen Jesuiten-Kirche im Jahr 1590 waren Bergarbeiter des *Cerro Rico* in silberne Stoffe gekleidet und trugen Anhänger in Form des Silberberges um den Hals. In den Händen hielten sie lange Stangen, ebenfalls aus Silber. Sowohl die Stangen, als auch die Anhänger waren als Opfergaben für die neue Kirche bestimmt (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, Bd. 1, S. 211). Die Kleidung der Arbeiter bestand wahrscheinlich aus Baumwolle oder Wolle, in die feine Silberfäden eingewebt waren. Die indigenen *mita*-Arbeiter brachten während derselben Feier ebenfalls Opfergaben: In versilberten Ledertragebeuteln trugen sie Silbererzgestein in die neue Kirche (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, Bd. 1, S. 210).

Bei den in der Arbeit analysierten Objekten handelt es sich vor allem um Verkleidungen von Altartischen, die so genannten Antependien, Verkleidungen der hölzernen Leuchterbänke¹⁴,

¹² Als *Cerro Rico*, „reicher Berg“ wurde der 4800m hohe Berg bei Potosí aufgrund seiner großen Silbervorkommen bezeichnet.

¹³ *Mit'a* oder *mita* bezeichnet eine regelmäßig wiederkehrende Tributeleistung in Form von menschlicher Arbeit durch die Bevölkerung für den Inka-Staat. Die Spanier übernahmen das System für die Arbeit für alle Bereiche der Produktion, besonders aber für den Bergbau (Hanns J. Prem: *Geschichte Altamerikas*, München 2008, S. 81, 96).

¹⁴ Leuchterbänke sind stufenartige Aufbauten auf dem Altar, die sich zumeist rechts und links des Tabernakels befinden. Sie dienten dazu, Kerzenleuchter auf ihnen abzustellen und sind eine Entwicklung der Barockzeit. Weder in der Gotik, noch in der Renaissance waren sie Bestandteil des Altars. In Spanien sind Leuchterbänke auch an spätbarocken Altären selten (Joseph Braun: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2 Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschränken*, München 1924, S. 174f). Sie blieben zumeist unverziert und wiesen höchstens Medaillons als Schmuck auf (Braun (1924), S. 175f). Im Gegensatz dazu weisen die Altäre auf dem Altiplano Boliviens aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts häufig Leuchterbänke auf, so zum Beispiel in den Kirchen von Calamarca, Caquiaviri, Carabuco, Laja und Tiwanaku. In San Francisco in La Paz haben Haupt- und Nebenaltäre Leuchterbänke, ebenso der Hauptaltar in San Francisco in Sucre, die Nebenaltäre in

die sich rechts und links des Tabernakels auf dem Altar befinden und Messbuchständer. Alle in der Untersuchung berücksichtigten Objekte wurden aus Silber angefertigt und stammen fast ausschließlich aus der Region um den Titicacasee aus der Zeit des 17. und des 18. Jahrhunderts. Sie befinden sich entweder bis heute vor Ort in den Kirchen, in Museen oder Privatsammlungen.

Die Datierung der Silberstücke ist teilweise schwierig, da nicht für alle Objekte Herstellungsdaten existieren. Andere befinden sich in Privatsammlungen und sind somit aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und dadurch schwer datierbar. In diesen Fällen erfolgte die zeitliche Zuordnung über Stilähnlichkeiten mit Stücken, bei denen eine Datierung möglich war. In anderen Fällen, wie etwa dem Antependium der Kirche von Carabuco, hat der Silberschmied selbst den Altar in einem der Medaillons auf das Jahr 1740 datiert (Esteras Martín 1982, ersch.: 1983, S. 216). Darüber wiederum lassen sich die Altäre von Tiwanaku und Jesús de Machaca in ungefähr die gleiche Zeit datieren, da sie mit dem Altar von Carabuco fast identisch sind und möglicherweise von demselben Silberschmied oder aus dessen Werkstatt stammen. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, dass die beiden letzteren Altäre sehr viel später mit Carabuco als Vorbild entstanden sind. Eine sichere Bestimmung im Sinne einer Herstellung in der Kolonialzeit und damit bis zu einem gewissen Grad auch eine Datierung bei Objekten, die aus dem Kontext herausgenommen wurden oder deren Herstellungsdatum nicht überliefert ist, ließe sich nur anhand von Materialproben vornehmen, da das bolivianische Silber aufgrund seiner Zusammensetzung deutlich nachweisbar ist.

Ergänzend zu den Silberarbeiten wurden kolonialzeitliche Dokumente¹⁵ hinzugezogen, die sich regional auf die Städte Potosí und Sucre sowie auf La Paz beziehen. Einige der hinzugezogenen Dokumente datieren in das 16. beziehungsweise 19. Jahrhundert, und liegen damit außerhalb des Untersuchungszeitraums. Sie fanden Eingang, weil sie Informationen enthielten, die in anderen Dokumenten nicht angesprochen wurden.

Als Vergleichsmaterial dienen Druckgraphiken, Frontispize von Büchern sowie Illustrationen in Büchern, aber auch Abbildungen aus frühchristlichen Handschriften von den Britischen

Santo Domingo, ebenfalls Sucre, sowie der Altar der Jungfrau von Guadalupe in Sucre. Wenn es sich um Leuchterbänke am Hauptaltar handelt, sind diese meistens passend zum Antependium mit Silber verkleidet worden.

¹⁵ Bei den hinzugezogenen Dokumenten handelt es sich um *libros de fabrica* von Kirchen, die alle Ausgaben und Einnahmen verzeichnen sowie um Testamente, Kauf- und Verkaufsverträge, Lehrverträge u. ä.

Inseln und Irland¹⁶, die Möglichkeiten für inhaltliche und nicht nur formale Analogien bieten. Diese Gruppe von Büchern bietet sich einerseits für Vergleiche an, weil sich ihr Bildinventar und ihre Seitengestaltung über einen langen Zeitraum in Europa tradiert hat, der von ihrer Entstehungszeit bis in das späte Mittelalter und die beginnende Renaissance reicht, und andererseits, weil sie starke transkulturelle Einflüsse aufweisen. Zudem lassen sich die Handschriften zeitlich im europäischen Christianisierungsprozess verorten. Damit sind sie aus einem sehr ähnlichen Hintergrund heraus interpretierbar wie die bolivianischen Silberarbeiten.

¹⁶ Die so genannten insularen Handschriften wurden zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert in Klöstern auf den Britischen Inseln und Irland hergestellt. Ihre weite Verbreitung auf dem europäischen Kontinent fanden sie über Klostergründungen von irisch-britischen Mönchen, wie zum Beispiel in Bobbio (Italien) oder Echternach (Luxemburg) (Nancy Netzer, *The design and decoration of Insular gospel-books and other liturgical manuscripts, c. 600-c. 900*, in: Richard Gameson (Hg.), *The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 1: c. 400-1100*, 1998, S. 225, 227f). Die mediterranen und nahöstlichen Vorlagen der Abbildungen in den Handschriften waren zuvor durch den umgekehrten Weg der Bücher auf die Inseln gelangt (Michelle P. Brown: *The Lindisfarne Gospels. Society, spirituality and the scribe*, London 2003, S. 272; Richard Gameson: *The circulation of books between England and the Continent, c. 871 – c. 1100*. In: Richard Gameson, Nigel J. Morgan, Rodney M. Thomson, Lotte Hellinga, J. B. Trapp, John Barnard, David McKitterick (Hg.): *The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 1: c. 400-1100*, Cambridge, UK, New York 1998, S. 344–372, hier S. 344).

1.2 Disziplinäre Verortung der vorliegenden Untersuchung

Die vorliegende Arbeit ist interdisziplinär angelegt und bedient sich verschiedener Methoden und Ansätze, um Aussagen zu den Lesarten der Abbildungen auf den kirchlichen Silberarbeiten plausibel zu machen.

Aus der Geschichtswissenschaft stammt die Historische Bildkunde des Hamburger Historikers Rainer Wohlfeil, die auf ikonographischer Methode der Kunstgeschichte fußt, diese erweitert und bereits einen interdisziplinäre Methode darstellt. Sie erschließt damit einen weiten Materialkorpus für die Geschichtswissenschaft und vermittelt ein Raster nach dem Bilder als Quellen ausgewählt und quellenkritisch untersucht und analysiert, bestimmt, historisch erklärt und verstehend gedeutet werden können;

Aus der Bildwissenschaft stammt die historische Einbettung bildwissenschaftlicher Fragestellung. Ihre Vertreter gehen davon aus, dass aus der Geschichte der Bilder Erkenntnismomente und Fragen folgen und dass Bildlichkeit immer wieder neu gelernt werden muss wie z. B. Sprache. Die Bildwissenschaft befasst sich mit dem Ergebnis jahrhundertealter Traditionen der politischen und kulturellen Macht der Bilder in der Gesellschaft. Bilder wurden gezielt als Argument und Wissensquelle eingesetzt, wirkten individuell verschieden und wandelten sich historisch.

Desweiteren werden Ergebnisse archäologischer, ethnohistorischer und ethnologischer Forschungen herangezogen.

Damit ist die Art der Nachweisführung notwendigerweise eine andere sein, als bei einer Arbeit, die ausschließlich auf Textquellen basiert. Die auf den Silberarbeiten vorgefundenen Abbildungen werden anhand ihrer historisch-kulturellen Inhalte nach den Methoden der Kunstgeschichte und der Historischen Bildkunde untersucht und einander gegenüber gestellt. Als Ergebnis erfolgt eine Interpretation, die die dadurch aufgezeigten Gemeinsamkeiten in den Abbildungen zur Grundlage hat.

Bereits der Versuch einer Erklärung der gesellschaftlichen Prozesse im Vizekönigreich Peru macht verschiedene Theorien notwendig, die jedoch jeweils zu ausschließlich für die Abläufe sind. So scheint das Konzept der Heterarchie (zum Konzept der Heterarchie siehe Kapitel 2.2.1 Heterarchie als gesellschaftliche Organisationsform) die Anpassung der indigenen Bevölkerung an die koloniale Situation zu erfassen, wird aber in seiner Absolutheit bezüglich des Neubeginns nach kritischen Situationen den Gegebenheiten im Vizekönigreich Peru nach der Eroberung nicht gerecht. Die strukturellen Verknüpfungen aus der Systemtheorie Niklas

Luhmanns(zum Konzept der strukturellen Verknüpfungen siehe Kapitel 2.2.2 Strukturelle Kopplungen), die daher ergänzend herangezogen werden, könnten als Auslöser für die sichtbaren Veränderungen gesehen werden, ohne dass ein als lebensbedrohlich wahrgenommenes, jedoch grundlegendes Ereignis eintritt, sondern nur eine ständige Veränderung auslösende Störung oder Irritation des Systems. Sie alleine berücksichtigen jedoch die Umbruchsituation der Gesellschaft nicht ausreichend.

Die Anwendung des Konzeptes der multiplen Lesarten von Bildern auf die Abbildungen der kirchlichen Silberarbeiten sowie des von Jens Baumgarten und Kirsten Kramer erstellten Modells des Zusammenhangs von visuellen Systemen und kulturellem Transfer (Kramer, Baumgarten 2009, S. 11–28) lässt eine Verbindung zur Historischen Anthropologie deutlich werden. Wie von dieser gefordert, geht es in beiden Ansätzen darum, Prozesse aus der Perspektive der Akteure zu interpretieren, aber auch, sie kritisch zu hinterfragen und gleichzeitig verständlich zu machen (van Dülmen 2001, S. 58). Besonders die Auslotung von Handlungsmöglichkeiten und Handlungsräumen sowie die Anerkennung der Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit von Handlungen und Prozessen (van Dülmen 2001, S. 7) sind in dem Modell von Baumgarten und Kramer und in der Historischen Anthropologie sichtbar. So beinhaltet der letzte und dritte Analyseschritt die Frage, welche Art der Wahrnehmung durch den Betrachter beziehungsweise beim Betrachter ausgelöst wird. Diese Überlegung enthält die Frage nach dem Zusammenhang von innerer und äußerer Bildproduktion, die die Prozesse der materiellen Bilderzeugung durch einen Hersteller und der Bildwahrnehmung durch den Betrachter thematisiert. Hinzu kommt die Analyse der sozialen und kulturellen Zusammenhänge, innerhalb derer die Abbildungen oder visuellen Systeme ihren Platz haben (Kramer, Baumgarten 2009, S. 18ff).

Der sehr individuelle Prozess der Bildwahrnehmung und die Berücksichtigung dessen innerhalb der vorliegenden Arbeit erkennt an, dass Menschen nicht immer gleich reagieren, sondern sich als „wandelbare Wesen“ sehr unterschiedlich verhalten können (van Dülmen 2001, S. 7). Auch die Abkehr von einem „bürgerlichen“ Kulturverständnis lässt sich innerhalb der Untersuchung wiederfinden. Für van Dülmen ist dieser Kulturbegriff die Definition von „Musik, Kunst, Religion und Literatur als Höhepunkt zivilisatorischer Leistung“ (van Dülmen 2001, S. 41), was ein elitäres Verständnis von „Hochkultur“ voraussetzt. In der Historischen Anthropologie wird Kultur hingegen zu einer „Gestaltungskraft des Lebens“, die Lebensweisen und Wahrnehmungsmuster aller Teile der Gesellschaft einschließt und nicht ein Kulturverständnis zugrunde legt, das sich Mitgliedern einer Gesellschaft verschließt,

sondern sich als ausreichend variabel für verschiedene Stände, Klassen und Geschlechter erweist (van Dülmen 2001, S. 43).

Die Auflösung des Begriffs der „Hochkultur“ in der Kunst fordert auch W.J.T. Mitchell in seinen Überlegungen zu einer Bildwissenschaft. Er strebt dabei die Aufhebung der Grenze zur populärkulturellen oder volkstümlichen Kunst an, um innerhalb der visuellen Kultur letztere soweit wie möglich zu öffnen. Ausschlaggebend dafür ist der Versuch „blinde Flecken“ in der Beurteilung durch verfrühten Ausschluss oder Übereinstimmung auszuschließen (Frank 2008, S. 472f). Auch Hans Belting plädiert für Grenzüberschreitungen zwischen der Kunst und ihrer sozialen und kulturellen Umgebung sowie für eine Dekonstruktion des Westliche-Kunst-Paradigmas. Damit soll eine fächerübergreifende Zusammenarbeit sowie ein interkultureller Austausch in der Kunstgeschichte erreicht werden (Frank 2008, S. 480f). Kirchliche Silberarbeiten finden sich in vielen Werken der Kunstgeschichte unter den „minor arts“ oder werden eher als Kunsthandwerk klassifiziert. Sie werden durchaus als wertvoll angesehen, haben aber nicht den gleichen Stellenwert bei der Beurteilung gesellschaftlicher Prozesse wie zum Beispiel Malerei. Möglicherweise liegt darin ein Grund, warum die bildlichen Darstellungen auf Silberarbeiten als Medien zur Verdeutlichung kultureller Transferprozesse bisher in der Forschung nicht berücksichtigt wurden.

1.3 Forschungsstand

Die Analyse von Abbildungen auf kirchlichen Silberarbeiten aus der Kolonialzeit Südamerikas ist bislang ein annähernd unerforschtes Gebiet. Darüber hinaus gibt es auch nur wenig allgemeine Forschungsliteratur zu Silberarbeiten aus der Region und der Zeit.

Um mögliche Bedeutungstransfers in den Silberarbeiten sichtbar zu machen, müssen ihre Entstehungskontexte berücksichtigt werden. Auch die sozialen Dynamiken sowie die Vorgaben des christlichen-katholischen Bildgebrauchs, basierend unter anderem auf der Reformation und dem darauffolgenden Konzil von Trient, spielen eine Rolle.

Inhaltlich lässt sich die für die vorliegende Untersuchung herangezogene Forschungsliteratur in verschiedene Bereiche untergliedern:

- (Ethno-)historische Einbettung des Bildgebrauchs und der Akteure

- Kolonialzeitliche Silberarbeiten
- Bedeutungstransfer in transkulturellen Situationen am Beispiel europäischer und indigener Bildsysteme

Die (ethno-)historische Einbettung des Bildgebrauchs und der Akteure

Das Konzil von Trient und nachtridentinische Auslegungen der Bildtheologen sind die Grundlage für den Umgang mit Bildern in Europa und im Zuge der Eroberung Amerikas auch in der Untersuchungsregion. Das Trienter Konzil wird in der Forschung als eine Folge der protestantischen Reformationsbewegung gesehen, deren Bilderdekrete sich auf bereits vorhandene Beschlüsse beriefen¹⁷. Die Verbreitung der Schriften der nachtridentinischen Bildtheologen wird unterschiedlich bewertet und zudem ausschließlich auf Europa bezogen¹⁸. In den Konzilien von Lima und Charcas wird der Einfluss des Tridentinums deutlich, wobei Einigkeit darüber herrscht, dass die Bekämpfung des indigenen Glaubens bis zur Auslöschung im Vordergrund stand und nicht die Bilderfrage, wie sie in Europa im Zuge der reformatorischen Bilderstürme behandelt wurde. Um missbräuchliche Behandlungen der indigenen Bevölkerung durch die Priester auszuschließen, erhielten die Visitationen in den Amerikas eine andere Betonung als in Europa, wo sie mehr zur Kontrolle der Gläubigen dienten¹⁹. Vor allem der Einfluss des Tridentinums auf das 3. limenische Konzil wird immer wieder betont, obwohl die Beschlüsse des Trienter Konzils bereits ab dem 2. Konzil von Lima im Vizekönigreich Peru zu Verfügung standen und Eingang fanden²⁰. Die charquenischen Konzilien wiederum übernahmen fast wörtlich die Dekrete aus Lima, und auch die inhaltliche

¹⁷ Stefan Kummer: *Doceant Episcopi: Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1993), S. 508–533; Helmut Feld: *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990.

¹⁸ Jens Baumgarten: *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560-1740)*, Hamburg 2004; Susanne Himmelheber: *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München 1984; Feld (1990); Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

¹⁹ Willi Henkel, José Ignacio Saranyana: *Die Konzilien in Lateinamerika*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2010; Primitivo Tineo: *Los Concilios Limenses en la evangelización latinoamericana*, Pamplona 1990; Rubén Vargas Ugarte: *Concilios limensis. 1551-1772*, Lima 1951; Pierre Duviols: *La destrucción de las religiones andiñas*, México 1977; Juan Villegas: *Die Durchführung der Beschlüsse des Konzils von Trient in der Kirchenprovinz Peru: 1564 - 1600. Die Bischöfe und die Reform der Kirche*, Köln 1971.

²⁰ Severo Aparicio: *Influjo de Trento en los Concilios Limensis*, in: *Misionalia Hispanica* 29 (1972), S. 215–239; Francisco Mateos: *Ecos de América en Trento*, in: *Revista de Indias* (1945), S. 559–605.

Ausrichtung mit der Hauptaufgabe der Zerstörung des indigenen Glaubens findet sich in ihnen wieder²¹.

Zur Frage der Herkunft der Bilder sind der Buchmarkt und Bibliotheken in den Amerikas und besonders im Vizekönigreich von Peru für die Untersuchung wichtig, da sowohl Illustrationen, als auch Erzählungen, Romane oder Mythologien Vorlagen für Abbildungen geliefert haben²². Die Bücher, die in die Amerikas verschifft wurden, unterstanden der Kontrolle der Inquisition. Trotzdem gelangten verbotene Bücher ins Vizekönigreich²³. Für die gesamte Region gilt, dass die Bibliotheken mit Büchern ausgestattet waren, welche die wichtigen Diskussionen im Europa der Zeit widerspiegeln und dass „fliegende“ Händler und religiöse Einrichtungen zur Verbreitung des europäischen Bildungskanons beitrugen²⁴. Einigkeit herrscht darüber, dass als Vorlagen für Bilder, und damit möglicherweise auch für die Silberarbeiten, verzierte Buchdeckel, Illustrationen und Embleme in Frage kommen²⁵.

Inwieweit die indigene Bevölkerung Zugang zu den europäischen Büchern hatte, lässt sich nicht eindeutig klären, denn obwohl die Söhne der Elite in den so genannten *colegios de caciques*²⁶ erzogen wurden, lassen sich nur selten bestimmte Bücher mit den *colegios* in Verbindung bringen. Die Nachweise für den Bücherbesitz innerhalb der indigenen

²¹ Luis Martínez Ferrer: *Otras Recepciones De Trento En América (1585-1628)*. In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid 1999, S. 181–219; Bartolomé Velasco: *El Concilio de Charcas de 1692 [sic]*, in: *Missionalia Hispanica* 21 (1964), S. 79–130; Elisa Luque Alcaide: *Los Concilios Provinciales Hispanoamericanos*. In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665 - 1810)*, Madrid 2005 (Bd. 2,1), S. 423–523.

²² Roelof van Straten: *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1997.

²³ José Torre Revello: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires 1940.

²⁴ Teodoro Hampe Martínez: *The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru: A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Century*, in: *Hispanic American Historical Review* 73 (1993), S. 211–233; Teodoro Hampe Martínez: *Libros profanos y sagrados en la biblioteca del tesorero Antonio Dávalos (Lima, 1583)*, in: *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* (1990-91), S. 125–145; Teodoro Hampe Martínez: *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI - XVII)*, Frankfurt am Main 1996; Marcela Inch: *Libros, Comerciantes y Libreros*. In: Andrés Eichmann, Marcela Inch (Hg.): *La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata (siglos XVI-XVII)*, Sucre 2008, S. 415–537; Guillermo Lohmann Villena: *Libros, libreros y bibliotecas en la época virreinal*, in: *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* (1971), S. 17–24; Pedro M Guibovich Pérez: *Libros para ser vendidos en el virreinato del Perú a fines del siglo XVI*, in: *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (1984/85), S. 85–114.

²⁵ van Straten 1997; Peter M. Daly: *Emblems. An Introduction*, in: Ders. (Hg.): *Companion to emblem studies*, New York 2008, S. 1–24; Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull: *The Emblem in Spain: History and Characteristics*. In: Peter M. Daly (Hg.): *Companion to emblem studies*, New York 2008, S. 347–368.

²⁶ Monique Alaperrine-Bouyer: *La biblioteca del colegio de yngas nobles: San Borja del Cuzco*, in: *historica* (2005), S. 163–179; Udo Oberem: *Über die Ausbildung von "hijos de caciques" im frühkolonialen Quito*, in: *Indiana* (1985), S. 341–354; Olachea, Juan B.: *Los Colegios de Hijos de Caciques a Raíz de los Terceros Concilios Provinciales de Lima y México*, in: *Missionalia Hispanica* 19 (1962), S. 109–113.

Bevölkerung sind sehr gering und lassen Aussagen über den Einfluss dieser Bücher kaum zu²⁷.

Publikationen, die sich explizit mit dem ethnohistorischen Hintergrund der Silberschmiede in der *Provincia de Charcas* befassen, sind kaum vorhanden. Diese wenigen Arbeiten haben sehr überblicksartig beispielsweise La Plata oder Potosí im Fokus²⁸. Aus diesem Grund basieren die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Informationen fast ausschließlich auf kolonialzeitlichen Dokumenten aus Archiven in der Untersuchungsregion²⁹. Untersuchungen dieser Berufsgruppe im Vizekönigreich Peru, mit einem Schwerpunkt auf Lima, gehen davon aus, dass sich die Organisation der Handwerker, angefangen bei der Ausbildung über die hierarchische Struktur bis zu den Gilden und *cofradías*, am spanischen Vorbild orientierte, das über die Kolonie Neuspanien den Weg nach Peru nahm³⁰. Die Frage der ethnischen Herkunft der Silberschmiede findet kaum Beachtung³¹.

²⁷ Carmen Arellano, Albert Meyers: Testamento de Pedro Milamachi, un curaca cañari en la region de los Wanka, Peru (1662), in: *Revista Española de Antropología Americana* (1988), S. 95–127; Pedro M. Guibovich Pérez: Los libros del Curaca de Tacna, in: *Histórica* 14 (1990), S. 69–84.

²⁸ Mario Chacón Torres: *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*, Sevilla 1973; María Luisa Suárez Villegas: *Platería En La Ciudad De La Plata (siglos XVII - XIX). Manos Orfebres Creadoras De Tradición*, Sucre, Bolivien 2001; María Luisa Suárez Villegas: Platería en la ciudad de La Plata (siglos XVII - XIX): Manos orfebres creadoras de tradición. In: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Hg.): *Anuario*, Sucre, Bolivien 2001, S. 343–377.

²⁹ Dokumente aus folgenden Archive wurden für die vorliegende Arbeit herangezogen: Archivo de La Paz, La Paz (ALP); Archivo y Biblioteca Nacionales Bolivia, Sucre (ABNB); Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos Monseñor Taborga, Sucre (ABAS); Archivo de la Casa de la Moneda, Potosí (AHP).

³⁰ Francisco de Paula Cots Morató: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia. Los libros de dibujos y sus artífices (1505 - 1882)*, Valencia 2004; Jesús Paniagua Pérez, Gloria M. Garzón Montenegro: *Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, México 2000; María del Carmen Heredia Moreno: Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII-XVIII-XIX, in: *Cuadernos de Arte Colonial* (1992), S. 29–75; María del Carmen Heredia Moreno: Notas sobre plateros limenos de los siglos XVI-XVII, in: *Laboratorio de Arte* (1989), S. 45–60; María del Carmen Heredia Moreno: Las ordenanzas de los plateros limeños del año 1633, in: *Archivo español de arte* 64 (1991), S. 489–500; María del Carmen Heredia Moreno: Ordenanzas de la Platería Limeña del Año 1778, in: *Laboratorio de Arte* (1993), S. 57–76; Tanja Lederer: Plateros en el virreinato de Perú/Lima: Consideraciones sobre su historia social, económica y constitucional. In: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Hg.): *Anuario 1999*, Sucre 1999, S. 425–450; Rafael Ramos Sosa: Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663), in: *Laboratorio de Arte* (1992), S. 295–304; Carlos Rubén Ruiz Medrano: *El gremio de plateros en Nueva España*, San Luis Potosí 2001; María Jesús Sanz: *Una hermandad gremial. San Eloy de los Plateros, 1341 - 1914*, Sevilla 1996; María Jesús Sanz: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla 1991; José Torre Revello: *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*, Buenos Aires 1932; José Torres della Pina (Hg.): *Plata y plateros del Perú*, Lima 1997.

³¹ Luisa María Vetter Parodi: *Plateros indígenas en el Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII*, Lima 2008; José de Mesa, Teresa Gisbert: El Arte de la Platería en la Diócesis de La Paz, in: *Khana* Vol. 1 (1954), S. 53–72.

Kolonialzeitliche Silberarbeiten

Viele Publikationen zu Silberarbeiten beschränken sich auf einen katalogartigen Überblick und stellen die Objekte lediglich beschreibend vor. Vielfach erstreckt sich die Beschränkung zudem auf die Sammlungen einzelner Museen, Regionen oder Privatsammler³². Vorangestellt sind einführende Texte zu Silberarbeiten im Vizekönigreich Peru, die in ihrer Kürze zwangsläufig nicht in die Tiefe gehen können. Wenige Ausnahmen gehen darüber hinaus und geben trotz ihrer regionalen Beschränkung einen Überblick über vorspanische und koloniale Silberschmiedekunst sowie über Bearbeitungstechniken des Silbers, Gilden und Gremien der Silberschmiede, deren Ausbildung sowie die kirchlichen und weltlichen Silberobjekte³³. Weitere Schwerpunkte sind die Identifizierung iberamerikanischer Silberarbeiten in Spanien³⁴ oder die Identifizierung von Markierungen von Silberschmieden in den Amerikas³⁵.

Um die Bedeutung des Materials Silber in die Untersuchung einbeziehen zu können, werden die Zuschreibungen an seine Farbe und das Material in den verschiedenen Kulturen und Religionen analysiert³⁶, eine Methode, die bislang keine Berücksichtigung in der Forschung gefunden hat, aber Möglichkeiten bieten könnte die transkulturellen Verflechtungen sichtbar zu machen.

³² Alfredo Taullard: *Platería sudamericana*, Buenos Aires 1941; Adolfo Luis Ribera: *Catalogo de platería*, Buenos Aires 1970; Adolfo Luis Ribera: *Platería Sudamericana de los siglos XVII.-XX*, München 1981; Adolfo Luis Ribera: *Southern splendor: masterworks of colonial silver from the Museo Isaac Fernández Blanco*, Buenos Aires, New York 1987; Cristina Esteras Martín: *Platería del Perú virreinal. 1535 - 1825*, Madrid, Lima, 1997.

³³ José Antonio del Busto Duthurburu: *La platería en el Perú*, Lima 1996; Cristina Esteras Martín: *Arequipa y el arte de la platería. Siglos 16 - 20*, Madrid 1993.

³⁴ Cristina Esteras Martín: Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín, in: *Teruel* 43 (1970), S. 5–72; Cristina Esteras Martín: *Orfebrería hispanoamericana: siglos 16 - 19. obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*, Madrid 1986.

³⁵ Cristina Esteras Martín: *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid 1992.

³⁶ Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994; Karl Helmut Singer: *Die Metalle Gold, Silber, Bronze, Kupfer und Eisen im Alten Testament und ihre Symbolik*, Würzburg 1980; Benzinger: Metalle in der Bibel. In: Albert Hauck (Hg.): *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Lutheraner - Methodismus*, Leipzig 1903 (Bd. 12), S. 739–747; Bruno Reudenbach: Gold ist Schlamm: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter. In: Dietmar Rübel, Monika Wagner (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. 1–12; Stefan Schuler: Campum artium perscrutari: Aspekte der Werkstoffbehandlung in mittelalterlichen Texten zu dem künstlerischen artes mechanicae. In: Germanisches Nationalmuseum (Hg.): *Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: ihre Gestaltung und ihre Funktion*, Nürnberg 1995 (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde), S. 45–55; Rudolf Suntrup: Color coelestis. Himmel, Ewigkeit und ewiges Leben in der allegorischen Farbendeutung des Mittelalters. In: *Cieli e terre nei secoli XI-XII. Orizzonti, percezioni, rapporti: atti della tredicesima settimana internazionale di studio Mendola, 22-26 agosto 1995*, Milano 1998, S. 235–260; Sabine MacCormack.: *Religion in the Andes. Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton, 1991; Henning Bischof: Silber - Glanz der Mondgöttin. In: Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.): *Schätze der Anden. Die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg*, Hamburg 2006, S. 338–365.

Bedeutungstransfer in transkulturellen Situationen am Beispiel europäischer und indigener Bildsysteme

Es existieren vielfältige Untersuchungen, die sich mit Bedeutungstransfers im religiösen Bereich der amerikanischen Kolonien Spaniens befassen, aber nur zu einem geringen Teil Silberarbeiten einbeziehen. Es herrscht Konsens darüber, dass die indigene Bevölkerung aktiv an der Herstellung von Kunst- und Bauwerken in den amerikanischen Kolonien Spaniens beteiligt war, und zwar nicht nur auf der ausführenden, sondern besonders auch auf der kreativen Ebene. Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie die indigenen Akteure in den Mittelpunkt nehmen und ihre aktive, gestaltende Rolle in der Kolonialgesellschaft herausstellen, anstatt sie ausschließlich als passive Teilnehmer eines von außen bestimmten Geschehens zu sehen.

Besonders hervorzuheben sind die Monografien und Artikel von Teresa Gisbert³⁷, die umfassend und bereits sehr früh den direkten und indirekten indigenen Einfluss beziehungsweise Zusammenhänge und Verflechtungen der europäischen und vorspanisch-indigenen Ikonographien in der kolonialzeitlichen Kunstproduktion behandeln, ohne sich dabei auf eine Kunstgattung festzulegen. Sie zieht für ihre Untersuchungen Texte, Malerei, Bildhauerei, Architektur usw. heran. Auch die Kataloge zu den Ausstellungen „Converging Cultures“ und „The Colonial Andes“ behandeln das Phänomen: Zum einen für den andinen Raum sowie übergreifend von Neuspanien bis ins Vizekönigreich Peru in verschiedenen Objektgruppen, besonders auch in Bezug auf die Ikonographie in der weltlichen und religiösen Sphäre, ihre Vorläufer und Adaptionen³⁸. Besonders in dem zweitgenannten Katalog werden die Silberarbeiten berücksichtigt und die transkulturellen Interpretationsmöglichkeiten auch auf diese angewendet³⁹. Dies sind jedoch Ausnahmen.

³⁷ Gisbert (2001); Gisbert (2008).

³⁸ Diana Fane: *Converging cultures. Art & identity in Spanish America; [catalog of an exhibition held at the Brooklyn Museum...]*; Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín (Hg.): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York,...]*, New York 2004.

³⁹ Cristina Esteras Martín: *Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork*. In: Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín (Hg.): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York,...]*, New York, 2004a, S. 59–71. Eine der ersten und wenigen Arbeiten, die indigene Einflüsse auf Silberarbeiten berücksichtigt, ist *El Arte de la Platería en la Diócesis de La Paz* (Mesa, Gisbert (1954)).

Silberarbeiten als Medien eines Bedeutungstransfers werden zumeist ebenso wenig berücksichtigt wie bei der Analyse von kulturellen Transferprozessen oder nur kurz gestreift⁴⁰.

Andere Untersuchungen behandeln den Bedeutungstransfer und kulturelle Transferprozesse zwischen der indigenen und europäischen Gesellschaft sowie den Religionen exemplarisch zum Beispiel anhand einer Objektgruppe, wobei der Schwerpunkt auf Malerei⁴¹, Architektur⁴² und Bildhauerei⁴³ liegt. In diesem Bereich sind es ebenfalls Teresa Gisbert und José de Mesa, die bei den untersuchten Objekten besonders den möglichen indigenen Einfluss berücksichtigen. Weitere untersuchte Gattungen sind *Kerus*⁴⁴ oder bestimmte Festlichkeiten wie Fronleichnam⁴⁵. Auch Analysen zum Vorgang der Missionierung⁴⁶ und zu Textilien und ihrer Bedeutung in der Andenregion⁴⁷ folgen dieser Richtung der Forschung.

Da Untersuchungen zu der Verbindung von Silberarbeiten in kolonialen Gesellschaften und der transkulturellen Bedeutungsverschiebung der darauf befindlichen Bilder bislang kaum vorhanden sind, müssen die existierenden Arbeiten zu anderen Objektgattungen für die vorliegende Arbeit angepasst und genutzt werden.

⁴⁰ Francisco Stastny: Platería Colonial: Un Trueque Divino. In: José Torres della Pina (Hg.): *Plata y plateros del Perú*, Lima 1997, S. 120–265.

⁴¹ Ramón Mujica Pinilla: *Angeles apócrifos en la América virreinal*, Lima 1996; Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hg.): *The Virgin, saints, and angels. South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma collection; [on the occasion of the Exhibition The Virgin, Saints, And Angels: South American Paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection...]*, Stanford [u.a.] 2006; José de Mesa, Teresa Gisbert: *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz 1974.

⁴² Bailey (2010); Antonio San Cristóbal Sebastián: *Arquitectura, planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*, Arequipa 1997; Teresa Gisbert, José de Mesa: *Arquitectura Andina. Historia y Analisis*, La Paz 1985; José de Mesa, Teresa Gisbert: *Monumentos de Bolivia. Cuarta edición actualizada*, La Paz, Bolivia 2002.

⁴³ José de Mesa, Teresa Gisbert: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz 1972; Pedro Querejazu: A World in Wood in the City of the Silver Mountain: Wooden Sculpture and Architecture in Potosí. in: Pedro Querejazu, Elizabeth Ferrer (Hg.): *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, New York 1997, S. 50–63.

⁴⁴ Thomas B. F Cummins: *Toasts with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*, Ann Arbor 2002.

⁴⁵ Dean (1999).

⁴⁶ MacCormack. (1991).

⁴⁷ Teresa Gisbert, Silvia Arze, Martha Cajías: *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Bolivia 2006.

1.4 Vorgehensweise

Die einzelnen Kapitel der Arbeit sollen die Grundlage liefern, innerhalb derer die Beurteilung, ob es sich bei den Silberobjekten um Medien eines Bedeutungstransfers innerhalb einer kolonialen Kontaktzone handelt, möglich sein kann. Dabei soll auf die Anforderungen der Historischen Anthropologie und der von ihr propagierten Mikro-Historie zurückgegriffen werden. Mikro-Historie versucht durch eine Fokussierung auf einzelne Beispiele oder überschaubare Räume, Details des Ganzen zu erfassen, deren Wahrnehmung und Interpretation in der Makro-Analyse nicht möglich wäre und „subjektive Befindlichkeiten“ sichtbar macht (van Dülmen 2001:52ff). Makro- und Mikro-Historie hängen in ihren jeweiligen Schwächen und Stärken jedoch voneinander ab und müssen miteinander verbunden werden, „da eine Mikrogeschichte ohne Makroperspektive an Erkenntnisfähigkeit verliert wie umgekehrt die Makrogeschichte ihre Realitätsnähe und eine Breite an Erkenntnissen aufgibt, wenn sie die Ergebnisse der Mikrohistorie nicht berücksichtigt.“ (van Dülmen 2001, S. 105). Das bedeutet für die vorliegende Arbeit, dass die Interpretationen der Bilder auf den Silberarbeiten, die sich auf die Titicacasee-Region begrenzen, in Zusammenhang gestellt werden mit den Bilderdekreten des Konzils von Trient sowie mit den Provinzialkonzilien von Lima und Charcas. Außerdem werden sie in den Gesamtkontext der Entwicklung des Buch- und Kunstmarktes in den Amerikas gestellt, um mögliche Vorlagen für das angewandte Bildrepertoire zu identifizieren. Auch der Überblick über die vorspanische Metallverarbeitung in der Region sowie über das Leben der Silberschmiede in der Kolonialzeit stellt einen Teil des notwendigen Gesamtzusammenhangs dar, in den die Mikro-Historie eingebettet werden muss.

In Kapitel 2, „Bilder als Quellen. Bildtheorie, Bildwissenschaft und Bildanalyse“, werden die theoretischen Grundlagen der Forschung dargestellt. Dies beinhaltet die Diskussion um die Herausbildung einer Bildwissenschaft von ihren philosophischen Ansätzen her zu den neueren Entwicklungen nach W.J.T. Mitchell und Hans Belting. Als Analysemodelle werden das Drei-Stufen-Modell von Erwin Panofsky als klassisches Modell der Kunstgeschichte vorgestellt sowie Rainer Wohlfeils Modifikation dieses Untersuchungsschemas zu einer historischen Bildkunde, welche die Bildanalyse für die Geschichtswissenschaften nutzbar machen soll. Auf die Darstellung des Forschungsstandes zur Bildwissenschaft folgt der Versuch, die transkulturellen Prozesse, die aufgrund der Eroberungssituation in Gang gesetzt wurden, anhand der Theorie der Heterarchie sowie mittels des Konzeptes der strukturellen Kopplungen von Niklas Luhmann zu erklären. Als angewandtes Untersuchungsschema wird

daraufhin die Idee der multiplen Lesarten dargestellt und anhand des von Jens Baumgarten und Kirsten Kramer entwickelten dreistufigen Modells erläutert. In diesem Zusammenhang werden Problembereiche angesprochen, die sich bei der Bildanalyse ergeben können und die berücksichtigt werden müssen. Damit sollen zum einen die sich verändernden Sichtweisen der Bildinterpretation sowie die Problematiken in der Entwicklung der Bildwissenschaft dargestellt, zum anderen die theoretischen Grundlagen für die später erfolgenden Interpretationen gezeigt werden.

Das dritte Kapitel, „Vom Umgang mit Bildlichkeit“, erläutert die kirchlichen Vorgaben der Bildernutzung im Untersuchungszeitraum. Die Grundlagen dafür legten das Konzil von Trient und das dort verabschiedete Bilderdekret. Auf das Dekret gab es zahlreiche Reaktionen von klerikalen Theoretikern, die sich mit der Auslegung und der konkreten Anwendung dieser Vorgabe befassten. Exemplarisch wird der Diskurs anhand der kirchlichen Autoren Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti und Roberto Bellarmino sowie ihren bildtheoretischen Schriften nachgezeichnet. Danach wird der Einfluss des Tridentinums auf die amerikanischen Provinzialkonzilien untersucht. Da die *Provincia de Charcas* in der kirchlichen Administration bis zur Gründung eines eigenen Erzbistums im Jahr 1609 zum Erzbistum von Lima gehörte, wird diese Untersuchung anhand des ersten bis sechsten Provinzialkonzils von Lima durchgeführt. Damit geht sie zwar über den Zeitraum hinaus, um den es in der vorliegenden Arbeit eigentlich geht (17. bis 18. Jahrhundert), weil aber bereits das zweite Konzil von Lima sich auf dasjenige von Trient bezog, dessen Akten vor Ort waren, schien es angebracht, die ersten beiden Konzile, die bereits 1546 und 1565 stattgefunden hatten, einzubeziehen. Weil Lima als Erzbistum auch über die Gründung des Erzbistums Charcas hinaus einen großen Einfluss besaß, werden die Konzile bis zum sechsten Konzil, das im Jahr 1778 endete, untersucht. Im Erzbistum Charcas fanden im Untersuchungszeitraum zwei Provinzial-Konzilien statt, die einbezogen werden, um sie auf ihren Bezug zum Tridentinum zu analysieren.

Die Berücksichtigung des Konzils von Trient soll die Möglichkeit bieten, den Umgang der christlichen Kirche mit Bildern in der damaligen Zeit nachzuvollziehen. Die Provinzialkonzilien in Südamerika wiederum werden den Umgang mit den Trienter Dekreten in einer vollkommen neuen Situation, ihre Adaption an die regionalen Umstände und ihre Umsetzung verdeutlichen.

Kapitel 4, „Von der Herkunft der Bilder“, beschäftigt sich mit der Frage, auf welche Vorlagen die Silberschmiede bei ihrer Arbeit zurückgegriffen haben könnten. Dazu wird der

Buchhandel mit den Amerikas im Allgemeinen und dann der Buchhandel im Vizekönigreich Peru im Speziellen untersucht. Durch Druckerzeugnisse, Bücher, aber auch Einblattdrucke, können die Vorbilder vermittelt worden sein. Hierbei muss berücksichtigt werden, welche Ausbildung und welchen Zugriff indigene Silberschmiede auf Bücher hatten, da angenommen werden kann, dass sie ebenfalls für kirchliche Silberobjekte verantwortlich zeichnen. Daher behandelt ein Unterkapitel das Schulsystem für die indigene Bevölkerung und die Bibliotheken dieser *colegios*. Im Weiteren soll versucht werden, direkte Vorlagen zu identifizieren. Dabei ist zu berücksichtigen, dass zum Beispiel Grottesken sehr häufig variiert wurden. Darüber hinaus spielt auch der Einfluss von Modell- oder Skizzenbüchern, wie sie aus Europa überliefert sind, eine Rolle. Ziel ist es aufzuzeigen, über welche Wege das vorhandene Bildrepertoire auf die Silberarbeiten gelangen konnte und ob indigene Silberschmiede zu diesen Vorlagen ebenso Zugang hatten wie ihre spanischen Berufskollegen. Darüber hinaus soll untersucht werden, ob die Abbildungen auf den Silberschmiedearbeiten dieselben Vorlagen als Grundlage haben wie zum Beispiel Malerei oder Bildhauerei, oder ob sie anderen Modellen folgen.

Im fünften Kapitel, „Edelmetallverarbeitung in der Neuen Welt“, folgt ein historischer Überblick über den Berufsstand der Silberschmiede. Nach einer Übersicht über die vorspanische Edelmetallbearbeitung wird ein Abriss über die Etablierung des Berufs in den amerikanischen Kolonien gegeben, in denen Karl V. anfangs bei Todesstrafe die Ausübung dieses Handwerkes verboten hatte. Detailliert wird dann das Leben der Silberschmiede in der *Provincia de Charcas* geschildert. Die regionalen Schwerpunkte der Dokumente, anhand derer der Alltag der Handwerker nachgezeichnet wird, liegen in Sucre, La Paz und Potosí. Dabei werden unterschiedliche Lebensbereiche berücksichtigt, wie etwa die ethnische Zugehörigkeit oder die städtischen Lebens- und Arbeitsbedingungen. Darüber hinaus wird die Ausbildung zum Silberschmied dargestellt, wobei hier ein ausschließlicher Schwerpunkt auf Potosí liegt, da sich nur dort entsprechende Dokumente fanden. Ebenfalls in den administrativen Bereich des Lebens der Silberschmiede fällt die Organisation der Handwerker in der Innung und der *cofradía*. Ein Problem hierbei ist die sehr schlechte Dokumentenlage in allen drei Städten, die untersucht wurden. Techniken der Silberbearbeitung und die Ausrüstung der Werkstätten werden ebenfalls in diesem Kapitel vorgestellt. Abschließend erfolgt eine Untersuchung von Testamenten, anhand derer sich sehr gut die Familienverhältnisse und die Herkunft der Silberschmiede nachzeichnen lassen.

Anhand der Daten über die Silberschmiede sollen die Silberarbeiten in einen sozialen Kontext eingebettet werden, der eine weitergehende Beurteilung möglich machen soll.

Das sechste Kapitel, „Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers im bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts“, befasst sich mit der Rolle des Kirchensilbers in der Kolonialzeit, der Ikonographie und den Interpretationsmöglichkeiten und Bedeutungstransfers der Abbildungen.

Die Entwicklung des Begriffes „Mestizenbarock“ für den in der Kolonialzeit im Vizekönigreich anzutreffenden Kunststil, in den auch die kirchlichen Silberarbeiten fallen, und die damit verbundenen Probleme werden untersucht. Als Einleitung in die Anwendung des Konzeptes der multiplen Lesarten auf die Silberarbeiten muss zudem die Frage von kultureller Kontinuität oder Diskontinuität diskutiert werden, da beide Phänomene gleichzeitig für das Interpretations-Konzept relevant sind.

Die Untersuchung der Farb- und Materialbedeutung des Silber in Bezug sowohl auf die europäische, als auch indigene Relevanz soll Aufschluss darüber geben, inwiefern eine Interpretation von den Zuschreibungen abhängig sein kann, die verschiedene Betrachter aus unterschiedlichen Kulturen treffen. Dabei wird es auch um die Sichtbarmachung der Unsichtbarkeit transkultureller Bedeutungsverschiebungen gehen.

Anhand von Beispielen zu verschiedenen bildlichen Darstellungen auf dem Kirchensilber werden anschließend jeweils die antik-vorchristliche, die europäisch-christliche sowie die vorspanisch-indigene Ikonographien vorgestellt. Dieses Vorgehen ist notwendig, da so am sichersten ausgeschlossen werden kann, dass bei der Interpretation aus dem möglichen „Wunsch“ heraus, indigene Einflüsse vorzufinden, Fehlinterpretationen vorgenommen werden. Zudem lässt sich so das Spektrum der unterschiedlichen Lesarten erfassen. Daran schließen die Beschreibungen der untersuchten kirchlichen Silberobjekte an, die diese Motive aufweisen, und die Interpretation nach dem Konzept der multiplen Lesart. Exemplarisch werden aufgrund ihres häufigen Vorkommens Raubtiere beziehungsweise anthropomorphisierte Raubtierköpfe, drachen- oder schlangenartige Wesen, Grottesken sowie Engel-Vögel-Vogelmenschen untersucht. Die Vergleiche von Ikonographien und ihren Bedeutungen sollen die transkulturellen Prozesse und die Anschlussmöglichkeiten zwischen vorspanisch-indigenen und europäisch-spanischen Glaubenssystemen aufzeigen.

2 Bilder als Quellen

Die Geschichtswissenschaft erkennt Bilder auf der Basis des „Iconic“, „Visual“ oder „Pictorial Turn“ (siehe dazu in diesem Kapitel S.26 und Fußnote 47) inzwischen als historische Quellen an, die als solche ernst genommen werden müssen (Emich 2008, S. 32). Damit verbunden ist, wie in anderen Disziplinen auch, die grundsätzliche Frage, was Bilder sind. Man kann zwischen inneren und äußeren Bildern unterscheiden, wobei innere Bilder nur in einer materialisierten Form fassbar werden (Emich 2008, S. 33) und bedürfen eines Trägermediums, um sichtbar zu werden. Um den Begriff „Bild“ einzuschränken und beispielsweise von Sprachbildern deutlich abzusetzen, hält Horst Bredekamp es für notwendig, dass „eine strenge Begrenzung allein auf von Menschenhand gemachte, materielle Formkomplexe [erfolgt], die sich in einem definierten Rahmen ereignen“. Auch Klaus Hombach-Sachs definiert Bilder zumindest vorläufig auf der Basis des Materials (Emich 2008, S. 33, FN 6). In der vorliegenden Untersuchung stehen Bilder in ihrer Materialisierung in Form von Silberarbeiten, die Teil der Kirchengestaltung und insbesondere des Altars sind, im Fokus.

2.1 Bildtheorie, Bildwissenschaft und Bildanalyse

Die Frage „Was ist ein Bild?“ beantwortet Franz M. Wuketits mit der Vermutung, dass in der Menschheitsgeschichte erste Zeichnungen möglicherweise ein Ausdruck geistiger Repräsentation einer äußeren Realität waren, die zur Orientierung diene. Grundlage dieser Vermutung ist Wuketits‘ Feststellung, dass es für alle Wesen lebenserhaltend ist, wenn sie sich in ihrer Umwelt zu orientieren wissen (Wuketits 2009, S. 22). Er sieht den Menschen von Symbolen und Bildern umringt, die dieser selbst produziert hat und ohne die eine Orientierung nicht möglich scheint. Der Mensch ist für Wuketits ein symbolisches Lebewesen, dessen symbolische Verhaltensweisen notwendig für seine Menschwerdung sind (Wuketits 2009, S. 17). Menschen nehmen allerdings aus der Vielzahl wahrnehmbarer Objekte und Geschehnisse generell nur diejenigen wahr, deren Beachtung lebensnotwendig sein kann. Durch dieses selektive Wahrnehmen oder Ordnen der Umwelt werden Prognosen möglich, die ein Begreifen und Überleben möglich machen (Wuketits 2009, S. 20). Diese Reduzierung von wahrgenommenen Objekte und Geschehnisse entspricht einem Merkmal der

strukturellen Kopplungen, die Niklas Luhmann innerhalb der Systemtheorie festlegt (siehe dazu Kapitel 2.2.2. Strukturelle Kopplungen) und die für die Bildrezeption der kirchlichen Silberarbeiten angewendet werden können.

Bilder sind in der Lage, aufwändige Erklärungen zu ersetzen oder eine mündliche (beziehungsweise schriftliche) Darstellung zu ergänzen, ohne dabei allerdings eine objektive Sicht auf die Realität zu vermitteln (Wuketits 2009, S. 26f). Die katholische Kirche hat immer wieder, trotz zahlreicher Bilderstürme vor oder durch die Reformationsbewegung und besonders auch bei der Missionierung in den Amerikas, auf die erklärende und vorbildhafte Wirkung von Bildern gesetzt (siehe dazu Kapitel 3 Vom Umgang mit Bildlichkeit).

Bilder stellen Ereignisse dar, wie der Schöpfer des Bildes sie erlebt oder sich vorgestellt hat. Zudem kann der Betrachter in ihnen die Ereignisse sehen, wie er sie erlebt hat (Wuketits 2009, S. 26). Für Wuketits ist die Produktion von Bildern nicht nur die Darstellung der eigenen Wahrnehmung, sondern bereits die Möglichkeit der Interpretation des Wahrgenommenen. Diese abgebildete Interpretation hat wiederum Einfluss auf den Betrachter und seine Sicht auf die Welt. Wuketits hält sie daher für annähernd so einflussreich wie das Wort (Wuketits 2009, S. 26).

Die Interpretation durch den Hersteller oder den Betrachter ist in der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung. Den Silberschmieden, die für die kirchlichen Silberarbeiten verantwortlich waren, können bei der Herstellung andere Interpretationsmöglichkeiten vorgeschwebt haben als die, die ein Betrachter später vornahm. Hierbei spielen Erfahrungshorizonte, kulturelle Bezugsrahmen sowie Vorwissen und Sichtweisen eine Rolle (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern).

Jakob Steinbrenner behandelt in seiner Analyse der Geschichte von Bildtheorien die analytische Tradition der Bildtheorie (Steinbrenner 2009). In den Anfängen war diese Theorierichtung trotz ihres Analyseobjektes bilderfeindlich. Die Bilderfeindlichkeit bezog sich auf die Annahme, dass Bildtheorien zum Teil ästhetischen Urteilen unterliegen, die wissenschaftlichen Standards nicht standhalten können (Steinbrenner 2009, S. 284). Mit der Zeit setzten sich pragmatischere Sichtweisen durch. So sind nach Arthur Danto⁴⁸ Kunstwerke, also auch Bilder, Zeichen, deren Bedeutung sich aus ihrem Gebrauch erschließen lässt.

⁴⁸ Philosophieprofessor der Columbia University, New York, spezialisiert auf Philosophie der Kunst sowie auf Repräsentationstheorie (<http://philosophy.columbia.edu/directories/faculty/arthur-c-danto>, letzter Zugriff am 09.08.2013).

Obwohl scheinbar im Widerspruch sieht Steinbrenner die Wurzeln der analytischen Bildtheorie bei Gottlob Frege und seiner Sprachphilosophie⁴⁹. Darin legt Frege Merkmale für Sätze fest, die in der aktuellen Bilddebatte durchaus für Bilder stehen können. Anfangs schien es aber fraglich, ob diese Merkmale tatsächlich für Bilder zutreffen. Dieser Umstand hat nach Steinbrenners Ansicht eine Beschäftigung mit Bildern in der analytischen Philosophie lange verhindert (Steinbrenner 2009, S. 285). Freges Charakteristika für Sätze sind, dass sie Bezug nehmen auf etwas und dass sie eine bewusst gestaltete Struktur haben. Sie drücken Gedanken aus und können wahr oder falsch sein. Man kann Sätze verneinen, und zwischen ihnen besteht meistens ein logischer Aufbau (Steinbrenner 2009, S. 285). Steinbrenner scheint es aber trotz der Übertragbarkeit der Fregeschen Satzcharakteristika auf Bilder nicht sinnvoll, dies zu tun. Seiner Ansicht nach kann man Bildern eine interne Struktur zwar nicht absprechen, diese bestimmt aber nicht die Bedeutung der Bilder. Die Bedeutung wird stattdessen vom Gebrauch der Bilder bestimmt (Steinbrenner 2009, S. 285f). In Teilen gegen diese Auffassung sprechen die von Jens Baumgarten und Kirsten Kramer für visuelle Systeme und Transferprozesse aufgestellten Analyseebenen. Die wichtigste, weil verbindende Ebene ist bei Baumgarten und Kramer die Untersuchung der sozialen und kulturellen Handlungen und Praktiken, denen Bilder unterzogen werden. Darüber hinaus sind aber auch Darstellungskonventionen ebenso von wesentlicher Bedeutung wie die Evidenzerzeugung durch Abbildungen (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern).

Ernst Gombrich⁵⁰, für Steinbrenner einer der analytischen Klassiker, sah in Kunst allgemein und damit auch in Bildern das Resultat „komplexer Verknüpfungen von menschlichen Ideen, Erfindungen, handwerklichem Können und genialer schöpferischer Leistung“. Steinbrenner konzentriert sich auf die Illusionstheorie Gombrichs und spart dessen pluralistischen Ansatz, der auf kulturphilosophischen und kunsthistorischen Überlegungen fußt, aus (Steinbrenner 2009, S. 287f). Die Illusionstheorie besagt, dass die Betrachtung eines Bildes die Illusion erzeugt, man würde den abgebildeten Gegenstand sehen. Für Gombrich wird dabei das Auge „betrogen“, und er widerspricht damit dem Einwand, dass sich Betrachter von Bildern annähernd immer bewusst darüber sind, ein Bild zu sehen. Das Auge sieht einen vermeintlichen Gegenstand, während das menschliche Gehirn dies als Fehler erkennt und korrigiert, weil ein Vorwissen vorhanden ist (Steinbrenner 2009, S. 288). Ausschlaggebend

⁴⁹ Deutscher Mathematiker und Philosoph, der in seiner Sprachphilosophie davon ausging, dass Namen und Beschreibungen neben einer Bedeutung auch einen Sinn haben (<http://plato.stanford.edu/entries/frege/#FreTheSenDen>, letzter Zugriff am 09.08.2013).

⁵⁰ Österreichischer Kunsthistoriker, der sich in seinen Werken mit der Wahrnehmung und Symbolik von Bildern beschäftigte (<http://gombrich.co.uk/>, letzter Zugriff am 09.08.2013).

für Gombrich bleibt aber das so genannte Augenzeugenprinzip. Demnach übernimmt der Betrachter eines Bildes den vom Künstler gewählten Standpunkt. Dadurch sieht man die Dinge aus einem vorher festgelegten Blickwinkel, während andere unsichtbar bleiben (Steinbrenner 2009, S. 289).

Als weiteren wichtigen Bildtheoretiker führt Steinbrenner Nelson Goodman⁵¹ an. Dieser widerspricht einer Strukturgleichheit zwischen der Sprache und der Welt, wie sie von Ludwig Wittgenstein in seinem Werk *Tractatus logico-philosophicus* festgestellt hatte. Goodman lässt eine Strukturgleichheit auch für Bilder nicht gelten, da er der Ansicht ist, dass die Wahrnehmung, ebenso wie das Abbilden, von Vorwissen und Interessen geprägt sei (Steinbrenner 2009, S. 290). Das ist deckungsgleich mit der Idee der multiplen Lesarten von Bildern. Bei der Rezeption von Abbildungen haben immer Erfahrungen, Wissen und kulturelle Sichtweisen eine Bedeutung (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern). Goodman ist der Ansicht, dass Bilder, ähnlich wie Texte, denotieren und dass die Denotation weder bei Texten noch bei Bildern von der Ähnlichkeit abhängt. Nach Goodman hat weder eine externalistische, noch eine internalistische Ähnlichkeitstheorie⁵² Bestand. Für ihn sind Bilder Zeichen, die für etwas stehen. Diesen Status erhalten sie nicht aufgrund interner Strukturen, sondern dadurch, dass sie Zeichen in syntaktisch dichten Symbolsystemen⁵³ sind (Steinbrenner 2009, S. 290f).

Gegen Goodmans Ausführungen führt Steinbrenner an, dass angepasste Ähnlichkeitstheorien von Goodmans Argumenten nicht berührt werden. Darüber hinaus berücksichtigen sie den phänomenologischen Gesichtspunkt von Bildwahrnehmung nicht, da seine Theorie keine Erklärung dafür liefern kann, dass Menschen in Bildern – tatsächlich oder vermeintlich – Dinge selbst oder wichtige Charakteristika derselben sehen (Steinbrenner 2009, S. 292). Diese Kritik stammt vor allem von Richard Wollheim. Er setzt für eine brauchbare Bildtheorie zwei Dinge voraus: Das Vorhandensein einer visuellen Erfahrung legt fest, was ein Bild repräsentiert (geeignete Erfahrung des Bildes), und sobald ein Betrachter das Bild betrachtet,

⁵¹ US-amerikanischer Philosoph, einflussreich im Bereich der zeitgenössischen Ästhetik und der analytischen Philosophie (<http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/>, letzter Zugriff am 09.08.2013).

⁵² Externalistische Ähnlichkeitstheorien besagen, dass zwischen einem Bild und dem dargestellten Gegenstand eine substantielle Ähnlichkeit besteht. Internalistische Ähnlichkeitstheorien gehen dagegen davon aus, dass zwischen einem Bild und dem Gegenstand überhaupt keine signifikante Ähnlichkeit besteht, sondern nur zwischen unserem Eindruck von Bild und Gegenstand (Jakob Steinbrenner: Bildtheorien der analytischen Tradition. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main 2009, S. 284–317, hier S. 290).

⁵³ Syntaktisch dichte Symbolsysteme könnten aus unendlich vielen Zeichen bestehen. Es ist nicht möglich zwei Zeichenvorkommisse einem besonderen Zeichentyp zuzuordnen (Steinbrenner (2009), S. 291).

wird er eine geeignete Erfahrung haben. Die Erfahrung beruht darauf, dass der Betrachter sieht, was auf dem Bild dargestellt wird, und dass ihm dies bewusst ist. Diesem Bewusstsein liegt das „Sehen-in“ zugrunde: Der Betrachter sieht gleichzeitig Bildoberfläche und Bildinhalt (Steinbrenner 2009, S. 293). Damit der Betrachter beim Betrachten eines Bildes eine geeignete Erfahrung machen kann, muss der Künstler zudem seine Absicht in geeigneter Weise ausgedrückt haben. Die Bildern zugeschriebene Bedeutung kann allerdings nicht nur von der Intention des Künstlers oder der Vorstellung des Betrachters abhängen, sondern es muss immer beides zusammenkommen (Steinbrenner 2009, S. 293). Der letzte Punkt wird besonders deutlich, wenn man die in der vorliegenden Untersuchung behandelten Silberarbeiten betrachtet: Je nach Vorwissen und Erfahrungen werden unterschiedliche Betrachter zu verschiedenen Interpretationen kommen und diese jeweils für richtig ansehen (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern). In diesem Zusammenhang ist außerdem der so genannte *Rashomon*-Effekt zu beachten, benannt nach dem gleichnamigen Film von Akira Kurosawa. Die Bezeichnung beschreibt den Vorgang, bei dem verschiedene Beobachter eine ungefähr gleichzeitige Realität unterschiedlich wahrnehmen und im Nachhinein unterschiedlich darstellen (Gareis 2003, S. 103f). Dabei geht es nicht darum, eine Beschreibung als allgemeingültig und damit richtig anzuerkennen, sondern zu berücksichtigen, dass es diverse nebeneinander gültige Wahrheiten (Gareis 2003, S. 101), sozusagen multiple Wahrheiten oder Realitäten, geben kann. Beruht die Untersuchung auf Textquellen, nehmen die verschiedenen Texte zu einem Ereignis beziehungsweise ihre Autoren sowie der oder die Bearbeiter/in der Texte die verschiedenen Standpunkte der Realität ein. Bei bildlichen Darstellungen, zu denen wie in der vorliegenden Arbeit keine deutenden Texte vorliegen, besteht die Notwendigkeit, dass der oder die Bearbeiter/in alle möglichen Positionen der Beschreibung und Deutung einnimmt.

Gemeinsam ist den analytischen Klassikern, dass bei der Wahrnehmung von Bildern beziehungsweise ihren Inhalten Vorwissen, sprachliche Kompetenz, Erfahrungen usw. berücksichtigt werden müssen.

Zwei Autoren, die sich der Bild-Frage beschäftigen, aber nicht aus der Tradition der analytischen Philosophie kommen, sind W.J.T. Mitchell und Hans Belting. Für den Literaturwissenschaftler Mitchell existieren vier Grundbegriffe in der Bildwissenschaft (Mitchell 2009), von denen die ersten beiden für die vorliegende Untersuchung relevant sind.

Der erste Grundbegriff ist der *pictorial turn*⁵⁴, den Mitchell 1992 feststellte (Bachmann-Medick 2009, S. 329). Für ihn ist der *pictorial turn* eine Wort-Bild-Beziehung, eine Hinwendung von Worten zu Bildern (Frank 2008, S. 449). Die Hinwendung zur Bildlichkeit ist nicht auf die Medien beschränkt und geht oft einher mit der Angst vor einer Übermacht des Bildes. Mitchell nimmt an, dass Bilder nicht nur in der Massenkultur und der Politik zu einem aktuellen Topos geworden sind, sondern auch in alltäglichen Überlegungen und im Sozialverhalten der Menschen (Mitchell 2009, S. 320). Mitchells zweiter Grundbegriff lässt sich eher als Unterscheidung bezeichnen: Er differenziert Bilder in *picture* und *image*. Dabei ist das *picture* die materielle Form des *image*, was das erstere zerstörbar macht, das zweite jedoch nicht, da das *image* eine nicht-materielle Entität ist und nur durch einen materiellen Träger „ins Leben tritt“ (Mitchell 2009, S. 322). Um ein *image* im Geist hervorzurufen, genügt es, einen Körper zu benennen, der wahrgenommen wurde oder erinnert wird. Damit handelt es sich um eine Wahrnehmung einer Ähnlichkeit oder einer analogen Form, deren sinnliche Qualitäten an ein anderes Objekt erinnern (Mitchell 2009, S. 323). Hans Belting hält Mitchells Gebrauch des *picture* für ungeeignet, da für ihn das Konzept eines Bildkörpers oder -trägers von großer Bedeutung ist. Anstelle von *picture* favorisiert er den Begriff des Mediums (Belting 2006, S. 13, 15). Das materielle und immaterielle Bild ist in der vorliegenden Untersuchung zu berücksichtigen, da nicht nur die eigentliche Abbildung Bedeutungen transportiert, sondern auch der Bildträger beziehungsweise sein Medium, zum Beispiel über das benutzte Material, unterschiedliche Wertesysteme transportiert (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern).

Mitchell will in seiner Beschäftigung mit dem Begriff „Bild“ keine Begriffsbestimmung von der Wesensart der Bilder geben. Vielmehr möchte er darlegen, wie der Begriff „Bild“ in verschiedenen Zusammenhängen einzusetzen ist und gleichzeitig diesen Gebrauch einer Kritik zu unterziehen. Darüber hinaus will er deutlich machen, wie ein theoretisches Verständnis von Bildlichkeit sowohl in sozialen, als auch in kulturellen Praktiken verankert ist (Mitchell 2008a, S. 19). Bilder haben ihren Einfluss auf die Menschen bis heute nicht verloren, im Gegenteil, sie besitzen heute mehr Macht als je zuvor (Mitchell 2008a, S. 16f). Bilder sollten nach Mitchell als eine Art Sprache, eine Kategorie von Zeichen verstanden

⁵⁴ Kurz darauf, im Jahr 1994, konstatierte der Kunsthistoriker Gottfried Boehm einen *iconic turn*, der sich vor allem damit beschäftigt, wie Bilder Sinn erzeugen. Sein Ziel war die Gründung einer Allgemeinen Bildwissenschaft, die in der Kunstgeschichte wurzeln sollte. Weitere Ziele waren die Ausarbeitung neuer Analysemöglichkeiten für Bildkulturen unter Einbeziehung des gesamten Bereiches visueller Wahrnehmung und Kultur (Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 329f).

werden, die weder zwangsläufig die Wirklichkeit abbilden, noch transparent sind. (Mitchell 2008a, S. 18). Bilder zerfallen in eine sehr differenzierte Familie, für die Mitchell eine Art Stammbaum entwickelt hat. Er will damit das Bild so erfassen, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Bildarten einer genauen Prüfung unterzogen werden können (Mitchell 2008a, S. 20). Dabei stellt er die Frage, was Bilder im eigentlichen Sinn sind und welche Arten von Bildern diese Bezeichnung in einer erweiterten Bedeutung erhalten haben. Das soll zeigen, dass „eigentliche“ Bilder nicht statisch sind und auch nicht zwangsläufig einen visuellen Charakter haben müssen (Mitchell 2008a, S. 26). Die Fülle der existierenden Bildbegriffe dient ihm dabei zur Dekonstruktion von scheinbar klaren Unterschieden zwischen materiellen Bildern und geistigen, sprachlichen und spirituellen Bildern (Frank 2008, S. 455). Theorien des Bildes sind für Mitchell von Interessen geleitet, abhängig von Werten und von Macht durchdrungen. Daher kann für ihn der Bilderstreit von keiner Wissenschaft beendet werden, da die existierenden Bilder von Wissenschaftlichkeit ebenfalls von Interessen geleitet, von Werten abhängig und von Macht durchdrungen sind. Darin begründet sich wahrscheinlich auch Mitchells Skeptizismus gegenüber der Gründung einer Bildwissenschaft. Ebenso steht er einem disziplinären und ideologischen „Bekennniszwang“ sowie einem geschlossenem Theoriegebäude ablehnend gegenüber (Frank 2008, S. 454). Mitchell lehnt Theorien aber nicht per se ab. Jedoch setzt seine Vorstellung des Verhältnisses von Theorie und Bild eine Neubewertung von Bildern sowie ihres nicht zu unterschätzenden Wertes für die Kultur voraus (Frank 2008, S. 464).

Mitchell agiert mit seinen Vorstellungen auf einer Metaebene mit einem hohen Abstraktionsgrad. Die Anknüpfungspunkte für die Anwendung scheinen vor diesem Hintergrund manchmal banal, sind jedoch nicht unbedeutend. Für die vorliegende Arbeit ist beispielsweise seine Vorstellung darüber wichtig, die Unterscheidung zwischen der Hochkultur der Kunst und der volkstümlichen oder populärkulturellen Sphäre aufzuheben (Frank 2008, S. 472). Kirchliche Silberarbeiten werden durchaus als wertvoll angesehen, finden sich in vielen Werken der Kunstgeschichte jedoch unter den „minor arts“ oder werden eher als Kunsthandwerk klassifiziert, da sie nicht den gleichen Stellenwert haben, wie zum Beispiel Malerei. Dafür scheint es gerade bei fremdkulturellen Objekten unerlässlich, den Interpretationsrahmen so weit wie möglich auszudehnen, um blinde Flecken durch einen verfrühten Ausschluss oder vorschnelle Schlüsse zu vermeiden, eine Forderung, die Mitchell für die visuelle Kultur erhebt (Frank 2008, S. 472f). Dies ist ein Anknüpfungspunkt für die vorliegende Arbeit, da bildliche Darstellungen auf Silberarbeiten als Medien zur Verdeutlichung kultureller Transferprozesse bisher nicht berücksichtigt wurden. Die

Vorstellung stimmt mit Aby Warburgs Feststellung überein, dass die Kunstgeschichte nur durch „enlarging the field to include ‚images‘ in the broadest sense“ ihrer Verantwortung gegenüber der Kunst gerecht werden kann (Bredenkamp 2003, S. 423).

Auch das nicht-statische Element, das Mitchell Bildern zuschreibt, ist von Bedeutung für die vorliegende Untersuchung. Zeichensysteme, zu denen die Abbildungen auf dem Kirchensilber zählen, sind niemals statisch, sondern verbinden und beeinflussen sich gegenseitig, besonders in einer kulturellen Kontaktsituation wie im kolonialen Amerika, in der zwei sehr unterschiedliche Systeme aufeinander treffen. Guillermo Bonfil Batalla sieht hinter dieser konstanten Dynamik von Kulturen sowohl interne, als auch externe Gründe, die je nach Situation sehr unterschiedlich gewichtet sein können, aber dafür sorgen, dass Kulturen sich in permanenter Veränderung befinden und dazu führen, dass jede Situation einer eigenen Erklärung bedarf, da sie ihre eigene Geschichte hat (Bonfil Batalla 2004, S. 118; siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern).

Hans Belting nennt seine Idee der Bildwissenschaft „Bild-Anthropologie“. Ähnlich wie Wuketits ist er der Ansicht, dass Menschen mit Bildern leben und vor allem die Welt durch Bilder verstehen, und dass Bilder die Welt für den Menschen repräsentieren und Erfahrungen mit der Welt symbolisieren (Belting 2006, S. 11). Belting sieht im Menschen nicht den Herrn der Bilder, sondern vielmehr ihren Ort. Für ihn ist das Bild weit mehr als nur das Ergebnis von Rezeption, da es durch persönliche oder kollektive Symbolisierung entsteht (Belting 2006, S. 12). Belting verbindet die Frage „Was ist ein Bild?“ untrennbar mit der Frage „Wie wird ein Bild?“, da Bildrezeption zwar in verschiedenen Kulturen jeweils ein Akt der Animation ist, aber auf verschiedene Weise erlernt wird. Die Animation der Bilder in ihrem medialen Körper führt laut Belting dazu, dass wir Bilder als solche wahrnehmen, und sie nicht mit realen Dingen verwechseln (Belting 2006, S. 12f). Diese Vorstellung nähert sich Gombrichs Illusionstheorie an. Das Medium, der Bildträger, ist für Belting von zentraler Bedeutung. Beim Betrachten des Bildes wird das Bild vom Medium getrennt, das dadurch quasi durchlässig für das Bild wird. (Belting 2006, S. 13). Das Bild braucht jedoch das Medium, damit es einen Körper erhält. Gesehene Bilder verwandeln sich dann in erinnerte Bilder, die im privaten Bildspeicher des Betrachters abgelegt werden. In einem Akt der Metamorphose wird das äußere Bild beim Betrachten von seinem Medium gelöst, um danach im Geist des Betrachters wieder einen Körper zu bekommen, der dann das Medium des Bildes wird (Belting 2006, S. 21). Die inneren Bilder sind aber nicht zwangsläufig individueller Natur. Häufig wurden sie jedoch vom Betrachter so verinnerlicht, dass dieser sie für eigene

Bilder hält, auch wenn sie kollektiven Ursprungs sind. Dieser Aspekt ist in der vorliegenden Arbeit für die Annahme, die Abbildungen auf den Altären seien reine Dekoration, wichtig, da die Entscheidung für eine bestimmte Form der Dekoration nicht unbedingt bewussten Kriterien folgt, aber auch niemals ganz unabhängig von äußeren Einflüssen ist.

Für Belting sind Medien Träger, die notwendig sind, um Bilder sichtbar zu machen. Sie sind die Medien des Bildes (Belting 2006, S. 26f). Belting kritisiert, dass Bilder auf einen bloßen Bildbegriff oder die Technik ihrer Erzeugung reduziert werden. Dies begründet sich seiner Ansicht nach in dem Dualismus zwischen inneren und äußeren Bildern; innere Bilder sind körpereigene Bilder, äußere Bilder benötigen einen technischen Bildkörper (Belting 2006, S. 20).

Die Arten der Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff zeigen deutlich, dass Mitchell und Belting aus unterschiedlichen Disziplinen kommen. Mitchell beschäftigt sich vor seinem literaturwissenschaftlichen Hintergrund ausgiebig mit dem Verhältnis von Wort und Bild. Im Zuge dessen konstatiert er ein Bild/Text-Problem, das für ihn aus dem menschlichen Bedürfnis resultiert, verschiedene Aspekte der kulturellen Erfahrung, in diesem Fall Wort und Bild, miteinander zu verknüpfen. Für Belting als Kunsthistoriker ist das Medium, in dem sich ein Bild manifestiert, von erheblicher Bedeutung, da die Frage von Bild und Medium notwendigerweise zum Körper führt. Der menschliche Körper ist für ihn nicht nur ein „Ort der Bilder“, sondern auch ein Bildträger, also Medium. So wird der Körper zum Beispiel durch Bemalung in eine symbolische Ordnung eingegliedert und der Natur entzogen und erhält so eine doppelte Funktion als Medium und als Bild (Belting 2006, S. 35). Mitchells Ansatz einer Ikonologie kritisiert er als Trennung von Bild und Text und hält eine Erklärung von Bildern durch Text für problematisch (Belting 2006, S. 15).

In vielen Bereichen sind beide mit ihren Vorstellungen allerdings sehr viel näher beieinander, als es zunächst den Anschein hat: Belting schlägt vor, die interdisziplinäre Zusammenarbeit und den interkulturellen Austausch der Kunstgeschichte zum einen durch Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und ihrer sozialen und kulturellen Umgebung zu erreichen und zum anderen durch das Einreißen des Hochkultur/Westliche-Kunst-Paradigmas (Frank 2008, S. 480f). Darin trifft er sich mit Mitchells Wunsch, die Unterscheidung zwischen der Hochkultur der Kunst und der volkstümlichen oder populärkulturellen Sphäre aufzuheben (Frank 2008, S. 472). Für Mitchell ist ein geistiges Bild geprägt durch den Sprachgebrauch des Bilderzeugers (Mitchell 2008a, S. 28). Laut Belting werden innere Bilder oft für individuell gehalten, während sie häufig jedoch verinnerlichte kollektive Bilder sind (Belting

2006, S. 21). Damit entsprechen beide Wittgenstein, der darauf besteht, dass man geistige Bilder ebenso wenig für privat, immateriell oder metaphysisch halten darf wie reale Bilder (Mitchell 2008a, S. 28).

Beide sind zudem der Ansicht, dass Schrift und Bild eine enge Beziehung zueinander haben. Belting bezeichnet Schrift als Bild der Sprache, und Mitchell hält Schrift für eine untrennbare Einheit des Visuellen und des Verbalen (Belting 2006: 36; Mitchell 2008b, S. 241). Diese Verbindung von Schrift und/oder Wort mit Bildern lässt sich auf die Abbildungen auf dem Kirchensilber übertragen, da sie Bestandteil der Liturgie sind. Dadurch werden sie in einen Kontext eingebettet, in dem sich religiöse Vorstellungen durch Schrift beziehungsweise Worte mit den gleichzeitig präsenten Abbildungen verbinden.

Die in der Kunstgeschichte seit Anfang des 20. Jahrhunderts übliche Bildanalyse beruht auf der Methode von Erwin Panofsky, der mit Aby Warburg zusammenarbeitete. Warburgs Idee einer Bildanalyse, die er zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte, sah vor, Kunstwerke vor dem Hintergrund von Mythologie, Wissenschaft, Poesie, Geschichte, sozialem und politischem Leben zu interpretieren (van Straten 1997, S. 33). Panofsky hingegen schlug ein dreistufiges Verfahren vor: Zwei vornehmlich analytische Schritte zum Verstehen von Zeichen und Erklären der Bilder sowie ein dritter Schritt als interpretativer Akt (van Straten 1997, S. 33). Die erste Analyseebene bezeichnete Panofsky als prä-ikonographische Beschreibung; später nannte er sie primäres oder natürliches Sujet. Sie enthält die Aufzählungen von allem, was auf einer Darstellung zu sehen ist. Dabei sollen keine Zusammenhänge hergestellt oder Interpretationen vorgenommen werden (Wohlfeil 1991, S. 24). Einige formale Aspekte sind nach Panofsky ebenfalls zu berücksichtigen, wie zum Beispiel Farben (Panofsky 2006, S. 37). In der zweiten Analyseebene, der ikonographischen Analyse – beziehungsweise dem sekundären oder konventionellen Sujet – wird aufgrund von literarisch vermitteltem Wissen das Sujet herausgearbeitet. Hier zeigt sich Panofskys Fokussierung auf klassische Themen deutlich. Um künstlerische Motive mit dem Leitgedanken oder der Konzeption des Bildes zu verknüpfen, bedürfe es der Kenntnis der Quellen sowie einer Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen (Panofsky 2006, S. 37ff). Panofsky beschränkt sich allerdings bei diesem Schritt auf Renaissancethemen (Bredekamp 2003, S. 419; Belting 2006, S. 15).

Die dritte und letzte Analysephase, die ikonographische Interpretation beziehungsweise die eigentliche Bedeutung oder der Gehalt, ist für Panofsky die Interpretationsmethode, die aus der Synthese hervorgeht und nicht aus der Analyse. Es geht um die Entdeckung und

Interpretation symbolischer Werte, die dem Künstler nicht zwingend bewusst gewesen sein müssen und von dem abweichen können, was er eigentlich ausdrücken wollte (Panofsky 2006, S. 39f). Panofsky schließt die konkrete historische Bedeutung eines Kunstwerks nicht aus, löst es jedoch aus seiner zeitlichen und räumlichen Bedingtheit heraus, funktionalisiert es dadurch und macht es zum abstrakten Bedeutungsträger (Wohlfeil 1991, S. 30). Die Beschränkung auf klassische oder Renaissancethemen durch Panofsky sowie auch seine Entkontextualisierung des Werkes würden sein Drei-Stufen-Modell für die Analyse und Interpretation zum Beispiel außereuropäischer Ikonographien unbrauchbar machen. Wenn man diese Einschränkungen jedoch missachtet, liefert das Modell zumindest eine Grundlage zur Bildanalyse.

Aufbauend auf Panofsky weist Rainer Wohlfeil 1991 in seinen Überlegungen zur Methode einer historischen Bildkunde (Wohlfeil 1991) Bildern explizit den Status von historischen Dokumenten zu. Diese können als Kommunikationsmedien fungieren und Aussagen über den Wandel von Gesellschaften sowie Beziehungen innerhalb von Gesellschaften geben. Das Bild wird dadurch zum Zeugnis einer vergangenen Wirklichkeit (Wohlfeil 1991, S. 17f). Die silbernen Antependien aus Bolivien und damit auch die Abbildungen auf ihnen sind solche Zeugnisse eines Wandels innerhalb einer Gesellschaft, da sie die Ausübung der christlichen Religion durch die indigene Gesellschaft zeigen. Wohlfeils These eines historischen Dokumentensinns setzt voraus, dass Bildquellen mehrschichtig sind, da sie neben dem beabsichtigtem Sinn weitere Bedeutungsebenen haben können, die aber erst in der Gegenüberstellung „mit dem geschichtswissenschaftlichen Kenntnisstand der Gegenwart über jene vergangene historische Wirklichkeit“ sichtbar werden können (Wohlfeil 1991, S. 19, 33). Wie Margit Kern (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern) ist auch Wohlfeil der Ansicht, dass die Reaktionen auf ein Bild und die Auslegung seines Inhalts bei jeder Person und zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sind, beziehungsweise, dass „ein Spannungsverhältnis zwischen jenem gesetzten Sinn besteht, den der Schöpfer mit seinem Werk zu vermitteln anstrebte, und dem, den vor allem spätere Interpreten in ihm erkennen [...]“ (Wohlfeil 1991, S. 32). Darüber hinaus können von Seiten des Künstlers neben den vom Auftraggeber geforderten Inhalten eigene Gedanken sowie Kritik eingeflossen sein. Ein weiterer Punkt Wohlfeils ist die Annahme, dass Bilder Informationen zu Fragen enthalten können, die erst heute gestellt werden und zur Entstehungszeit nicht von Bedeutung waren (Wohlfeil 1991, S. 19). Dies wird in der vorliegenden Analyse der Silberarbeiten sehr deutlich, da sich zur Entstehungszeit die Frage, welche Möglichkeiten einer nichtchristlichen Wahrnehmung angesichts einer europäischen Ikonographie bestanden, wohl nicht gestellt hat.

Der Priester Francisco de Avila beschreibt zwar einen transkulturellen Prozess für Huarochirí, der ohne sein explizites Wissen, das auf dem Hinweis eines indigenen Informanten beruhte, allerdings wahrscheinlich unentdeckt geblieben wäre (siehe dazu 2.2 Heterarchie, strukturelle Kopplungen oder multiple Lesarten). Der Fokus bei der Bekämpfung des indigenen Glaubens lag auf den sichtbaren Anzeichen der indigenen Religionen. Wohlfeil hält die Hilfe der Kunstgeschichte bei seiner Methode für notwendig und setzt eine zielführende Fragestellung voraus. Diese gibt den Rahmen vor, unter dem bildliche Darstellungen ausgewählt, quellenkritisch untersucht und verstanden werden können (Wohlfeil 1991, S. 22). Für seine Methode der Historischen Bildkunde stützt sich Wohlfeil auf Panofskys Drei-Stufen-Modell, variiert dieses jedoch. Ebenso wie Panofsky geht er davon aus, dass im ersten Analyseschritt beschrieben werden soll, was das Bild zeigt, welchen Eindruck es vermittelt und wie bei Panofsky soll in diesem Schritt jede Interpretation oder Beurteilung unterbleiben (Wohlfeil 1991, S. 24). Im Gegensatz zu Panofsky ist die formale Bildgestaltung für Wohlfeil sehr viel wichtiger. Für ihn ist neben dem formalen Bildaufbau die innere Gliederung des Bildes von Bedeutung. Auch die Beschaffenheit des Werkes spielt für Wohlfeil in diesem Schritt eine Rolle, da so bereits früh Fragen zur Echtheit oder zur Urheberschaft geklärt werden können (Wohlfeil 1991, S. 25). Im zweiten, von Panofsky als „ikonographische Analyse“ bezeichneten Schritt, den Wohlfeil zur „ikonographisch-historischen Analyse“ erweitert, spricht er sich gegen die von Panofsky ausschließlich propagierten literarischen Quellen als Grundlage für die Analyse aus. Er hält stattdessen die Einbeziehung jeder Art von Schriftquellen für nötig (Wohlfeil 1991, S. 25f). Wohlfeil versucht, mit diesem zweiten Analyseschritt einen vom Hersteller möglicherweise beabsichtigten Sinn, der außerhalb bisheriger Interpretationen liegt, zu ermitteln. Außerdem ist die Untersuchung des gesellschaftlichen Kontextes des Bildes von Bedeutung. Neben den Einflüssen durch den Künstler und den Auftraggeber müssen gesellschaftliche Strukturen und zeitgenössisches Geschehen einbezogen werden. Schließlich ist die Wirkungsgeschichte zu berücksichtigen (Wohlfeil 1991, S. 27f).

Als dritten Schritt hält Wohlfeil es für notwendig, die Bildquelle „einer historischen Kritik zu unterziehen, sie in ihrem umfassenden gesellschaftlichen Kontext auszuwerten und sie auf ihren historischen Dokumentensinn zu befragen“ (Wohlfeil 1991, S. 31). Die Fragestellung, die der Untersuchung der Bildquelle zugrunde liegt, ist für Wohlfeil wichtig, da sie die gesamte Untersuchung in eine bestimmte Richtung lenkt (Wohlfeil 1991, S. 19, 33). Die Fragestellung sollte jedoch so weit gefasst sein, dass nicht die Gefahr besteht, durch einen zu engen Fokus mögliche Deutungen vorab ungewollt auszuschließen. Wohlfeil erstellt mit

seinem Schema einer historischen Bildkunde einen Leitfaden zur Einbeziehung von Bildern, der einen weiten Materialkorpus für die Geschichtswissenschaft erschließt und Panofskys Analyseschritte des Drei-Stufen-Modell für Bildquellen über Europa hinaus nutzbar macht.

2.2 Heterarchie, strukturelle Kopplungen oder multiple Lesarten

Im Jahr 1611 beschreibt Francisco de Avila in seinem Bericht *Ritos de Huarochirí* religiöse Übernahmeprozesse im Vizekönigreich Peru (Bischof 2006, S. 360). In dem gleichnamigen Hauptort der Provinz von Huarochirí, 80 Kilometer von Lima entfernt, würde die indigene Bevölkerung in der Gestalt einer Marienfigur und des *Ecce Homo* seit mehreren Jahren vorspanische Gottheiten verehren. In diesem speziellen Fall stünde Maria für die Göttin *Chaupiñamoca* und der *Ecce Homo* für die männliche Gottheit *Huaysuay*. Dergestalt verehere man diese Gottheiten in ihrer christlichen „Verkleidung“ am Hauptaltar der Kirche (Avila 2009, S. 265). Hinzu kam in diesem Fall, dass das ursprüngliche Fest dieser vorspanischen Gottheiten zeitlich in die Nähe von Fronleichnam fiel (Dedenbach-Salazar Sáenz 2003, S. 229, 368), was eine Neuinterpretation des christlichen Festes sowie der Maria und des *Ecce Homo* wohl wesentlich erleichtert hat. Darüber hinaus verehere jede Familie ihre Vorfahren mit besonderen Festen und Opfern. Dazu würden sie sich des Feiertages eines Heiligen bedienen, der mit dem Feiertag des Vorfahren korrespondiert. Dieses Verhalten stellte Avila besonders bei Teilen der indigenen Bevölkerung fest, die er als „ladinisiert“ bezeichnet, die Schreiben und Lesen konnten, von spanischen Priestern erzogen worden waren oder Funktionen in der Kirche innehatten, wie „cantores de las iglesias y maestros de capilla“ (Avila 2009, S. 265f).

Das Verhalten der indigenen Bevölkerung war wahrscheinlich eine Folge der Beschlüsse des 2. Konzils von Lima aus dem Jahr 1567. Darin wurden die Priester unter anderem bezüglich der Verehrung von Toten beziehungsweise der Begräbnisriten aufgefordert, der indigenen Bevölkerung die christlichen Opfergaben für die Armen, Gebete oder die Messe als analoge Handlung für die Speise- und Trankopfer darzustellen, die entsprechend dem nichtchristlichen Ritus den Toten gebracht wurden, um eine schnellere Verankerung des christlichen Glaubens zu erreichen (Duviols 1977, S. 128).

Möglicherweise löste dieses Vorgehen einen heterarchischen Prozess bei der indigenen Bevölkerung aus, in dem sie die Situation analysierte und die eigene Aktion entsprechend anpasste. Bischof bezeichnet dies als interaktiven Prozess, in dem die indigene Bevölkerung sich auf Symbole, Verhaltensweisen oder Figuren verständigte, die nicht zu Gegenmaßnahmen durch die spanische Herrschaft führen konnten (Bischof 2006, S. 360).

Dieser Prozess lässt sich mit dem Konzept der Heterarchie erklären. Obwohl das Konzept für wirtschaftliche Organisationsformen entwickelt wurde, konnte Jeanne Gillespie anhand der

Tlaxcalteken aus dem zentralen Hochland von Mexiko und des Codex von Tlaxcala, zeigen, dass sich mit der Heterarchie auch weitgehende gesellschaftliche Umbrüche und der sehr unterschiedliche Umgang mit diesen durch beteiligte Bevölkerungen erklären lassen.

2.2.1 Heterarchie als gesellschaftliche Organisationsform

Nach der Eroberung Mexikos und der Errichtung der Kolonie Neuspanien durch die Spanier berichteten die Tlaxcalteken in einer Bilderhandschrift, dem Codex von Tlaxcala, über ihre Beteiligung an der Eroberung. Die Tlaxcalteken lebten im aztekischen Kernland und waren nie von den Azteken erobert worden. Im Zuge der Eroberungskämpften sie als Verbündete der Spanier gegen die Azteken. Jeanne L. Gillespie untersucht die Berichterstattung des Codex auf der theoretischen Grundlage der Heterarchie (Gillespie 2011, S. 59). Sie bezieht sich bei ihrer Diskussion auf den Soziologen David Stark, der unter dem Begriff Organisationsformen versteht, die sich herausbilden, wenn zum Beispiel Gemeinwesen, Regierungen oder Firmen auf eine lebensbedrohliche Krise eine konstruktive organisatorische Reaktion zeigen und dadurch Wege zum Überleben finden (Gillespie 2011, S. 59). Stark sah als Auslöser für Heterarchie – ursprünglich bezogen auf Unternehmen im Westen und im ehemaligen Ostblock Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts – die außergewöhnlichen Unsicherheiten, die im Westen im schnellen Wandel von Technologien sowie der Instabilität von Märkten resultierten, im Osten dagegen in politischer und institutioneller Unsicherheit (Stark 2001, S. 71). Bereits angepasst an die neue Realität, definiert und strukturiert die überlebenswillige Einheit ihre Ressourcen neu und gelangt so idealerweise zu organisatorischen Innovationen. Stark sieht in diesen Neuerungen einen Ausdruck von Anpassungsfähigkeit und Flexibilität der Organisationsformen, was den Vorteil bringt, zum einen erfolgreich aus Katastrophensituationen hervorzugehen und zum anderen in der neuen Realität zu bestehen (Gillespie 2011, S. 60).

Die Eroberung Mexikos durch die Spanier stellte auch für ihre Verbündeten, die Tlaxcalteken, eine Krisensituation dar. Es war nötig, sich nach der vollkommenen Zerschlagung der aztekischen Hegemonie mit der daraus resultierenden Unsicherheit der sich neu etablierenden Kolonialherrschaft auseinanderzusetzen. Das heißt, die indigenen Gruppen mussten vorhandene sowie neue Machtstrukturen und Hegemonien überdenken und neu bewerten,

selbst wenn sie, wie die Tlaxcalteken auf der spanischen Seite gekämpft hatten (Gillespie 2011, S. 60). Hinzu kam der radikale technische Wandel, der mit der Eroberung einherging. In dieser Situation waren die Tlaxcalteken in der Lage, sich an die neue Situation anzupassen und sich der Spanier in ihrem Kampf gegen die Azteken zu bedienen. Nach dem Sieg über die Azteken forderten und erhielten sie eine privilegierte Stellung im neuen Staat für ihre Rolle während der Conquista. Notwendig war generell – nicht nur für die Tlaxcalteken, sondern für alle indigenen Ethnien – dass die Spanier als neue Herrscher die seitens der indigenen Bevölkerung zum Einsatz kommenden Kommunikationsstrategien verstehen konnten. Aus diesem Grund war es unumgänglich, sich an die neuen politischen und kulturellen Bedingungen anzupassen (Gillespie 2011, S. 61f).

Die Autoren des Codex von Tlaxcala waren sich sehr bewusst darüber, dass sie die tlaxcaltekische Sichtweise einem multiplen Publikum zu vermitteln hatten: Für eine erfolgreiche Etablierung der eigenen Position innerhalb der kolonialen Gesellschaft galt es den kirchlichen und weltlichen Autoritäten den eigenen Einsatz zu vermitteln; gegenüber den wechselnden weltlichen Machthabern musste Neutralität bezeugt werden, um nicht im sich häufig verändernden Machtgefüge der falschen Fraktion zugerechnet zu werden, und darüber hinaus musste der tlaxcaltekischen Bevölkerung die Situation dargelegt werden (Gillespie 2011, S. 62). Eine der wichtigsten Eigenschaften der Heterarchie ist daher ein offenes Kommunikationssystem. Keiner der auch in einer Heterarchie notwendigen Entscheidungsträger wird von Kommunikationsprozessen ausgeschlossen. Unter anderem dadurch verfügen heterarchische Systeme über höhere Informationsverarbeitungskapazitäten und können das Wissen ihrer Mitglieder besser in die Entscheidungsprozesse integrieren (Reihlen 1999, S. 16)⁵⁵. Die Entscheidungsträger können so mit ihren sehr unterschiedlichen Erfahrungen, Ansichten und Deutungsmustern zum Prozess der Informationsverarbeitung beitragen. Dadurch können Informationsvorteile genutzt werden, die, durch die unterschiedlichen Perspektiven, Innovationen begünstigen (Reihlen 1998, S. 17). Für Gillespie besaßen nicht nur die Tlaxcalteken, sondern die gesamte indigene Bevölkerung Neuspaniens die Fähigkeit, multiple Ansichten und Interpretationen von Ereignissen zu analysieren und zu konstruieren; sie integrierte neue Details und Inhalte in ihre

⁵⁵ Heterarchie kann nach Markus Reihlen als Idealform einer nicht-hierarchischen Organisation definiert werden. Als polyzentrisches Organisationskonzept, das demokratische Entscheidungsstrukturen aufweist, lässt die Heterarchie Selbstorganisation ebenso zu wie Eigenverantwortung und -initiative. Die Aufgabenabstimmung geschieht horizontal. Dabei stimmen annähernd gleichberechtigte, voneinander unabhängige Entscheidungsträger in reziproker Übereinkunft ab (Reihlen 1998, S. 8).

Berichterstattung, und sie fand neue Wege des Überlebens und des Aufstiegs in der neuen Ordnung der Kolonie (Gillespie 2011, S. 73).

Sehr ähnliche heterarchische Prozesse lassen sich auch im Vizekönigreich Peru nachweisen. In den Auseinandersetzungen um die Nachfolge der Herrschaft über das Inkareich zwischen den Brüdern Huascar und Atahualpa, die mit dem Sturz und der Ermordung Huascars durch Atahualpa 1532 ihren Höhepunkt erreichten, waren zum einen konkurrierende Fraktionen unter der indigenen Elite entstanden. Zum anderen hatten zahlreiche, von den Inka unterworfenen, Ethnien Interesse an einem Ende der Inkaherrschaft (Prem 2008, S. 91). Damit gab es für verschiedene Akteurs-Gruppen, wie für die Tlaxcalteken in Mexiko, Gründe, sich auf die Seite der Spanier zu schlagen. Nach der Ermordung Atahualpas durch die Spanier setzten diese Ende 1533 Manco Inka, der wie Atahualpa und Huascar ein Sohn Huayna Capac war, als Herrscher ein. Als Inka von spanischen Gnaden war er von der spanischen Billigung abhängig, arrangierte sich aber mit diesem Umstand und nutzte ihn für sich aus. So war er an dem Feldzug der Spanier gegen seinen Widersacher Quizquiz und dessen Armee beteiligt (MacCormack. 1991, S. 71). Ebenso wie die Tlaxcalteken haben Manco Inka und wahrscheinlich sein Umfeld, die für sie neue und unsichere Situation erkannt, analysiert und sich angepasst. Darüber hinaus waren sie erkannten sie den Vorteil, der in dieser neuen Situation enthalten war, und nutzten ihn für ihre Zwecke. Dieses Verhalten ist aber nicht nur in der obersten Herrscherschicht des Reiches sichtbar, sondern auch in den Ebenen darunter.

In der Region des Vizekönigreichs Peru, das heute Bolivien ist, finden sich ebenfalls heterarchische Strukturen. Die Familie der Cusicanqui, Kaziken aus der Region Pacajes⁵⁶, wurde zum Beispiel als adlige Familie von den Spaniern anerkannt. Der Status der Familie gründete sich auf die Einheirat eines Inka, Felipe Tupa Inca Yupanqui, in die Familie im 16. Jahrhundert (Escobari de Querejazu 2011, S. 16). Dieser erhielt von Karl V. 1545 nach europäischem Vorbild dafür ein Wappen, dass er dem König in allen Belangen zu Diensten gewesen war als „[...] treuer Freund und Bruder und guter Katholik, Christ [...]“ (Escobari de Querejazu 2011, S. 41). Das Wappen, das später von den Cusiquanqui übernommen wurde, kommunizierte die adlige Herkunft der Familie sowohl für die spanische Kolonialmacht, als auch für die indigene Bevölkerung: Es kombinierte einen europäischen Ritterhelm mit Federn mit einer roten *mascaypacha* (der Stirnbinde des Inka und Zeichen seiner Macht) sowie gekrönten Schlangen. Damit war der privilegierte Status der Familie für ein multiples

⁵⁶ Pacajes war vor der Eroberung eines der Aymara-Reiche südlich des Titicaca-Sees und nach der Eroberung eine der Provinzen des Oberen Peru (Ann Zulawski: *They eat from their labor. Work and social change in colonial Bolivia*, Pittsburgh, Pa., London 1995, S. 12ff).

Publikum erkennbar und ein Zeichen der Macht, das vom Herrscher der neuen Ordnungsmacht an die Familie verliehen worden war. In der Transformation der Gesellschaft seit dem 16. Jahrhundert spielte die Familie zudem eine wichtige Rolle (Escobari de Querejazu 2011, S. 16). Sie zog den Tribut bei der indigenen Bevölkerung ein und organisierte die *mita*-Dienste ihrer Untergebenen, beides im Auftrag der spanischen Kolonialherren. Die Cusicanqui selber hingegen mussten keine Arbeitsdienste verrichten (Escobari de Querejazu 2011, S. 16, 38, 29), und sich aufgrund der Anerkennung ihrer hochrangigen Herkunft von steuerlichen Belastungen befreien (Escobari de Querejazu 2011, S. 29).

Die Familie Cusicanqui ist kein Einzelfall. Weitere Familien der Elite aus Pacajes ebenso wie aus anderen Regionen beriefen sich auf ihre inkaischen oder auch vorinkaischen Wurzeln und beanspruchten die gleichen Privilegien. Innerhalb dieses Prozesses entwickelten und etablierten diese Familien zudem innerhalb der veränderten Verhältnisse neue Aufgaben für sich. So hatten sie zum Beispiel als *capitanes de mita* direkten Zugriff auf die Arbeitskraft der indigenen Bevölkerung, die sie für die Spanier zum Abbau des Silbers organisierten (Escobari de Querejazu 2011, S. 62).

Die indigene Bevölkerung des Vizekönigreichs Peru zeigte damit ebenso wie die indigene Bevölkerung Mexikos die Fähigkeit eine vollkommen neue, traumatische Situation zu analysieren und sich daran anzupassen sowie Vorteile dieser Situation für die eigene Gruppe zu erkennen und auszunutzen, was die Voraussetzung für das Überleben in einer Katastrophe und das erfolgreiche Bestehen danach ist.

Das bedeutet auch, dass indigene Silberschmiede oder Stifter möglicherweise bei der Analyse der Situation und ihrer Reaktion darauf ebenfalls zu dem Schluss gekommen sind, sie könnten mit der Auswahl eines bestimmten Bildrepertoires auf den kirchlichen Silberarbeiten eine Anschlussfähigkeit der europäischen Abbildungen zu vorspanischen Glaubensvorstellungen erreichen, oder dass sie einen ihnen bewussten transkulturellen Bedeutungstransfer ausdrücken wollten.

Eine die Gesellschaft verändernde Situation muss jedoch nicht zwangsläufig lebensbedrohlich sein oder als solche wahrgenommen werden. Sie muss auch nicht unbedingt die Ausmaße der Eroberung eines gesamten Subkontinentes haben. Von diesem Standpunkt aus ist der von dem chilenischen Neurobiologen Humberto Maturana entwickelte Begriff der „strukturellen Verknüpfungen“, den Niklas Luhmann im Rahmen der Systemtheorie übernimmt und für

soziale Systeme⁵⁷ benutzt, ergänzend sehr gut anwendbar. Die Einheit, in der sich Heterarchie und die aus ihr hervorgehenden Innovationen zeigen, kann ebenso als System mit strukturellen Kopplungen gesehen werden, die in der Folge die für den Beobachter sichtbaren Veränderungen auslösen, ohne dass ein traumatisches oder lebensbedrohliches Ereignis zugrunde liegt, sondern nur eine ständige Veränderung auslösende Störung oder Irritation des Systems.

Eine Kombination der Heterarchie und der strukturellen Kopplungen erschien in der vorliegenden Arbeit notwendig, da sich der Ansatz der Heterarchie auf ökonomische Einheiten bezieht, die – im Gegensatz zu Gesellschaften – in Umbruchsituationen aufhören können zu existieren, während Gesellschaften in der Lage sind, sich graduell den Veränderungen anzupassen und nur selten vollständig verschwinden. Da die zeitliche Nullpunktsetzung in einem heterarchischen Prozess zu absolut erschien, wurden die strukturellen Kopplungen hinzugezogen, die alleine jedoch die Umbruchsituation der Gesellschaft nicht berücksichtigt hätten.

⁵⁷ Soziale Systeme bestehen nach Luhmann, aus Operationen, d.h. den wesentlichen Aktivitäten, mit denen sie sich produzieren und reproduzieren. Die bestimmende Operationsweise sozialer Systeme ist Kommunikation.. Dieses Merkmal ist ausschlaggebend für die Definition eines sozialen Systems (Margot Berghaus: *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie*, Stuttgart 2010, S. 38, 61). Das komplexeste System, das jede Kommunikation beinhaltet, ist eine Gesellschaft, wobei die Kommunikation das soziale System bildet, nicht der Mensch (Berghaus (2010), S. 62f). Erst auf der Ebene der Beobachtung kommen Menschen hinzu, da sich Kommunikation als Handlung von Menschen beobachten lässt (Berghaus (2010), S. 65). Das menschliche Bewusstsein ist nicht Teil des sozialen Systems, sondern als psychisches System Teil der Umwelt. Beide Systeme sind notwendige Voraussetzung füreinander (Berghaus (2010), S. 67), da die Kommunikation nicht ohne das Bewusstsein existieren könnte (Berghaus (2010), S. 69).

2.2.2 Strukturelle Kopplungen

Im Bereich der bildlichen Darstellung sowie ihrer Wahrnehmung und Interpretation entwickelt Margot Berghaus aus ihrer Beschäftigung mit der Systemtheorie Luhmanns heraus eine These, die auf die untersuchten Silberarbeiten zutrifft. Sprache ist im Gegensatz zu bildlichen Darstellungen vollkommen sozial definiert, das heißt, sie wird sozial erlernt und ihr korrekter Gebrauch unterliegt der sozialen Kontrolle einer Gesellschaft. Bildlichen Darstellungen dagegen weist Berghaus einen „partiell außersozialen Charakter“ sowie einen „partiell sozialen Charakter“ zu (Berghaus 2010, S. 179f). Mit partiell außersozial bezeichnet sie bildliche Darstellungen oder Bildteile, die mittels außerhalb der Sprache liegender Wahrnehmungspotenziale dekodiert werden. Diese Wahrnehmungspotenziale können unabhängig von der Deutungshoheit einer Gesellschaft ansetzen, da Abbildungen eine vollständige regelnde Überwachung nicht zulassen und so auch nur teilweise eine gesellschaftliche Deutungskontrolle erfahren. Es ist möglich, bildliche Darstellungen direkt und ohne „gesellschaftliche Lern-, Kontroll- und Übersetzungsprozesse“ zu verstehen (Berghaus 2010, S. 180). Partiiell sozial sind Teile von Abbildungen, die sich nur aus der Perspektive einer bestimmten Gesellschaft verstehen lassen. Der Betrachter kann nicht notwendigerweise die soziokulturelle Bedeutung eines Bildes erfassen, was es ausdrücken soll, sowie den Grund seiner Herstellung erschließen (Berghaus 2010, S. 180). Damit sind bildliche Darstellungen außersozial teilweise durch sichtbare Ähnlichkeit mit der Realität verständlich, andere Teile hingegen sind unverständlich und bedürfen einer mühsamen sozialen Deutung (Berghaus 2010, S. 182).

In Bezug auf die bildlichen Darstellungen auf kirchlichen Silberarbeiten wird Berghaus' These des partiell sozialen und partiell außersozialen Charakters von bildlichen Darstellungen sehr deutlich. In den Abbildungen auf den Antependien, Tabernakeln und Bögen wird ein dem europäischen Betrachter durchaus vertrautes Inventar von Abbildungen sichtbar und der außersoziale Teil erschließt sich. Weil sich die Darstellungen aber in einem fremdkulturellen Kontext befinden, ist der partiell soziale Charakter dieser Abbildungen sehr viel schwieriger zu entschlüsseln, da in diesem Fall nicht nur frühneuzeitliche spanisch-europäische, sondern auch die indigene Voraussetzungen zu berücksichtigen.

Das Ergebnis aus diesem Prozess lässt sich als Innovation bezeichnen, die am Ende der Heterarchie steht. Das nicht-dominante System, in diesem Fall die indigenen Kulturen, gibt scheinbar seine Inhalte, Bilder, Vorstellungen auf, um das dominante System, hier die

spanisch-europäische Kultur, zu übernehmen. Dabei findet jedoch ein Transformationsprozess statt, innerhalb dessen das nicht-dominante System das dominante System analysiert und dabei die Anknüpfungspunkte findet, die sich mit den eigenen Vorstellungen, Bildern usw. decken. In diesen Bereichen finden Veränderungen zum Beispiel in der Interpretation von Bildern statt. So werden neue, fremde Ikonographien mit eigenen Inhalten besetzt und kombiniert. Daraus entstehen in der Folge neue Interpretationen, die Ähnlichkeiten mit dem Ursprung aufweisen können, aber nicht müssen. Die Ikonographien als visuelles System werden so zu einem Schauplatz vielschichtiger sozialer und kultureller Transferbeziehungen. Sie bieten dem Betrachter verschiedenste Möglichkeiten der Zweckentfremdung und Neubesetzung und variieren dadurch in ihren Verwendungskontexten (Kramer, Baumgarten 2009, S. 21). Visuelle Systeme sind notwendigerweise auf die sie umgebende kulturelle Ordnung bezogen, da ein wesentliches Merkmal die Interaktion von institutionellen oder sozialen Prozessen und dem visuellen System ist. Ausschlaggebend dafür ist die Tatsache, dass Kulturen in ihrer Entstehung, vor allem aber in ihrer Durchsetzung (Kramer, Baumgarten 2009, S. 15) – was im Fall der Eroberung Südamerikas eine wichtige Rolle spielt – „auf bestimmten visuellen Repräsentationssystemen und Bildpraktiken beruh[en], die sie in soziale Ablaufprozesse integrier[en] und im Hinblick auf die Erlangung spezifischer Handlungsziele funktionalisier[en]“ (Kramer, Baumgarten 2009, S. 16).

Baumgarten und Kramer entwickeln ein Analyseschema, das sie als „Leitfaden für die kulturpragmatisch orientierte Untersuchung visueller Systeme, historischer Bildpraktiken und kultureller Transferprozesse“ verstehen (Kramer, Baumgarten 2009, S. 16), und das deckungsgleich mit der Idee der multiplen Lesarten von Bildern ist (siehe dazu 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern).

Die von Berghaus beschriebenen „partiell sozialen“ und „partiell außersozialen“ Charaktereigenschaften von Bildern gründen sich auf das von Luhmann benutzte Konzept der strukturellen Verknüpfungen.

Strukturelle Kopplungen können in ihrer Erscheinungsform sehr vielfältig sein, solange sie nur mit der Autopoiesis⁵⁸ des sozialen Systems, in dem sie auftreten, vereinbar sind (Luhmann 2004, S. 120). Sie versorgen ein System mit Störungen, lösen dadurch eine Reaktion des Systems aus, die das System dann in Informationen verwandeln kann (Luhmann 2004, S. 124). Dabei sind die Kopplungen extrem selektiv. Dieses Ein- beziehungsweise

⁵⁸ Autopoiesis bezeichnet die Reproduktion von Elementen eines Systems durch das System selbst. Daher ist das System operativ geschlossen (Niklas Luhmann: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987, S. 60ff).

Ausschlussverfahren ist notwendig, damit ein System Störungen umsetzen kann. Das bedeutet, dass die Beziehungen zwischen System und Umwelt sehr stark beschränkt werden, da nur dann eine Reaktion auf die Störung möglich ist, ebenso wie das Erkennen des Informationsgehaltes, der in der Störung vorhanden ist und die daraus resultierende Strukturanpassung. Daraus ergibt sich der Schluss, dass zur Erhöhung der Komplexität eines Systems zuerst die Reduzierung notwendig ist, das heißt, durch den Ein- und Ausschluss von äußeren Ereignissen kann das System die zugelassenen Ereignisse so verarbeiten, dass daraus eine größere Komplexität des Systems als zuvor entsteht (Luhmann 2004, S. 121). Die Reduzierung ermöglicht wiederum sehr komplexe Kombinationen, die sowohl Bewusstseins-, als auch Kommunikationsvorgänge beeinflussen. Da Gesellschaften mittels des Bewusstseins an die Umwelt gekoppelt sind, müssen die Einwirkungen durch den Filter der Kommunikation laufen. Das heißt, dass eine Störung im System einen Prozess der Informationsverarbeitung auslöst. Information ist in diesem Fall eine Auswahl aus dem Bereich der Möglichkeiten, indem eine Möglichkeit gegen eine zweite abgegrenzt und „innerhalb eines Bereichs von Möglichkeiten die eine oder andere Information vorgelegt [...]“ wird (Luhmann 2004, S. 128). Um die vorhandenen Möglichkeiten zu erkennen, bildet das System Erwartungen, an denen es dann die Möglichkeiten misst (Luhmann 2004, S. 129). Die Komplexität von Systemen ist laut Luhmann ein Nebenprodukt der Autopoiesis. Er geht davon aus, dass Mitteilungen, die ein System versteht, und der daraus resultierende Bereich der Akzeptanz aufgrund vielfältiger kultureller Zusatzeinrichtungen der Kommunikation eine ungeheure Bandbreite und Unwahrscheinlichkeit produzieren (Luhmann 2004, S. 134f). Auf die Sozialisation bezogen hält Luhmann die Vielfalt von Individuen nur für erklärbar, indem er basierend auf der Autopoiesis Sozialisation zur Selbstsozialisation erklärt und annimmt, dass nur jeder sich selbst an die Form anpassen kann, die im sozialen Umgang erforderlich ist. Grundsätzlich ist das Bewusstsein unfertig und daher äußerst gestaltungsfähig (Luhmann 2004, S. 136). Jedes System entwickelt eigene Strukturen, durch die es wiederum irritiert und dadurch reaktionsfähig wird. Dieser Vorgang befähigt das System, eine eigene Richtung einzuschlagen, die nicht zwangsläufig vorgegeben ist (Luhmann 2004, S. 137).

Ein weiterer relevanter Punkt, den Luhmann anführt, ist die Existenz eines Beobachters. Keine Aussage kann unabhängig von ihm getroffen werden (Luhmann 2004, S. 140). Es ist maßgeblich, sich ständig vor Augen zu führen, wer etwas sagt, warum es gesagt wird und von welchem System aus gesprochen beziehungsweise beobachtet wird (Luhmann 2004, S. 139).

Als ein soziales System kann die koloniale Gesellschaft insgesamt gesehen werden. Ebenfalls soziale Systeme sind zum Beispiel die indigene Bevölkerung, die spanische Bevölkerung ebenso wie die einzelnen Ethnien innerhalb der indigenen Bevölkerung. Für die vorliegende Untersuchung von besonderer Bedeutung sind das System der vorspanischen Religion und dasjenige der christlichen Religion.

Die spanische Eroberung und die damit einhergehende christliche Missionierung waren einschneidende Erlebnisse für die Menschen in den Anden. Grundsätzlich waren aber beide Ereignisse – Eroberung und eine damit gekoppelte neue Religion beziehungsweise eine Variation der eigenen Religion – keine Neuheit, denn die Bevölkerungen hatten bereits Erfahrungen im Umgang mit diesen Situationen, da weite Teile des späteren Vizekönigreichs Peru vor der Eroberung durch die Spanier bereits durch die Inka erobert worden waren. Die inkaische Religion war zudem nicht identisch mit den Religionen der eroberten Ethnien, und es mussten Anpassungsprozesse stattfinden.

Bei dem Versuch, eine neue Religion zu etablieren kommt, es zum Zusammenwirken zweier Systeme: dem psychischen System bei der Wahrnehmung der alten und der neuen Religion und dem sozialen System bei der Kommunikation über die Religionen. Beide Systeme sind über die bereits beschriebenen strukturellen Kopplungen miteinander verbunden (Luhmann 2004, S. 124), die extrem selektiv funktionieren. Diese Auswahl kann man nicht nur in weltlichen Bereichen feststellen (siehe dazu Kapitel 2.2.1 Heterarchie als gesellschaftliche Organisationsform), sondern sehr deutlich auch bei religiösen Systemen und bereits vor der spanischen Eroberung. Spätestens seit der Zeit der Inka, wahrscheinlich aber bereits in vor-inkaischen Kulturen, existierte die Religion der dominanten Kultur zumeist gemeinsam mit den Religionen der eroberten Ethnien (Bischof 2006, S. 360). So hatten die Inka die sehr viel ältere heilige Stätte Pachacámac, an der peruanischen Küste in der Nähe des heutigen Lima gelegen, in ihr Netzwerk heiliger Stätten einbezogen (MacCormack. 1991, S. 56). Dieses Vorgehen durch die Inka ist auch für andere Regionen und Gottheiten zu beobachten (MacCormack. 1991, S. 148). Andererseits wurden das Standbild und der Tempel der regionalen Orakel-Gottheit Catequil von Atahualpa zerstört, weil Catequil fälschlicherweise Atahualpas Niederlage gegen seinen Bruder Huascar prophezeit hatte (MacCormack. 1991, S. 143). Bei der Inkorporation fremder Gottheiten oder heiliger Stätten in das eigene religiöse System hat man es mit einem Einschluss durch strukturelle Kopplungen zu tun. Bei der Zerstörung fremder Gottheiten handelt es sich dagegen um den Ausschluss durch strukturelle Kopplungen. Beides sind Störungen oder Irritationen des eigenen Systems, auf die mit

Ausgrenzung oder Einbeziehung reagiert werden kann. Die Religion der Inka und die Religionen der von ihnen eroberten Ethnien existierten und kooperierten neben- und vor allem miteinander. So nahm zum Beispiel Inka Huayna Capac eine lokale Gottheit aus der Region Huamachuco mit auf einen seiner Feldzüge, während umgekehrt die Bewohner derselben Region sowohl im Tempel der Sonne der Inka dienten, als auch den inkaischen Sonnengott bei Opfern für ihre eigenen Götter mit bedachten (MacCormack. 1991, S. 148). Diese Voraussetzungen erleichterten möglicherweise den indigenen Bevölkerungen zum einen die Übernahme des christlichen Glaubens, zum anderen die Bewahrung indigener Religionselemente.

El indígena, por otro lado, pronto asimiló la iniciativa sintética católica y desarrolló su propio método de supervivencia, aprendiendo a ocultar sus verdaderas creencias bajo nuevas “lecturas” del Evangelio y del santoral católico. [...] un símbolo podía arrojar múltiples significados, y, mientras la Iglesia expresara sus verdades eternas en imágenes plásticas [...], no había garantías de que éstas fuesen siempre interpretadas o empleadas según los dictámenes del Concilio de Trento (Mujica Pinilla 1996, S. 239).

Die Kommunikation zwischen den Systemen kann durch verschiedene Kommunikationsformen stattfinden: Psychische und soziale Systeme kommunizieren bevorzugt über Sprache. Das kann in gesprochener oder geschriebener Form stattfinden. Sie können aber auch, wie im Fall dieser Untersuchung, durch Bilder kommunizieren. Bei einer Kommunikation über Bilder kommt es ebenso zu Ein- und Ausschlüssen durch strukturelle Kopplungen. Nach der Eroberung war die indigene Bevölkerung gezwungen, ihre eigenen Darstellungen, insbesondere die Repräsentationen von Gottheiten, auszuschließen, auch wenn die Kirche immer wieder versuchte, vorspanische religiöse Konzepte aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit zum Christentum zu instrumentalisieren. Im Bereich der kirchlichen Silberarbeiten wird jedoch besonders im Altiplano um den Titicacasee eine bestimmte Form der europäischen Ikonographie übernommen, was zum einen eine Reduzierung der neuen Ikonographie ist, da sie die Gesamtheit der spanisch-europäischen Ikonographie auf eine Variante beschränkt. Zum anderen ist es gleichzeitig auch ihr Einschluss, um daraus möglicherweise die aus den strukturellen Verknüpfungen resultierende Komplexität zu entwickeln, die in diesem Fall in einer hochkodierten Bedeutungsübertragung auf die fremden Darstellungen besteht. Jens Baumgarten und Kirsten Kramer bestätigen für den Fall einer

Verbindung von Visualisierung und kulturellem Transfer die stattfindenden Ein- und Ausschlüsse. Ihrer Ansicht nach operieren Bilder innerhalb eines kulturellen Feldes, sodass „der Einsatz der Praktiken und Techniken des Visuellen stets an konkrete Ausgrenzungs- und Einschließungsvorgänge gebunden ist [...]“ (Kramer, Baumgarten 2009, S. 21). Dabei kommt zum Tragen, dass Abbildungen mit sehr unterschiedlichen sozialen oder kulturellen Praktiken und Handlungszusammenhängen verknüpft sind, die zwangsläufig an Akteure gebunden sind und den Bildgebrauch einem bestimmten Zweck zuordnen (Kramer, Baumgarten 2009, S. 21). Die Akteure, wie Baumgarten und Kramer sie hier definieren, sind deckungsgleich mit den bereits angesprochenen Beobachtern eines Systems beziehungsweise den Operationen eines Systems bei Niklas Luhmann. Deren Beobachtungen sind immer mit der Unterscheidung gekoppelt, „etwas als dies, und nicht als das zu bezeichnen“ (Berghaus 2010, S. 28). Damit sind Unterscheidungen ausschlaggebend für Beschreibungen der Realität, und die Beschreibung wird zwangsläufig durch den Beobachter konstruiert. Das bedeutet auch, dass die Realität vom Beobachter konstruiert wird, und die sich anschließende Frage ist, wie etwas konstruiert wurde (Berghaus 2010, S. 29), denn der Beobachter legt fest, welche Unterscheidung getroffen wird (Berghaus 2010, S. 46).

2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern

Diese Idee geht davon aus, dass im Kontakt zwischen unterschiedlichen Gesellschaften eine Gruppe die von einer anderen Gruppe tradierten Bildtypen übernimmt und sie aufgrund ihrer Erfahrungen, Wissenshorizonte und Sichtweise inhaltlich an die eigenen Realitäten anpasst und somit entsprechend liest und weiterverarbeitet. Wie weit die Übernahme oder Verbindung unterschiedlicher visueller Systeme geht, entscheidet der Beobachter. Aus diesem Grund gibt es nicht nur eine Lesart des neuen visuellen Systems, sondern mehrere (Kern 2010, S. 251). Eine dabei auftretende Problematik ist, dass der Versuch des Nachvollziehens einer Bildrezeption, die in den Köpfen der Menschen vor rund 500 Jahren stattgefunden hat, zwangsläufig vage bleiben muss. Aber es besteht die Möglichkeit der Annäherung, indem so viele Ausgangsvoraussetzungen wie möglich in die Bewertung einbezogen werden. Kirsten Kramer und Jens Baumgarten legen drei Bezugspunkte der Untersuchung fest: Repräsentationsform, materielle oder technische Mittel sowie Körper- und Sozialpraktiken (Kramer, Baumgarten 2009, S. 20). Anhand dieser Punkte entwickelten sie in drei Analyseebenen zu berücksichtigende Parameter, die in vorliegende Untersuchung Eingang gefunden haben. Abbildungen und visuelle Artefakte sind nach Kramer und Baumgarten auf der ersten Analyseebene auf ihre Repräsentationsfunktion zu untersuchen. Dabei sollten besondere Darstellungskonventionen sowie Evidenzerzeugung durch die Abbildungen berücksichtigt werden. Zu untersuchen sind in diesem Zusammenhang die jeweiligen Ausprägungsformen und Umwandlungen verschiedener Repräsentationssysteme, Bildprogramme und ikonographischen Konventionen sowie ihre Entstehungskontexte (Kramer, Baumgarten 2009, S. 16f).

Im Fall der kirchlichen Silberarbeiten in Bolivien bedeutet das zum Beispiel, dass nicht nur die spanisch-europäische sowie die inkaische beziehungsweise andine Ikonographie einbezogen werden müssen, sondern auch die Ikonographien der regionalen indigenen Ethnien und vorchristlich-europäische Ikonographie. Es gilt, die ikonographischen Bedeutungen in den unterschiedlichen Kulturen zu isolieren (siehe dazu Kapitel 6.5 Ikonographie und Bedeutungstransfer). Dabei spielt der Ort, an dem sich eine Abbildung befindet, ebenso eine Rolle wie die Entstehungszusammenhänge.

Die zweite Analyseebene konzentriert sich auf das Material des Bildträgers und auf die Herstellungsverfahren. Da Bilder nach Belting einen Körper oder Träger benötigen, um von einer immateriellen Form in eine allgemein wahrnehmbare physische Form zu gelangen

(siehe dazu Kapitel 2.1 Bildtheorie, Bildwissenschaft und Bildanalyse), ist auch die Auswahl des Materials für die Deutung von Belang (Kramer, Baumgarten 2009, S. 17). Bei den kirchlichen Silberarbeiten stellt sich daher Frage nach der zugeschriebenen Bedeutung des Silbers in den vorspanischen Religionen und in der christlichen Religion. Ebenso muss die Bedeutung der Farbe des Silbers berücksichtigt werden. Schließlich spielt der Verarbeitungsprozess eine Rolle, da er ein ungeordnetes Ursprungsmaterial in ein geordnetes, einer Zivilisation zugehöriges Objekt überführt.

Das verbindende Element ist jedoch der dritte Analyseschritt, den Kramer und Baumgarten aufzeigen. Sowohl die Repräsentationsformen der Bild-Artefakte, als auch die materiellen oder technischen Voraussetzungen „[...] sind stets auf jene sozialen Handlungen und kulturellen ‚Praktiken‘ bezogen, die von individuellen Personen oder kollektiven Körperschaften im Gebrauch der historischen Bildformen, visuellen Systeme und optischen Medien vollzogen werden [...]“ (Kramer, Baumgarten 2009, S. 18f). Der Schritt beinhaltet damit Wahrnehmungs- und Gebrauchsprozesse, deren Auslöser auch Abbildungen sein können. Darin eingeschlossen ist die Frage, welche Art der Wahrnehmung beim Betrachter angeregt wird. Diese Überlegung enthält die Fragen, wie der Körper des Betrachters einbezogen ist und wie der Zusammenhang von innerer und äußerer Bildproduktion beschaffen ist (Kramer, Baumgarten 2009, S. 19). Hinzu kommt die Analyse der sozialen und kulturellen Zusammenhänge, innerhalb derer die Abbildungen oder visuellen Systeme ihren Platz haben. Beides beeinflusst die Interaktion zwischen Abbild und Betrachter maßgeblich (Kramer, Baumgarten 2009, S. 20). Für die kirchlichen Silberarbeiten heißt das unter anderem: Spielen die Bilder innerhalb des Gottesdienstes eine Rolle, und wenn ja, lässt sich diese rekonstruieren? Für welche Bevölkerungsschichten spielen welche Bilder eine Rolle? Welche unterschiedlichen Möglichkeiten der Bildinterpretation gibt es für die indigene oder die spanisch-europäische Bevölkerung? Besonders der letzte Punkt wirft, wie bereits angesprochen, Probleme auf, da eine kolonialzeitliche Überlieferung von Bildrezeptionen und -interpretationen nicht existiert. Hier ist nur über Ikonographien, ihre Inhalte und die sich daraus ergebenden Verbindungen sowie neuen Deutungsmöglichkeiten eine Annäherung möglich.

In diesem Zusammenhang treten drei Probleme in der Beurteilung auf, die Carolyn Dean und Dana Leibsohn als Sichtbarkeit – oder eher Unsichtbarkeit –, Autorschaft oder ethnischen Hintergrund des Herstellers sowie Materialität der Objekte bezeichnen (Dean, Leibsohn 2003).

Das Problem der „Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit“ bezeichnet eine Abgrenzung. Die dem Betrachter fremden Elemente in einer Abbildung werden erkannt, und er versucht, sie zu interpretieren. Was aber tatsächlich geschieht, ist ein „Wir“ und ein „Die Anderen“ zu erkennen oder erst zu konstruieren (Dean, Leibsohn 2003, S. 11). Außerdem setzt die Suche nach fremden Elementen in Abbildungen voraus, „that one can, quite literally, see the results of cross-cultural (cross-racial?) interaction“, was bedeuten würde, dass jeder transkulturelle Prozess Spuren seiner Ursprünge sicher erkennbar erhält (Dean, Leibsohn 2003, S. 10). Das scheint angesichts der Vielfalt der anzunehmenden Kulturen bei kolonialzeitlichen Objekten aus dem Vizekönigreich Peru schwierig, aber auch bereits bei vorspanischen Hinterlassenschaften. So siedelten die Inka in vorspanischer Zeit eroberte Ethnien zur Befriedung der neuen Gebiete innerhalb ihres Herrschaftsgebietes um. Damit konnte es zu wechselseitigen Beeinflussungen von mindestens drei verschiedenen Ethnien bezüglich Glaubensvorstellungen und Ikonographien kommen: den Inka, der umgesiedelten Ethnie und der Ethnie, die bereits am Ort der Umsiedlung lebte. So entstanden wahrscheinlich bereits vor der spanischen Eroberung transkulturelle Übersetzungsprozesse, die sich zum Teil nach der spanischen Eroberung jedoch auch wieder zurückbildeten. Sabine MacCormack stellt in diesem Zusammenhang fest, dass nach der Eroberung durch die Spanier in vielen Regionen des vormaligen Herrschaftsgebietes der Inka deren Religion sehr schnell verschwand und die Ursprungsreligion der Region sich wieder durchsetzte (MacCormack. 1991, S. 13). Das gleiche Phänomen wurde von dem US-amerikanischen Archäologen John Rowe auch in der materiellen Kultur beobachtet, nämlich anhand von Keramik aus der Ica-Kultur Südperus. Die Ica-Keramik zeigt nach der Eroberung der Region durch die Inka starke inkaische Einflüsse, während sie nach der Eroberung durch die Spanier zu der vor-inkaischen Keramiktradition zurückkehrt und keine spanischen Einflüsse übernimmt (Rowe 1959, S. 322). Das bedeutet, dass auch die Ikonographie der Inka möglicherweise verschwindet und zur Interpretation nur begrenzt herangezogen werden kann, weil sich regionale Ikonographien in der Kolonialzeit erneut durchsetzten. Auf der Seite der spanischen Kolonialmacht muss zudem damit gerechnet werden, dass neben der spanischen Kultur auch andere europäische Kulturen Einfluss auf Abbildungen haben konnten, da die Kolonialmacht nicht ausschließlich durch Spanier repräsentiert wurde.

Der Bereich der Autorschaft und des ethnischen Hintergrundes der Hersteller ist ebenfalls problematisch. Zwei Beispiele dieser Problematik führen Leibsohn und Dean an: Für Neuspanien nennen sie den Maler Juan Gerson, der aufgrund seiner Ikonographie und seines Stils als flämischer Künstler eingestuft wurde, bis 1962 Dokumente zutage kamen, die ihn als

getauften Azteken identifizierten, der mit europäischen Franziskanern zusammen gearbeitet hatte. Im zweiten Fall galt der in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Cuzco tätige Basilio Santa Cruz in der Wissenschaft als spanischer Mönch galt. Er wird als ausgebildet durch europäische Meister der Malerei und sehr kompetent im barocken Stil seiner Zeit beschrieben. Im Jahr 1952 fand man seinen indigenen Nachnamen Pumacallao (oder Pumaqallo) heraus (Dean, Leibsohn 2003, S. 22). Daraufhin wurden die Objekte dieser beiden Künstler in wissenschaftlichen Interpretationen mestizisiert: In Malereien, die zuvor als vollkommen europäisch galten, sah man nun auf einmal den indigenen Einfluss (Dean, Leibsohn 2003, S. 23). Ähnliches berichtet der Schweizer Architekt und Spezialist für die Kirchen der ehemaligen Jesuiten-Reduktionen in der Chiquitania im Tiefland von Bolivien, Eckart Kühne, über die dortigen Kirchen:

Vor 50 Jahren waren die Kirchen in der Chiquitania das Beispiel für einen perfekten und geglückten Kulturtransfer [des Barock]; heute sind sie ohne jede Veränderung das Beispiel für Kirchen mit sehr indigenem Charakter.“ (Kühne, persönliche Mitteilung, März 2011).

Da kulturelle Beeinflussung aber selten nur in eine Richtung geht, könnte es zudem möglich sein, dass spanische oder andere europäische Künstler – wissentlich oder nicht – vorspanische Elemente in ihrer Kunst untergebracht haben. Dean und Leibsohn konnten einen solchen Fall auf einer kolonialzeitlichen Landkarte aus Mexiko nachweisen. Auf dieser Karte hatte der spanische Schreiber der erklärenden Glossen zudem auch noch Häuser im vorspanischen Stil eingezeichnet. Das bringt erneut die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der Veränderungen ins Gedächtnis:

The jumping of categories by people like Basilio Santa Cruz Pumacallao and Juan Gerson reveals once again our refusal to recognize the indigene unless his or her work is visibly pre-Hispanic.
(Dean, Leibsohn 2003, S. 22)

Das führt zum nächsten Punkt, der mit Materialität unzureichend benannt ist, denn es kann sich dabei zum einen um Objekte handeln, die in indigenen Techniken angefertigt wurden, wie etwa Federarbeiten, zum anderen aber auch um Objektgruppen wie *Kerus*⁵⁹, die aufgrund ihrer historischen Zuschreibung als genuin indigen gelten.

⁵⁹ *Kerus* waren Trinkgefäße, die sich in vielen vorspanischen Kulturen finden. Die Inkas benutzten sie in Zeremonien für den rituellen Austausch von *chicha*, einem alkoholischen Getränk.

Bei den Federobjekten handelt es sich um eine Gruppe, die aufgrund ihres Materials, ihrer Technik, ihres vorspanischen Wertes und der europäischen Gleichsetzung von Federn mit den Amerikas als indigen bezeichnet werden. Die kolonialzeitlichen Federarbeiten zeigen christliche Themen, was Dean und Leibsohn nicht nur als Darstellung der Bekehrung der indigenen Bevölkerung interpretieren, sondern außerdem als Manifestation der „zivilisierenden“ Aufgabe Spaniens in den Amerikas schlechthin (Dean, Leibsohn 2003, S. 17ff). Die *Kerus* waren bis in die Kolonialzeit in Gebrauch beziehungsweise im Besitz der indigenen Bevölkerung. Der Silberschmied Juan Sacayco zum Beispiel schuldet nach eigenen Angaben “[...] a un curaca que conocen mis albaceas unos cocos de plata pequeños”. Hierbei handelt es sich sehr wahrscheinlich um ebendiese Trinkgefäße aus Silber (AHP, EN 42; fol. 1074). Die bemalte Holzvariante der *Kerus* wurde in der Kolonialzeit sehr häufig mit einer Mischung aus vorspanischer und europäisch-mythologischer Ikonographie verziert (Abb. 1).



Abb. 1: Kolonialzeitlicher *Keru* mit europäischen und vorspanischen Darstellungen (Museos Municipales La Paz, Casa Murillo, Foto: Andrea Nicklisch).

Beide Objektgruppen sind damit aufgrund ihrer Geschichte und Zuschreibungen als indigen definiert und nicht zwangsläufig aufgrund indigener Darstellungen. Es stellt sich hier ebenfalls die Frage nach der Autorschaft und der Ethnizität des Autors. Und erneut ist ein Problem die Anonymität der Hersteller der Objekte, denn es ergibt sich wie bei der oben angesprochenen Landkarte die Möglichkeit europäischer Hersteller von Federobjekten oder *Kerus*.

Die in dieser Arbeit untersuchten Objekte weisen verschiedene Merkmale auf: Eine offensichtlich europäische Ikonographie, überwiegend anonyme Hersteller und ein europäisches Medium. Das Material hingegen ist lokal, ebenso wie das Wissen über seine Bearbeitung. Darüber hinaus hat es eine spezifische Bedeutung in der vorspanisch-indigenen Kultur (siehe dazu Kapitel 6.3 Bedeutung der Farbe und Materialität des Silbers). Möglicherweise gibt es keine allgemein gültige Methode zum Verständnis aller Objekte aus der Gruppe der kirchlichen Silberarbeiten. Vielleicht ist es zudem nötig, immer wieder neue Interpretationsansätze zu schaffen, selbst für Objekte innerhalb einer Gruppe, um ihren Inhalt vielleicht zu verstehen. Auch besteht die Möglichkeit, dass mehrere Interpretationsansätze auf ein Objekt angewendet werden können

Mögliche vorspanische religiöse Vorstellungen sind in den europäischen Ikonographien vieler kolonialzeitlicher Beispiele nicht zwangsläufig sichtbar, und es bedarf einer sehr sorgfältigen Überprüfung, um eine denkbare Bedeutungsübertragung zu verifizieren, aber gegebenenfalls auch zu falsifizieren.

3 Vom Umgang mit Bildlichkeit

Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht. (2.Mose 20, 4)

Das zweite der 10 Gebote, die Gott Moses auf dem Berg Sinai übergab, ist eine der Grundlagen für den Bilderstreit in der katholischen Kirche, der bis in die Zeit des Frühchristentums zurückverfolgt werden kann. Eine Bekräftigung erfährt das Gebot im 5. Buch Mose:

Verflucht sei, wer einen Götzen oder ein gegossenes Bild macht, einen Gräuel des Herrn, ein Werk von den Händen der Werkmeister, und stellt es verborgen auf! (5.Mose 27, 15)

Nach verschiedenen Bilderstürmen durch die Jahrhunderte hindurch, flammte dieser Streit innerhalb der protestantischen Reformation und daraus folgenden katholischen Gegenreformation erneut auf.

3.1 Das Konzil von Trient

Das Konzil von Trient hielt seine Sitzungen in drei Tagungsperioden zwischen 1545 und 1563. Es kam zu spät, um seiner eigentlichen Funktion, der Ausbreitung der Reformation entgegenzuwirken, gerecht zu werden. Seine Beschlüssen waren jedoch maßgeblich für die Neuzeit (Walter 2011, S. 761).

Die erste Tagungsperiode fand von Dezember 1545 bis März 1547 in Bologna statt und befasste sich mit der Erbsünde, deren Rechtfertigung und mit den Sakramenten (Walter 2011, S. 764). In der zweiten Sitzung von Mai 1551 bis April 1552 in Trient beschloss man zwei dogmatische Dekrete: über die Eucharistie als Sakrament und die Letzte Ölung (Walter 2011, S. 763f). Die dritte Tagungsperiode dauerte von Januar 1562 bis Dezember 1563 und fand ebenfalls in Trient statt. In dieser Zeit fasste man beispielsweise Beschlüsse zum Weihe- und Ehesakrament, dem Fegefeuer, der Heiligen-, Reliquien- und Bilderverehrung sowie zu den

Ablässen (Walter 2011, S. 764). Die Umsetzung der beschlossenen Maßnahmen sollte durch regelmäßige Visitationen und Versammlungen des Klerus sichergestellt werden (Walter 2011, S. 765).

Bei den Beschlüssen des Konzils waren nur Bischöfe und Ordens-Obere stimmberechtigt. Dies war ein Unterschied zu den Konzilien des 15. Jahrhunderts, auf denen von Ländern oder Gesandtschaften abgestimmt wurde. Abwesende konnten sich in Trient zwar vertreten lassen, aber über ihre Stellvertreter nur beratend eingreifen und nicht abstimmen (Walter 2011, S. 763). Das gesamte Konzil fand über die Zeit der Pontifikate dreier Päpste statt: Pauls III., Julius III. und Pius IV (Himmelheber 1984, S. 14).

3.1.1 Das Bilderdekret des Trienter Konzils

In der letzten Sitzung des Konzils von Trient am 3. Dezember 1563 wurde das Bilderdekret beschlossen. Auslöser für den Beschluss war eine späte Reaktion der katholischen Kirche auf die Bilderstürme durch den, sich in Europa immer mehr durchsetzenden, Protestantismus. Weitere Auslöser waren die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Hugenotten und Katholiken in Frankreich und die im Zuge dessen stattfindenden „Reinigungen“ von Kirchen⁶⁰. Stefan Kummer fasst die Beschlüsse für das Dekret über die Bilderverehrung in drei Punkten zusammen:

1. Die Anbringung, Erhaltung und Verehrung von bildlichen Darstellungen christlichen Inhalts ist erlaubt. Die Verehrung muss jedoch dem gezeigten Gegenstand und nicht dem Bild gelten und den Gläubigen ist der richtige Umgang zu vermitteln. Die Bilder Christi, Mariae und der Heiligen dürfen in den Kirchen aufgestellt und verehrt werden (Kummer 1993, S. 509). Hierbei wurde jedoch klargestellt:

⁶⁰ Der Bilderstreit ist, wie bereits angesprochen, keine von der Reformation ausgelöste Erscheinung. Laut Helmut Feld protestierten bereits die Kirchenväter gegen Bilder in heiligen Stätten (Feld (1990), S. 3). Ab der Mitte des 4. Jahrhunderts kam es scheinbar zu einer Aufhebung von Bilderverboten, die bis zum byzantinischen Bildersturm im ersten Viertel des 8. Jahrhunderts galt (Feld (1990), S. 4). Das Konzil von Konstantinopel im Jahr 754 sanktionierte dann einen bilderfeindlichen Standpunkt. 787 hob das 2. Konzil von Nicäa die Beschlüsse wieder auf und setzte den Bilderkult erneut ein (Feld (1990), S. 7). Damit endete die Kontroverse jedoch nicht. Bilder wurden von ihren Fürsprechern in Kirchen als „Literatur“ für die illiterate Bevölkerung für nötig erachtet, andererseits wandte sich zum Beispiel Bernhard von Clairvaux gegen phantastische Bauplastik, wie er die zoo- und anthropomorphen grotesken Darstellungen zum Beispiel an den Säulenkapitellen in den Kreuzgängen der Klöster bezeichnet (Feld (1990), S. 279).

Dabei ist nicht zu glauben, den Bildern wohne eine göttliche Kraft inne und man könne sein Vertrauen in sie setzen, wie in ein heidnisches Götzenbild. (Feld 1990, S. 196).

Verehrt wird das dargestellte Urbild (prototypa) und dadurch Christus sowie die Heiligen (Feld 1990, S. 197). Dies wird als Unterscheidung zur nichtchristlichen Bilderverehrung herausgestellt: Die Heiden würden das Idol anbeten, während die Christen nicht das Abbild, sondern eben jenen Prototyp verehren (Himmelheber 1984, S. 130)⁶¹.

2. An die geistlichen Oberen ergeht die Aufforderung, das Volk mit den Bildern in der christlichen Lehre zu unterrichten und den Glauben zu stärken (Kummer 1993, S. 509). Die Betrachtung der Bilder verdeutlicht die göttlichen Wunder, regt die Dankbarkeit gegenüber Gott an und ermuntert zur Nachahmung. Dadurch würde Gottesliebe und das religiöse Leben gefördert (Feld 1990, S. 197).

3. Bilder dürfen keine Irrlehren darstellen. Zu verbieten sind Bilder, die Aberglauben, Sittenlosigkeit und Profanes zum Inhalt haben (Kummer 1993, S. 509). Die Bischöfe sind angehalten, dem missbräuchlichen Gebrauch von Bildern entgegenzutreten. „Ungewohnte“ oder „unübliche“ Bilder bedürfen einer ausdrücklichen Genehmigung des Bischofs (Kummer 1993, S. 509; Feld 1990, S. 196ff).

Dieser Standpunkt hatte seinen Ursprung bereits im 2. Konzil von Nicäa (Kummer 1993, S. 509). Besonders der erste Punkt bezieht sich explizit auf den Beschluss von Nicäa (Feld 1990, S. 197)⁶².

Dem Beschluss von Trient fehlt laut Helmut Feld die theologische Fundierung und eine sachgemäße Auseinandersetzung mit den Reformatoren, obwohl er ein Versuch war, die von den Reformatoren beanstandeten Missstände durch Anweisungen an die Bischöfe zu beseitigen (Feld 1990, S. 199f).

Die antiken nichtchristlichen Anklänge der Renaissancekunst wurden vom Konzil jedoch nicht direkt angesprochen. Die Kontrollfunktion durch Bischöfe hingegen sollte die moralische und dogmatische Zielrichtung in der Kunst verdeutlichen (Baumgarten 2004, S. 38).

Nach der Ratifizierung der Beschlüsse durch Papst Pius IV. wurden diese von den italienischen Fürsten und dem polnischen König sofort anerkannt. Auch die Orden nahmen sie zügig an. Hier taten sich vor allem Dominikaner, Augustiner und Karmeliter hervor. Die

⁶¹ Die Idee der Anbetung eines Prototyps in den Bildern sowie die Unterscheidung von der nicht-christlichen Idolatrie war bereits im 2. Konzil von Nicäa ausgeführt worden (Himmelheber (1984), S. 134).

⁶² Siehe Fußnote 53

Akzeptanz in anderen Ländern ging jedoch nur bedingt und schleppend vonstatten (Baumgarten 2004, S. 40f).

3.2 Nachtridentinische bildtheologische Schriften

Eine tiefer gehende inhaltliche Beschäftigung mit dem Bilddekret fand in den Schriften nachtridentinischer Reformtheologen statt (Baumgarten 2004, S. 41). Gemeinsam haben diese Autoren, dass sie sowohl mit der Gegenreformation als auch mit der früher einsetzenden katholischen Reformation verbunden sind (Hecht 1997, S. 21).

Die Verfasser der bildtheologischen Schriften befassten sich kaum mit der Ikonographie der Darstellungen, sondern hauptsächlich mit der „Erlaubtheit der Bilder und ihrer Verehrung“ (Hecht 1997, S. 349). Um sich gegen Angriffe, vor allem der Reformatoren, abzusichern, ging es um eine größtmögliche Genauigkeit des Erlaubten. Einzelne ikonographische Aspekte wurden zwar behandelt, direkt abzulehnende oder zu bevorzugende Inhalte aber kaum definiert; Christian Hecht bescheinigt den Traktaten und damit auch den Verfassern zudem Praxisferne. Die Erhaltung der aus der Antike und dem Mittelalter stammenden Traditionen ist für Hecht ein zentraler Punkt der Bildtheologen auf dem Gebiet der Ikonographie (Hecht 1997, S. 352).

3.2.1 Carlo Borromeo (Karl Borromäus)

Einer der ersten, die zum Bilderdekret Stellung nahmen, war Carlo Borromeo (1538-1584). Er war der Kardinal und Erzbischof von Mailand (Baumgarten 2004, S. 43; Feld 1990, S. 200). Während der dritten Tagungsperiode des Tridentinums war Borromeo verantwortlich für den offiziellen Schriftverkehr zwischen Papst Pius IV. und dessen Legaten in Trient. Nach dem Konzil wurde er Mitglied der Kurien-Kommission, die für die Umsetzung der Dekrete von Trient zuständig war (Baumgarten 2004, S. 43f). Ab 1560 war Borromeo Erzbischof von Mailand, wo er ab 1565/ 66 seinen Amtssitz einnahm und kam damit der im Trienter Konzil beschlossenen Residenzpflicht für Bischöfe nach (Baumgarten 2004, S. 44f; Feld 1990, S. 200). Als geeignetes Mittel zur Umsetzung der Konzilsbeschlüsse in seiner Diözese bediente sich Borromeo der Synoden und Provinzialkonzilien, besonders aber auch der Visitationen⁶³ (Himmelheber 1984, S. 62).

⁶³ Visitationen waren ab dem 6. Jahrhundert ein Hauptprivileg der Bischöfe. Dabei ging es vor allem um die Überprüfung des Kirchengebäudes. Die Vernachlässigung der Residenzpflicht hatte im 15. Jahrhundert dazu

Das 1. Mailänder Provinzialkonzil (1565), das unter Carlo Borromeo stattfand, legte denn auch bereits sehr genau fest, in welcher Reihenfolge Kirchen und kirchliche Einrichtungen zu visitieren und welche Punkte zu beachten waren. Die Bischöfe hatten darauf zu achten, dass der Zustand der Friedhöfe und Grabsteine den Normen entsprach, dass die Altäre geweiht und das notwendige Kultgerät wie Abendmahlskelche u. ä. vorhanden waren. Sie untersuchten „[...] die ökonomischen Verhältnisse, das Leben des Klerus und das Benehmen der Gläubigen im Kirchenraum [...]“ (Himmelheber 1984, S. 65). Sollten Missstände entdeckt werden, waren diese schnellst möglich zu beseitigen. Ebenfalls visitiert wurden die Bevölkerung, Bibliotheken, Hospitäler und Schulen. Dabei hatten die Bischöfe die Pflicht, ihre Visitationen schnell, aber trotzdem sorgfältig auszuführen und ihr Gefolge im Rahmen zu halten (Himmelheber 1984, S. 65; Pagnonio 1843, S. 29f). Auf diesem Provinzialkonzil erließ man darüber hinaus Anordnungen, die für die Umsetzung der übrigen Tridentinischen Dekrete sorgen sollten. Inhaltlich gehen sie allerdings weiter als diese: Im Kapitel *Quae servanda sunt in sacris Imaginibus effingendis* des 1. Provinzialkonzils verweist Borromeo auf die Dekrete des Trienter Konzils und erlässt ein Abbildungsverbot für Inhalte volkstümlicher Legenden. Die Bischöfe haben Sorge zu tragen, dass in den Abbildungen die Heiligkeit des Prototyps (siehe dazu Kapitel 3.5 Erlaubte und verbotene Bilder) nicht verletzt wird; Maler und Bildhauer müssen darin unterwiesen werden, was sie darstellen dürfen, und bei Verstößen gilt es, Künstler und Auftraggeber zu bestrafen (Pagnonio 1843, S. 10; Feld 1990, S. 201).

Im Jahr 1576 (Himmelheber 1984, S. 287, FN 399) oder 1577 (Baumgarten 2004, S. 49) erschienen dann die im 3. Provinzialkonzil angekündigten *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Wer der beziehungsweise die Verfasser waren, konnte bis heute nicht vollkommen geklärt werden. Während Himmelheber die Mitarbeit Borromeos auf das Geleitwort reduziert und Petrus Galesinus, der für den Erzbischof als Übersetzer tätig und ein Kenner des ambrosianischen sowie römischen Ritus war, und Ludovico Moneta, den Baupräfekten von Mailand, zu den Hauptautoren erklärt (Himmelheber 1984, S. 85ff), sieht Baumgarten deren Mitautorschaft zwar durchaus auch als erwiesen an, weist Borromeo aber die geistige Urheberschaft des Werkes zu (Baumgarten 2004, S. 49f).

Die *Instructiones* teilen sich in zwei Bücher, die sich mit dem Kirchengebäude und seinen Standort beschäftigen sowie der Ausstattung des Innenraums, den Kultgeräten und der sakrale

geführt, dass die Visitationen in Vergessenheit gerieten. Erst 1529 nahm der Veroneser Bischof Matteo Giberti, ein Mitglied der vortridentinischen Reformpartei die Visitationen in seiner Diözese wieder auf. In Mailand trug die fast 70jährige Nichtbesetzung des Bischofsamtes (Sedisvakanz) dazu bei, dass dieses Privileg vollkommen vergessen worden war. Das Tridentinum sah in seinen Dekreten die Visitationen alle zwei Jahre vor (Himmelheber (1984), S. 62f).

Bekleidung (Pagnonio 1843, S. 623–701). Die Grundlagen ihrer Struktur könnte auf das 2. Buch Mose – ab Kapitel 25 – zurückgehen (Baumgarten 2004, S. 50, FN 177). Darin gibt Gott Moses Anweisungen zum Bau und zur Verzierung der Bundeslade, der Stiftshütte, zu Größe und Schmuck des Brandopferaltars, dem Aussehen der Bekleidung für die Priester und vieles andere mehr. Himmelheber dagegen weist auf die nicht unerheblichen Übereinstimmungen mit dem Werk *De Re Aedificatoria* von Leon Battista Alberti hin:

Die Autoren der *Instructiones* folgen vor allem im Aufbau des ersten Teils, in der Reihenfolge der abzuhandelnden Architekturglieder, weitgehend dem siebten Buch des Albertischen Werkes. [...] Auch das moralisierende Schlusswort stellt in großen Zügen eine Übernahme aus dem neunten Buch der *De Re Aedificatoria* dar. (Himmelheber 1984, S. 92)

Zudem verweist sie immer wieder auf die Rückgriffe, welche die Autoren auf die klassische Architekturtheorie, mittelalterliche Baumystik und mailändische Bautraditionen nahmen (Himmelheber 1984, S. 103). Für den zweiten Teil des ersten Buches fehlen allerdings Vorlagen, und die Autoren mussten diesen Teil der *Instructiones* selber gliedern (Himmelheber 1984, S. 109).

In Kapitel 3, *De parietibus exterloribus et frontispicio*, das sich mit den Außenmauern und Fassaden der Gotteshäuser befasst, wird ein Verbot für Bilderschmuck an Rück- und Seitenmauern ausgesprochen. Die Fassade dagegen eigne sich als Bildträger. Dort fanden die Autoren die Muttergottes und Titelheilige oder in der Gemeinde besonders verehrte Heilige vertretbar (Himmelheber 1984, S. 97).

Das sechste Kapitel über die Fußböden enthält ein absolutes Abbildungsverbot für diese Flächen. Einzig erlaubt sind geometrische oder florale Motive.

Auch bei den Fenstern (Kapitel 8) erlauben die Vorschriften keine Bemalung. Diese Vorgabe scheint zumindest bei Kirchenneubauten in den Seitenkapellen Beachtung gefunden haben (Himmelheber 1984, S. 105).

Das Tabernakel (Kapitel 13, *De Tabernaculo sanctissimae Eucharistiae*) sollte aus vergoldetem Silber, Bronze oder Marmor hergestellt werden:

Primo illud in ecclesiis insignioribus, ubi potest, e laminis argenteis aut aeneis, iisdemque inauratis, aut e marmore pretiosiori fieri decens est. (Pagnonio 1843, S. 630)

Als Verzierung bietet sich laut Borromeo eine Abbildung der Passion Christi an (Himmelheber 1984, S. 111).

Im 15. Kapitel der Vorschriften beschäftigen sich die Autoren mit den Übereinstimmungen von Chor und Seitenkapellen, von Hochaltar und Nebenaltären. Innerhalb dieses Abschnitts nehmen sie auch Stellung zu der Altarmensa (Altarplatte) und dem Unterbau des Altares, dessen Antependien zu den Hauptgegenständen dieser Arbeit zählen:

Die Mensa eines jeden Hauptaltars – und dies gilt für alle Kirchen, seien es nun Kathedral-, Kollegiats- oder Pfarrkirchen – muss aus Marmor oder festem Naturstein gearbeitet werden. In ihren Abmessungen sollte sie, wenn irgend möglich, mit denen der Stipes übereinstimmen. [...] Ein Wachstuch zur Bedeckung des Altares ist unerlässlich. Bei einem nicht konsekrierten Altar sollten Mensa und Stipes aus Holz gearbeitet werden. (Himmelheber 1984, S. 122)

Stipes lateinisch, „dicker Pfahl“, bezeichnet den Altarunterbau, der die Altarplatte trägt (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Der Codex Iuris Canonici von 1983 sagt über das Material der Mensa:

Nach überkommenem kirchlichen [sic] Brauch hat die Tischplatte eines feststehenden Altars steinern zu sein, und zwar aus einem einzigen Naturstein; nach dem Urteil der Bischofskonferenz kann jedoch auch anderes würdiges und haltbares Material verwendet werden. Der Altarsockel, d.h. der Unterbau, kann aus jedem beliebigen Material angefertigt werden. (<http://www.codex-iuris-canonici.de/indexdt.htm>, can.1236, Paragraph 1, letzter Zugriff am 28.06.2013)

Von der Altarausstattung wird bei Borromeo das Telare ausführlich besprochen:

Ferner gehört zur Altarausstattung das sog. Telare; dieses ist ein Holzrahmen, an welchen das Pallium mit kleinen Haken geheftet wird. (Himmelheber 1984, S. 122)

Das Telare war ein seit dem 13. Jahrhundert bekanntes Instrument zum Spannen des Antependiums, das ursprünglich aus Stoff bestanden hatte (Himmelheber 1984, S. 123).

Das 17. Kapitel „Über die Darstellung des Heiligen“ (*De sacris imaginibus picturisve*) wird mit der Androhung von Strafen für Künstler und Kirchenvorstände eingeleitet, die

unbotmäßige Bilder herstellen beziehungsweise dies zulassen. Hierbei beziehen sich die Autoren explizit auf das Trienter Konzil – allerdings das einzige Mal in den gesamten *Instructiones* – sowie die Provinzialsynoden (Himmelheber 1984, S. 131). In diesem Kapitel wurde verboten, in Kirchen und an anderen Stellen bildliche Darstellungen anzubringen, die mit falschen Dogmen Verwirrung beim ungebildeten Volk hervorrufen können (Himmelheber 1984, S. 129). Bilder und Skulpturen dürften „nihil falsum, nihil incertum apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum“ zeigen (Pagnonio 1843, S. 637). Ebenfalls nicht darzustellen war Obszönes, Profanes, Unehrenhaftes und Frivoles. Dazu gehörte ein Verbot, keine Hunde, Fische und Zugtiere darzustellen, die nicht in direktem Zusammenhang zur Gesamtdarstellung stehen. Feld geht davon aus, dass Borromeo damit Profanes und Säkulares im Kirchenraum verdrängen wollte, vermutet aber, dass dieses Dekret bei den Malern des Manierismus nicht bekannt war oder von ihnen nicht beachtet wurde (Feld 1990, S. 203). Es wurde bestimmt, wie das Heilige zu zeigen ist und dass die Bilder zu weihen waren. Des Weiteren legte man fest, an welchen Orten auf gar keinen Fall Bilder heiligen Inhalts angebracht werden dürften: auf Fußböden, an Orten, wo durch Feuchtigkeit Zerstörung droht sowie an keinem schmutzigen, niedrigen und unschönen Ort (Himmelheber 1984, S. 129f).

Besonders interessant für die vorliegende Untersuchung ist das Unterkapitel *De parergis et additamentis ornatus causa*. In diesem sprachen sich die Autoren unmissverständlich gegen die Darstellung von Abscheulichem aus, und beziehen dies direkt auf „jene deformierten Köpfe, die so genannten *mascaroni*“⁶⁴ (Himmelheber 1984, S. 130). Allerdings relativierten die Autoren diese Aussage fast umgehend, in dem sie erklärten:

[A]usgenommen sind freilich Bilder, zu deren Inhalt besagtes Beiwerk gehört, ferner Motivbilder, in denen obengenannte Köpfe und ähnliches zur Erklärung des Geschehens beitragen. (Himmelheber 1984, S. 130)

Die Bestrafungen bei Nichteinhaltung der Vorgaben reichten von einer Ausmerzung des „Fehlers“ über Geldstrafen bis zu Einkerkierung und Exkommunikation. Die Autoren bezogen ihre Liste zu bestrafender Bildinhalte fast wörtlich aus dem Dekret von Trient (Himmelheber 1984, S. 135).

⁶⁴ Als *mascaroni* wurden maskenartige und zum Teil fratzenhafte Gesichter von realen oder Phantasiewesen bezeichnet. Sie zeigen eine Nähe zu den Grottesken (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5820.html, letzter Zugriff am 13.08.2013).

Eine weitere Quelle der Anregung war das 1570 in Löwen erschienene Werk *De picturis et imaginibus sacris* von Johannes Molanus. Als die *Instructiones* verfasst wurden, galt Molanus' *De picturis* bereits als Standardwerk für die nachtridentinische Bildinterpretation (Himmelheber 1984, S. 138). Dessen Ausführungen, besonders zu Heiligenattributen, Anbringungsorten und zusätzlichen Ausschmückungen von Bildern, sind von den Autoren der *Instructiones* ebenfalls annähernd wörtlich übernommen worden (Himmelheber 1984, S. 136f). Nach weiteren Kapiteln, die für die vorliegende Untersuchung nicht relevant sind, enden die *Instructiones* mit einigen allgemeinen Regeln, die beim Kirchenbau immer zu beachten sind:

Nie darf sich in einem kirchlichen Gebäude eine Darstellung befinden, deren Inhalt im Widerspruch zum christlichen Glauben und der katholischen Religion steht; das aber heißt, es darf weder in Bild noch in Schrift etwas Profanes, Missgestaltetes, Wollüstiges, Schändliches oder Obszönes im Kircheninneren erscheinen. Unter dieses Verdikt fallen gleichfalls Denkmale oder Wappen, [...], vor allem aber sämtliche Darstellungen, die eine pagane Reminiszenz enthalten. (Himmelheber 1984, S. 169)

Die in der vorliegenden Untersuchung zu analysierenden Bildinventare widersprechen beziehungsweise missachten Kapitel 17 der *Instructiones* mit ihren Hinweisen auf die nicht darzustellenden deformierten Köpfe sowie die Abschlussbemerkung mit ihrer Ablehnung von Missgestaltetem und möglichen nichtchristlichen Inhalten.

Auslöser für die Debatte über nicht-christlich inspirierte Elemente in christlichen Bildern war in erster Linie das Jüngste Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Ein Zeitgenosse Borromeos empörte sich bei dem Kardinal „über die historisch durch nichts zu rechtfertigende Vermengung von christlichem Inhalt und antikischer Darstellungsweise“ (Himmelheber 1984, S. 171).

Die Autoren wollten mit ihrem Werk nicht nur Vorschriften für die Mailänder Kirchenprovinz erlassen, sondern versuchten, allgemein gültige Regeln für das Weltepiskopat zu schaffen. Die *Instructiones* wurden jedoch von der zeitgenössischen päpstlichen Kurie ignoriert. Nichtsdestotrotz hielten zahlreiche der Anordnungen 1614 Eingang in das *Rituale Romanum*, allerdings ohne dass die Quelle genannt wurde. Und im Jahr 1910 kam es zu einer fast gänzlichen Übernahme in den *Codex Iuris Canonici* (Himmelheber 1984, S. 174f).

3.2.2 Gabriele Paleotti

Der Kardinal und Erzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti (1522-1597) war wie sein Vorbild Borromeo aktiv mit dem Konzil von Trient befasst. Als Mitglied der päpstlichen Delegation war er ab 1561 in Trient. Seine Aufgabe war unter anderem die schriftliche Ausarbeitung der gefassten Beschlüsse. Nach seiner Rückkehr nach Rom gehörte er zu den Kardinälen, die für die Umsetzung der Beschlüsse von Trient zuständig waren (Baumgarten 2004, S. 52).

Im Jahr 1582 veröffentlichte er in Bologna zwei Bände seines eigentlich auf fünf Bände angelegten Werkes *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* auf Italienisch. 1594 erschienen die Bände auf Latein (Feld 1990, S. 203). Er wollte laut Feld, neben der Bekämpfung von Missbräuchen in der kirchlichen Kunst „eine theoretische und theologische Grundlage für die künstlerische Tätigkeit“ legen (Feld 1990, S. 203). Himmelheber ist zudem der Ansicht, dass Paleottis Arbeit den *Instructiones* Borromeos an theologischer Fundierung weit überlegen ist (Himmelheber 1984, S. 174).

Im Gegensatz zu Borromeo wies Paleotti in seiner Einleitung explizit darauf hin, dass die Anordnungen nur in seiner Diözese Geltung haben könnten (Himmelheber 1984, S. 174; Baumgarten 2004, S. 56), äußerte aber die Hoffnung, dass sie darüber hinaus Bekanntheit erlangen würden (Baumgarten 2004, S. 56). Er selbst versandte das Traktat an die Kardinäle Borromeo in Mailand und Sirleto in Rom. Die lateinische Fassung von Paleottis Werk fand Baumgarten zufolge große Verbreitung (Baumgarten 2004, S. 56). Dennoch war der Kardinal selber mit der Befolgung seiner Richtlinien nicht zufrieden und versuchte kurz vor seinem Tod 1597, mit einer zweiten Schrift *De tollendis imaginum abusibus novissima considerati* erneut die Durchsetzung seiner Ideen zu erreichen (Feld 1990, S. 207; Baumgarten 2004, S. 56). Paleottis Anweisungen waren so spezialisiert, dass es problematisch war, Bildbelege für sie zu finden. Die innere Struktur der Kapitel folgt den fünf Graden der Abweichung von der Kirchenlehre. Diese sind

[a]lias assertiones temerarias, alias scandalosas, alias erroneas, alias suspectas, alias vere haereticas appellant. (Hecht 1997, S. 193)

Die Bedeutung der Ausdrücke erläutert Hecht wie folgt: *assertiones temerarias* sind Behauptungen, die grundlos von der allgemeinen Lehre abweichen; *assertiones scandalosas*

sind Ärgernis erregende Behauptungen (Hecht 1997, S. 193, FN 894); bei *assertiones erroneae* handelt es sich um Behauptungen „die zu einer nicht geoffenbarten, aber mit der Offenbarung zusammenhängenden und vom kirchlichen Lehramt endgültig festgestellten Wahrheit oder zu einer von den Theologen allgemein als sicher anerkannten Lehre in Gegensatz stehen“; *assertiones suspectae* gelten als ketzereverdächtige Ansichten; und *assertiones haereticarum* sind häretische Auffassungen (Hecht 1997, S. 193, FN 894). Diese Klassen der theologischen Irrtümer wurden von Melchior Cano 1564 in seinem einflussreichen Werk *De locis theologicis* aufgeführt und der Index der verbotenen Bücher der katholischen Kirche orientierte sich an ihnen (Hecht 1997, S. 193; Feld 1990, S. 205). Letzterer war ein Vorbild für den *Discorso*, mit dem Paleotti 1596 versuchte, die Veröffentlichung eines vom Vatikan absegneten Bildindexes zu erreichen (Baumgarten 2004, S. 56). Hier wird der Hauptgegensatz zu den *Instructiones* von Borromeo sichtbar: Borromeo hatte die Architektur im Fokus, Paleotti die Malerei und Bildhauerei.

Von den fünf vorgesehenen Büchern des *Discorso* sind lediglich zwei erhalten: Im ersten Buch gibt Paleotti einen Abriss über den Beginn der Bilder in der Antike, versucht für die Malerei sowohl ein Ziel als auch einen Zweck zu bestimmen und beschäftigt sich mit christlichen Bildern sowie ihrer Billigung durch die Kirche (Feld 1990, S. 204; Baumgarten 2004, S. 57). In den Kapiteln des zweiten Buches spricht er über die verschiedenen nicht zu duldbaren Auswüchse der Malerei, beginnend mit den *picturae temerariae*, verwegenen oder vermessenen Bildern. Sie stellen Denkbare als Wahrheit dar (Hecht 1997, S. 193), beziehungsweise Dinge oder Sachverhalte, die nicht auf der Bibel oder der kirchlichen Lehre basieren. Nach Feld greift dieser Punkt besonders die im Manierismus verbreitete persönliche Auslegung vorgegebener Inhalte durch die Künstler an (Feld 1990, S. 205). Die im vierten Kapitel besprochenen *picturae scandalosae* bezeichnen Bilder, welche die Augen von Gläubigen verletzen, indem sie sittlich oder religiös unredliche Sachverhalte zeigten (Hecht 1997, S. 196; Feld 1990, S. 205). Diese Definition bezieht sich unter anderem auf Darstellungen, wie sie als Spottbilder in der Zeit der Reformation verbreitet wurden (Hecht 1997, S. 196). Im weiteren folgen Kapitel über *picturae erroneae*, irrige Bilder, eine übergeordnete Kategorie für unkorrekte Bilder; *picturae suspectae*, verdächtige Bilder, die „in den Seelen der Menschen Zweifel und nicht geringen Argwohn eines Irrtums im Glauben hinterlassen“ (Hecht 1997, S. 198); *picturae haereticarum*, häretische Bilder; *imagines spernitiosae*, abergläubische Bilder, anhand derer der Unterschied zwischen der Verehrung von Bildern in der katholischen Kirche zur nichtchristlichen Idolatrie dargestellt werden sollte

und als letzte Kategorie die *pictura apocryphae*, die christliche Themen darstellen, die nicht durch die Kirche sanktioniert sind (Hecht 1997, S. 197ff).

Paleotti versuchte, ein vollkommenes Verbot für die Abbildung mythologischer Motive zu erreichen. Er sah in ihnen die Grundlage für den Vorwurf, dass Katholiken „Götzendiener“ seien, und wollte sie weder zum Studium der Literatur und Geschichte der Antike erlauben, noch als dekorative Ausmalung beispielsweise von Bibliotheken (Feld 1990, S. 205). Zudem war Paleotti ein vehementer Gegner von Grottesken. Seine Ablehnung resultierte aus der Ansicht, „dass die Grottesken Darstellungen sind, die Dinge zeigen, die weder sind, noch sein können, damit kann man aber eigentlich keine Kenntnis von ihnen haben [...]“ (Hecht 1997, S. 317). Sie haben daher keine Berechtigung, weil sie somit nicht die abbildende Bestimmung der Malerei erfüllen, keinen christlichen Prototyp darstellen und aus diesem Grund keinen Raum in kirchlichen Zusammenhängen bekommen dürfen (Hecht 1997, S. 317). Diese Kritik lehnt sich im Wesentlichen an Vitruvs⁶⁵ Grotteskenkritik an. Dieser kritisierte im siebten Buch seiner Architekturlehre unrealistische Malereien, die bei der Ausmalung von Wohnräumen zu seiner Zeit in Mode waren. Diese würden nicht existieren, könnten nicht existieren und hätten niemals existiert (Vitruvius Pollio 1914, S. 211). Vitruv sah in den Grottesken offenbar einen Angriff auf das klassisch-antike Ideal in der Architektur. Es ist nicht ganz klar, wie Paleotti selbst die oder das „Grotteske“ definierte. Hecht vermutet, dass zum Beispiel naturalistische Pflanzenornamente oder Fabeltiere (die damals durchaus noch in den Naturwissenschaften anzutreffen waren) kein Problem darstellten. Möglicherweise sprach Paleotti sich besonders, wie vor ihm Vitruv, gegen überschlank Säulen und Baluster⁶⁶ aus, die auf ihnen befindliche, gemalte Lasten niemals hätten tragen können (Hecht 1997, S. 318).

Es war vorgesehen, den theoretischen Erläuterungen Abbildungen beizufügen, was aber nicht umgesetzt wurde (Baumgarten 2004, S. 59).

Paleotti berief sich in seinem *Discorso* wie Borromeo auf Johannes Molanus' *De picturis et imaginibus sacris*, das versuchte eine „Art theologische Ikonologie“ zu sein (Feld 1990, S. 208). Wie auch bei Paleotti waren bei Molanus Abbildungen mythologischer Inhalte als lasziv

⁶⁵ Marcus Vitruvius Pollio (um 84 v. Chr. - um 27 v. Chr.) war ein römischer Ingenieur, der das einzige architekturtheoretische Werk der Antike schrieb, *De architectura libri decem*, das bis heute erhalten ist und mit seinen Kommentaren zur Zeit Paleottis sehr bekannt war (<http://www.deutsches-museum.de/bibliothek/unserschaeetze/architektur/vitruv/>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

⁶⁶ Baluster bezeichnen Stützelemente, beispielsweise eines Geländers. Sie werden auch in der Möbelherstellung genutzt, als Tisch- und Stuhlbeine und bei Kelchen und Konfektschalen als Träger von Behältnissen (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_888.html, letzter Zugriff am 28.06.2013).

verpönt, ebenso wie die Darstellung von Körperfreude. Für Molanus war herausragende Zweck der Malerei die Ermunterung zur Frömmigkeit (Feld 1990, S. 210).

3.2.3 Roberto Bellarmino

Roberto Bellarmino (1542-1621) trat mit 18 Jahren in den Jesuitenorden ein (Bautz 1975, S. 473), studierte in Padua und in Löwen, wo er als erster Jesuit Theologie unterrichtete (Bautz 1975, S. 473). Zwischen 1576 und 1587 lehrte Bellarmino als Professor für Kontroverstheologie⁶⁷ am Collegio Romano, nachdem er sich bereits früher unter anderem mit den Schriften Erasmus von Rotterdams und Michael Baius' beschäftigt hatte (Baumgarten 2004, S. 60f). Nach seiner Ernennung zum Kardinal im Jahr 1599 berief man ihn zum Mitglied verschiedener Kongregationen und Kommissionen. Er wohnte als Mitglied des Heiligen Offiziums dem Prozess Giordano Brunos ebenso bei wie der Verurteilung Galileo Galileis (Baumgarten 2004, S. 62f). Im Jahr 1586 wurden seine römischen Vorlesungen als *Disputationes de Controversiis Fidei adversus huius temporis Haereticos* gedruckt. Die Publikation wurde zum Höhepunkt der Kontroverstheologie ernannt (Baumgarten 2004, S. 62). Im zweiten Buch finden sich Bellarminos Ausführungen zum Reliquienkult und der Bilderfrage und im dritten Buch seine Erläuterungen zur Kirchenarchitektur (Baumgarten 2004, S. 65f; Feld 1990, S. 211).

Im Zusammenhang mit dem Reliquienkult widmet er sich den Gegenargumenten der protestantischen Seite, um danach die Nachweise der katholischen Wahrheit anhand von Beispielen darzustellen (Baumgarten 2004, S. 65; Feld 1990, S. 211). Der Bilderfrage nähert sich Bellarmino über den Versuch einer Begriffsbestimmung der Wortbedeutungen *imago*, *idolum*, *simulacrum*⁶⁸ und somit einer absoluten Definition von „Bild“. In erster Linie wollte er eine Unterscheidung der Begriffe *imago* und *idolum* vornehmen, da die protestantischen Kritiker alle religiösen Abbildungen als Idole bezeichneten, während Bellarmino in *idolum* ausschließlich die „Götzenbilder“ der Nichtchristen, die etwas nicht existierendes zeigten, und

⁶⁷ Erforschung der Streitfragen zwischen den Religionen (<http://www.fernkurswuerzburg.de/glossary/kontroverstheologie-2.html>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

⁶⁸ *Imago* ist die lateinische Bezeichnung für Bild, Abbild, Vorstellung, Vergleich, Symbol, Erscheinung, Schein, Ahnenbild, Porträt, Einbildung. *Idolum* dagegen bezeichnet ein Gespenst, Götzenbild, Trugbild, Abgott, Schattenbild und *simulacrum* ein Bild, Abbild, Götterbild, Bildnis, Statue, Bildnis von Statuen und Gemälden, Phantasiebild, Spiegelbild (<http://www.auxilium-online.net/index.php>, letzter Zugriff am 28.06.2013)

imago als wahrhaftiges Abbild sah (Feld 1990, S. 211; Baumgarten 2004, S. 67f). Anschließend fasste er den Ikonoklasmus seit der späten Antike zusammen und begann darauf die Beweisführung zugunsten des Bildgebrauchs. Die für Helmut Feld maßgeblichen Argumente Bellarminos sind die ersten beiden. In ihnen beruft sich Bellarmino zum einen auf die 10 Gebote, die mit dem 2. Gebot die Herstellung von Götterbildnissen untersagen, jedoch kein generelles Abbildungsverbot bedeuten würde (Feld 1990, S. 212f; Baumgarten 2004, S. 74). Zum anderen bezieht er sich auf die Anleitungen in der Bibel zum Aussehen der Cherubim auf der Bundeslade und die Ausschmückung des Tempels in Jerusalem mit Tier- und Engelsdarstellungen (Feld 1990, S. 212f). Besonders letzteres ist eines der immer wieder vorgebrachten Argumente für die Bilderverehrung.

Im Folgenden verteidigt Bellarmino die Umsetzung des „unsichtbaren, körperlosen Gottes“ in ein „sichtbares, körperliches Bild“ (Feld 1990, S. 213). Dazu legt er ausführlich die Argumentation Calvins gegen Gottesabbildungen dar, um sie anschließend zu widerlegen. Zusätzlich führt er Gründe für die Rechtmäßigkeit eines Gottesbildes an. Dabei bezieht er sich unter anderem auf die körperliche Erscheinung Gottes im Alten Testament und die Darstellung von Tugenden in der Malerei. Wenn der Mensch gemalt werden könne, den Gott nach seinem Ebenbild geschaffen habe, könne auch Gott gemalt werden, da der Mensch ein Bild Gottes sei (Feld 1990, S. 214). Schließlich sei die Rezeption der Bilder durch die Kirche ein Argument, da es unwahrscheinlich sei, dass die Kirche Unerlaubtes dulde (Feld 1990, S. 214). Bellarmino zeichnete anschließend die Geschichte der Bilderstürme nach, über die er zu einer Begründung der Bilderverehrung kam (Baumgarten 2004, S. 66). Des Weiteren äußerte sich Bellarmino noch über den Nutzen von Bildern, auch wenn sie keinen direkten Zusammenhang zu einer Geschichte haben. Er war der Ansicht, dass Bilder bessere Mittel der Unterweisung sind als Texte; Bilder können die Liebe der Gläubigen zu Gott und den Heiligen vergrößern, sie regen an, die dargestellten Inhalte zu übernehmen. Bilder bewahren zudem die Erinnerung an Christus sowie der Heiligen und rufen den Gläubigen in Not ins Gedächtnis, dass sie sie um Hilfe bitten können (Feld 1990, S. 214). Im Weiteren sah er in der Verehrung der Bilder das Bekenntnis zum Glauben und den Lehren der Heiligen und die gleichzeitige Verteidigung beziehungsweise der Abgrenzung des Glaubens gegen Idolatrie (Baumgarten 2004, S. 82).

Bellarmino legte mit seinen Schriften eine Grundlage für die Neuausrichtung des Katholizismus in Bezug auf Bilder und in Abgrenzung zur Luther'schen Hervorhebung der schriftlichen Lehre (Baumgarten 2004, S. 67).

3.3 Die Provinzialkonzilien des Erzbistums Lima

Die Dekrete des Tridentinums fanden durch ihre baldige Veröffentlichung Eingang in die Provinzialkonzilien von Lima und von Charcas. Wieweit dieser Einfluss reichte, und ob die nachtridentinischen Bildtheologen in den Amerikas rezipiert wurden, wird im folgenden dargestellt

In dem für die vorliegende Untersuchung relevanten Zeitraum fanden sechs Provinzialkonzilien in Lima statt. Die Bistümer in den amerikanischen Kolonien Spaniens hatten bis zum Jahr 1546 der Erzdiözese Sevilla unterstanden. Die drei Kirchenprovinzen, die Papst Paul III. 1546 einrichtete, waren Santo Domingo, Mexiko und Lima (Tineo 1990, S. 143). Lima war die größte der Provinzen. Dem Erzbistum (Erzdiözese) waren anfangs die Diözesen von Cuzco, Quito, Panama und Nicaragua zugeordnet, in den nächsten Jahren folgten die Diözesen von Popayán und Paraguay (Henkel, Saranyana 2010, S. 13).

Bevor von 1551 bis 1552 in Lima das erste Provinzialkonzil abgehalten wurde, hatte Limas erster Bischof Jeronimo de Loaysa im Jahr 1545 die *Instrucción para curas de indios* veröffentlicht (Martínez Ferrer, Alejos-Grau 1999, S. 119). Darin betont er die Verantwortung der Bischöfe, für die Expansion des Christentums Sorge zu tragen, und entspricht damit den Anforderungen des Trienter Konzils, die bereits spürbar wurden (Henkel, Saranyana 2010, S. 15). Neben anderen Inhalten legte er zur Verbesserung der Missionierung der indigenen Bevölkerung fest, dass in den indigenen Sprachen zu predigen und die Anzahl unterschiedlicher Katechismen einzuschränken sei. Dadurch sollten Missverständnisse vermieden werden (Henkel, Saranyana 2010, S. 15; Martínez Ferrer, Alejos-Grau 1999, S. 121). Der Katechismus sollte unter anderem mit Hilfe von Kindern, besonders derer der indigenen Elite, verbreitet werden. Außerdem sollte die Bevölkerung in kirchenähnlichen Häusern die *Doctrina cristiana* hören und an der Messe teilnehmen (Tineo 1990, S. 82). Der Altar sollte mit Bildern geschmückt sein, und die Taufe, das Ehe- und Bußsakrament gespendet werden. In den Instruktionen finden sich erstmalig Anweisungen, indigene rituelle Orte zu zerstören und dort ein Kreuz zu errichten (Henkel, Saranyana 2010, S. 17). Darüber hinaus waren Zauberer und andere Indigene, die mit dem Teufel in Kontakt standen, über ihren Irrtum zu belehren und auf die zu erwartende Strafe hingewiesen werden (Tineo 1990, S. 92).

Die zwei Hauptgründe für Loaysas Einberufung eines Konzils waren die Schaffung der Grundlagen einer guten Behandlung der indigenen Bevölkerung, da diese erst eine Bekehrung ermöglichen, sowie ein anschließendes einheitliches Vorgehen in der Unterrichtung des Christentums und beim Spenden der Sakramente (Henkel, Saranyana 2010, S. 20). Zu diesem Zeitpunkt unterstanden dem Erzbistum Lima folgende Suffragandiözesen⁶⁹: León (Nicaragua), Castilla del Oro (Panama), Popayán (Kolumbien), Quito (Ecuador) und Cuzco (Peru). Im Oktober 1551 wurde die erste Provinzialsynode von Lima eröffnet (Henkel, Saranyana 2010, S. 21). Mit der Verkündung der Beschlüsse für die indigene Bevölkerung am 24. Januar und der für die Spanier am 22. Februar 1552 war das Konzil beendet. Erstere enthalten unter anderem, dass die Priester, bevor sie mit der Missionierung beginnen, sich einer Prüfung zu unterziehen hatten, um den Nachweis ihrer grundsätzlichen Befähigung zu erbringen. Zudem mussten die Priester eine der Indianersprachen beherrschen. Visitationen hatten im jährlichen Rhythmus den Fortgang der Mission zu überprüfen und mögliche Missstände aufzudecken (Henkel, Saranyana 2010, S. 23f). Die Priester sollten in dem wichtigsten Dorf ihrer jeweiligen Gemeinde wohnen und die Kinder der *curaca*⁷⁰ in einer zu eröffnenden Schule im Lesen, Schreiben und Rechnen sowie in *buenas costumbres* unterrichten (Tineo 1990, S. 129). Neben der Glaubensvertiefung beziehungsweise -festigung wurde, wie bereits in Loaysas Instruktionen, die Pflicht zur Zerstörung der nichtchristlichen Heiligtümer betont, und es wurden die Bestrafungen festgelegt, die für das Teilnehmen an „Götzenopfern“ zu vollstrecken waren (Henkel, Saranyana 2010, S. 26f). Das Spenden der Sakramente für die indigene Bevölkerung wurde geregelt. Die besondere Aufmerksamkeit lag auf der Vermeidung von Ehen mit Blutsverwandten und der Feststellung, welche Ehen nach vorspanischem und nach spanischem Recht weiterhin gültig sein konnten (Henkel, Saranyana 2010, S. 29–33). In den Verfügungen zu Tod und Jenseits wird die Wichtigkeit der Abschaffung nichtchristlicher Bestattungsgebräuche unterstrichen. Hier wurde besonders auf Menschenopfer und Beerdigungen außerhalb christlicher Friedhöfe Bezug genommen (Henkel, Saranyana 2010, S. 34f).

Die Beschlüsse bezüglich der spanischen Bevölkerung befassten sich zum Teil mit ähnlichen Inhalten. Die spanischen Gemeinden sollten ebenfalls einmal im Jahr visitiert werden (Vargas

⁶⁹ Suffragan: einem Erzbischof unterstellter Diözesanbischof (Günther Drosdowski (Hg.): *Duden, das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, Mannheim 1994, S. 1317); Suffragandiözese: der Erzdiözese unterstellte Diözese

⁷⁰ *Curaca* ist die Qechua-Bezeichnung für „cazique señor de vasallos“ oder „señor, gobernador“ (Diego de Torres Rubio: *Arte y vocabulario de la lengua quichua general de los Indios del Perú*, Lima 1754, S. 78, 138), die Oberhäupter der indigenen Elite.

Ugarte 1951, S. 57). So ging es unter anderem um das Spenden der Sakramente, Voraussetzungen für die Ehe und Begräbnisse. Darüber hinaus wurde die Verwaltung der Kirchengüter festgelegt sowie die Einsetzung einer kirchlichen Gerichtsbarkeit vorbereitet (Henkel, Saranyana 2010, S. 38–44).

Das zweite limenische Provinzialkonzil wurde von Erzbischof Loaysa bereits für das Jahr 1553 einberufen; es fand aber aufgrund politischer Unruhen im Vizekönigreich nicht statt. In der Zwischenzeit kam es zu Schaffung weiterer Diözesen: Charcas wurde 1552 gegründet, Santiago de Chile 1562 und La Imperial (ebenfalls in Chile) 1564 (Henkel, Saranyana 2010, S. 49f). Mitte des Jahres 1564 erließ Philipp II. von Spanien eine Verordnung, welche die Umsetzung der Beschlüsse des Konzils von Trient verlangte. Die Anordnung traf im Juli 1565 in Peru ein (Tineo 1990, S. 167; Henkel, Saranyana 2010, S. 50). Die öffentliche Verlesung der Trienter Konzilsdekrete, die die Inkraftsetzung bedeutete, fand im Oktober 1565 statt. Entsprechend der Dekrete des Tridentinums mussten die Erzbischöfe im Rhythmus von drei Jahren Provinzialkonzilien durchführen, sodass Erzbischof Loaysa das zweite Provinzialkonzil mit Beginn am 1. Februar 1567 einberief und am 2. März 1567 eröffnete (Henkel, Saranyana 2010, S. 51ff). Innerhalb der Eröffnungszeremonien schwor der Erzbischof auf die Trienter Dekrete, diese zu befolgen und Luther sowie dessen Anhänger zu verurteilen (Henkel, Saranyana 2010, S. 53). Die Teilnehmer des Provinzialkonzils erhielten die Akten des Konzils von Trient durch den Erzbischof ausgehändigt (Henkel, Saranyana 2010, S. 54). Ende November 1567 waren 132 Dekrete für die Spanier und 122 für die indigene Bevölkerung gefasst worden. Die Verlesung und Bestätigung oder Ablehnung der Beschlüsse war am 21. Februar 1568 abgeschlossen (Tineo 1990, S. 179).

Die Bestimmungen für die spanische Bevölkerung beinhalteten auch diejenigen für den Klerus. Damit wird bereits deutlich, was in den Dekreten für die Indigenen explizit formuliert wurde: Der Ausschluss der indigenen Bevölkerung von der Priesterweihe, der nun erstmals festgeschrieben wird (Henkel, Saranyana 2010, S. 82). Wie bei den Trienter Beschlüssen sollten Visitationen, die idealerweise der Bischof selbst durchzuführen hatte, die Umsetzung der Reformen überwachen. Dies wurde im Dekret über die Pflichten und Aufgaben des Bischofs festgeschrieben (Henkel, Saranyana 2010, S. 55f). Den Überprüfungen mussten sich sowohl die höchsten kirchlichen Autoritäten als auch die Pfarrer und Pfarreien stellen (Henkel, Saranyana 2010, S. 56). Die Anordnung zur Durchführung von Visitationen fand sich bereits im ersten Provinzialkonzil und wurde nun, mit dem Blick auf das Trienter Konzil, nochmals bekräftigt (Vargas Ugarte 1951, S. 150f). Die Vorgehensweise bei den Visitationen

kann sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht an den Borromäischen Visitationen orientiert haben, da das erste Mailänder Provinzialkonzil, in der Borromeo das Vorgehen für die Visitationen dezidiert festlegte, erst 1565 stattfand und die erste Mailänder Diözesansynode 1564 (Pagnonio 1843, S. 3, 365). Möglicherweise orientierte man sich an der Visitationpraxis des Veroneser Bischofs Matteo Giberti, der 1529 die vergessene Tradition wieder hatte aufleben lassen (Himmelheber 1984, S. 62).

Das Tridentinum sah einen zweijährigen Visitationsrythmus vor (Himmelheber 1984, S. 63), während das limenische Konzil einen einjährigen Turnus festlegte (Henkel, Saranyana 2010, S. 24). Ein besonderes Augenmerk hatte der Bischof auf die Herstellung und Verbreitung von Büchern zu haben. Der Verkauf von Publikationen war erst nach Prüfung des Inhaltes und mit schriftlicher Erlaubnis des Bischofs möglich (Henkel, Saranyana 2010, S. 57). „Libros desonestos o lascivos o proffanos y de amores o cavallerías, especialmente en las escuelas de los muchachos“ waren unerwünscht (Vargas Ugarte 1951, S. 238). Die für die vorliegende Untersuchung relevanten Informationen hinsichtlich Kirchenbau und -ausstattung finden sich in den Entscheiden sowohl für die spanische als auch für die indigene Bevölkerung. Was den Kirchenbau anging, so wurde in den Dekreten für die Spanier festgelegt, dass bei einem Kirchenneubau eine bischöfliche Bewilligung vorliegen müsse (Vargas Ugarte 1951, S. 228). Die Größe der Neubauten war den örtlichen Notwendigkeiten anzupassen, da überflüssige Kosten vermieden werden sollten. Bei Reparaturen am bestehenden Gebäude war bei der Überschreitung einer bestimmten Summe ebenfalls die bischöfliche Zustimmung nötig, ebenso wie für den Verkauf und Tausch von Kirchengütern oder -eigentum (Henkel, Saranyana 2010, S. 66). Kapitel 53, *Quod sanctorum imagines sint omni decentia ac reverentia*, befasst sich inhaltlich mit bildlichen Darstellungen. Darin wird festgestellt, dass Bildnisse der Heiligen visitiert werden sollen, um Verzerrungen und Anstößigkeiten in der Darstellung aufzudecken und zu beheben. Es wird darauf verwiesen, dass die Darstellungen die Menschen zur Nachahmung des gottgefälligen Lebens der Heiligen anregen sollen. In diesem Zusammenhang wird auf die instruktive Funktion der Bilder für die Laien hingewiesen. Unter Bezug auf das Tridentinum wird zudem verboten, dass die Gesichter von Statuen der Jungfrau oder weiblicher Heiligen „hinter Schminke und unnatürlichen Farben verschwinden“ (Vargas Ugarte 1951, S. 125).

Jede Kirche musste ihr Eigentum schriftlich festhalten und das dafür genutzte Buch unter Verschluss halten. Die inventarisierten Gegenstände sollten ein- oder zweimal im Jahr vom Bischof auf ihr Vorhandensein überprüft werden (Henkel, Saranyana 2010, S. 66). Die

Beschlüsse für die indigene Bevölkerung widmeten sich unter anderem der Einteilung in Pfarreien von 400 verheirateten Personen inklusive aller Angehörigen, entsprechend der tridentinischen Vorgabe (Vargas Ugarte 1951, S. 248). Auch der Ausrottung der nichtchristlichen Religion wurden erneut behandelt. Es wurden verschiedene Praktiken direkt angesprochen, wie unter anderem das Opfern von Coca, Mais, Federn und Steinen auf Reisen, die Schädeldeformationen bei Neugeborenen, das Durchbohren der Ohren der Inka-Elite und abermals die Begräbnisriten (Henkel, Saranyana 2010, S. 74f). In Zusammenhang mit letzteren kam es zu einer Übertragung eines religiösen Ritus von der nichtchristlichen zur christlichen Praktik: Die Priester wurden angehalten, die indigenen Speise- und Trankopfer für die Toten mit den Almosen für die Armen, dem Messopfer und den Gebeten für die Toten gleichzusetzen (Duviols 1977, S. 128).

Die Beschlüsse für den Kirchenbau und -schmuck entsprachen denen für die Spanier. Über einen geeigneten Bauplatz sollte mit dem Bischof, dem jeweiligen *encomendero*⁷¹ und dem *curaca* gewählt werden (Vargas Ugarte 1951, S. 251). Es waren ebenfalls Inventarbücher zu führen und verschlossen aufzubewahren (Henkel, Saranyana 2010, S. 85). Die Kosten für die Kirchengestaltung und Messgewänder der Priester waren von der indigenen Bevölkerung und dem zugehörigen *encomendero* zu zahlen (Vargas Ugarte 1951, S. 251).

Das zweite limenische Konzil veröffentlichte und bestätigte die Dekrete des Trienter Konzils in Südamerika. Die Beschlüsse, die seine Teilnehmer in den elf Monaten seiner Dauer diskutierten und fassten, nahmen immer wieder Bezug auf das Tridentinum (Saranyana, Alejos-Grau 1999, S. 141).

Das dritte limenische Konzil fand von 1582-1583 statt. Die Kirchenprovinz bestand zu diesem Zeitpunkt aus inzwischen neun Suffraganbistümern: León (Nicaragua), Castilla del Oro (Panama), Quito (Ecuador) und Cuzco (Peru) sowie Charcas (heute Sucre, Bolivien), Córdoba del Tucumán (Argentinien), Asunción (Paraguay und Rio de La Plata), La Imperial und Santiago de Chile (Henkel, Saranyana 2010, S. 3)⁷². Entsprechend den Tridentinischen Anordnungen hätte das dritte Provinzialkonzil bereits drei Jahre nach Ende des vorherigen stattfinden sollen, wurde aber erst im Mai 1581 durch den neuen limenischen Erzbischof

⁷¹ *Encomenderos* waren die Inhaber einer *encomienda*, die Landzuweisungen mit den darauf lebenden Menschen bedeutete. Sie sollte eine ständige Einkommensquelle für die Spanier sein und sprach den *encomenderos* das Recht zu, die indigene Bevölkerung für Arbeiten einzusetzen und Tribut von ihnen zu fordern. Vom *encomendero* wurde erwartet, dass er die ihm zugewiesenen Indianer gut behandelte und ihnen die christliche Lebensweise nahebrachte (Prem (2008), S. 93).

⁷² Die Diözese Popayán gehörte inzwischen zur Kirchenprovinz Santa Fe de Bogotá (Henkel, Saranyana (2010), S. 51).

Toribio Alfonso de Mongrovejo einberufen und im August 1582 eröffnet wurde (Tineo 1990, S. 305).

Die Teilnehmer des dritten Konzils nahmen in *Actio II*⁷³ Bezug auf die beiden ersten limenischen Konzilien. Während das erste für weitestgehend nicht mehr bindend befunden wurde, erneuerte und bestätigte man die Beschlüsse des zweiten Konzils (Tineo 1990, S. 366). So betonte man beispielsweise die Notwendigkeit des Unterrichts für die Söhne der indigenen Elite in der spanischen Sprache, dem Lesen und Schreiben. Außerdem sollten Jungen und Mädchen in der *Doctrina cristiana* unterwiesen werden (Saranyana 1999a, S. 172). Ein weiteres Ergebnis des Konzils war die Erstellung eines einheitlichen Katechismus. Allerdings entstanden drei Katechismen für unterschiedliche Bedürfnisse:

[D]er kleine Katechismus für die Anfänger; der große Katechismus für jene, die mehr begabt waren; das Predigtbuch sollte den Missionaren das Predigen erleichtern. Zu diesem kam noch das Beichtbuch als pastorale Hilfe. (Henkel, Saranyana 2010, S. 110f)

Alle drei enthielten kurze Texte für die Unterweisung der indigenen Bevölkerung, wurden in die Sprachen Quechua und Aymara übersetzt und behandelten die zu vermittelnden Inhalte in Frage und Antwort (Henkel 1988, S. 434). Inhaltlich befassten die Texte sich unter anderem mit der Verehrung der nichtchristlichen Heiligtümer oder Gottheiten. Laut dem Katechismus frevelt derjenige gegen die Ehre Gottes, der „irgendwas Geschaffenes anbetet oder Idole und Guacas⁷⁴ [...] aufbewahrt“. Die Frage, warum Christen Bilder und Bildstöcke verehren, wurde entsprechend dem Trienter Konzil damit beantwortet, dass sie nicht das Bild um seiner selbst willen anbeten, sondern dass sie den Prototyp verehrten, den das Bild darstellt beziehungsweise die dadurch zum Ausdruck kommende Liebe zu Jesus Christus (Henkel 1988, S. 435; siehe dazu Kapitel 3.1.1 Das Bilderdekret des Trienter Konzils). In der *Actio IV* des Konzils finden sich erneut detaillierte Anweisungen zu den Visitationen. Gemäß dem Tridentinum sollten die Bischöfe ihre Diözesen visitieren, unter anderem auch, um diese kennenzulernen (Henkel, Saranyana 2010, S. 127). Sie konnten allerdings Stellvertreter ernennen und diese die Visitationen durchführen lassen (Tineo 1990, S. 470). Die bereits im zweiten Provinzialkonzil sehr genau festgelegten Anweisungen zu den Visitationen wurden spezifiziert durch eine insgesamt 29 Punkte umfassende Anleitung zu deren Ablauf (Villegas

⁷³ *Actio I* hatte den Ablauf des aktuellen Konzils beinhaltet (Henkel, Saranyana (2010), S. 117).

⁷⁴ *Huaca* oder *guaca* bezeichnete eine lokalisierte Form des Göttlichen, die sich häufig in Naturformen wie Bergen oder Steinen manifestierte (Prem (2008), S. 83).

1971, S. 128)⁷⁵. Darin wird erneut deutlich, dass es ein Ziel war, missbräuchliches Verhalten der Geistlichen gegenüber der indigenen Bevölkerung vor Ort zu unterbinden. So hatten die Pfarrer der überprüften Gemeinden diese für die Dauer der Untersuchung zu verlassen. Damit wollte man der indigenen Bevölkerung ermöglichen, Beschwerden ohne Hemmnisse vorbringen zu können (Villegas 1971, S. 130).

Diverse dieser Punkte beschäftigen sich mit den liturgischen Geräten, dem Kirchengebäude und dem Friedhof. Punkt 9 schreibt den genauen Ablauf der Reinigung der Salbgefäße vor, und das Taufbecken muss sauber und abgedeckt sein (Lissón Chávez 1944, S. 260). Der Visitator muss mit gemeinsam mit Verantwortlichen für die Kirche das Kirchengebäude innen und außen auf Schäden und somit notwendige Reparaturen untersuchen. Der Friedhof hatte sauber zu sein und durfte nicht profaniert werden. Alle Gegenstände aus Gold und Silber müssen in ihrem Aussehen und Wert in dem Inventarbuch der Kirche vermerkt sein, ebenso Bilder, Altäre und die liturgischen Gewänder (Lissón Chávez 1944, S. 260).

In derselben *Actio* wird die Reliquienverehrung festgelegt: Reliquien müssen vor der Verehrung durch die Kirche untersucht und approbiert worden sein (Vargas Ugarte 1951, S. 366). Die Benutzung von Votivgebilden aus Wachs war erlaubt, aber sie durften weder farbig noch beleuchtet sein (Henkel, Saranyana 2010, S. 140). Die Bekämpfung der vorspanischen Religion ist erneut ein Thema. Kapitel 42 der *Actio II* weist auf den großen Schaden hin, den die indigenen „hechiseros y ministros abominables del demonio“ anrichten, und dass sie, wie bereits im zweiten Konzil beschlossen, von der übrigen Bevölkerung zu separieren seien (Vargas Ugarte 1951, S. 340).

Die meist zitierten Konzilsdekrete und damit Vorbilder für das dritte limenische Konzil waren das zweite limenische Konzil sowie das Konzil von Trient. Beide werden in den Beschlüssen des dritten Provinzialkonzils jeweils über sechzigmal zitiert (Henkel, Saranyana 2010, S. 118).

Im Oktober 1588 approbierte Papst Sixtus V. die Beschlüsse des dritten Konzils (Henkel, Saranyana 2010, S. 144).

Bereits für den Oktober 1590 versuchte Erzbischof Toribio von Mogrovejo ein neues Konzil einzuberufen, das jedoch erst am 27. Januar 1591 eröffnet wurde (Henkel, Saranyana 2010, S. 160f). Es wurden lediglich 20 Beschlüsse gefasst (Vargas Ugarte 1951, S. 380–388). Das 15.

⁷⁵ Ein Transkript der *Instrucción para Visitadores* findet sich in Emilio Lissón Chávez (Hg.): *La iglesia de España en el Perú. Colección de documentos para la historia de la Iglesia en el Perú, que se encuentran en varios archivos, siglo 16*, Sevilla 1944, S. 258–266.

Kapitel bestätigt explizit alle päpstlich approbierten Dekrete des dritten Provinzialkonzils von Lima (Vargas Ugarte 1951, S. 385). Damit erklärt sich die geringe Zahl der Dekrete: Die Bestätigung der zahlreichen Entscheidungen des dritten Konzils erhält deren Gültigkeit und erfordert nur Beschlüsse in den Bereichen, die neu hinzugekommen sind oder der Verbesserung bedurften. Im Weiteren befasste man sich mit der Visitation von Ordensangehörigen, die indigene Pfarreien betreuten. Nochmals wurde gesagt, dass die Überprüfungen durch den Bischof durchzuführen sind oder durch einen von ihm direkt ernannten Priester, wobei es sich auch um einen Ordenspriester handeln kann (Vargas Ugarte 1951, S. 380f). Die Bezahlung der Pfarrer und die Verwaltung der kirchlichen Besitztümer wird angesprochen, wobei es in den damit befassten Beschlüssen vor allem darum zu gehen scheint, die kirchliche Autorität in diesen Fragen zu unterstreichen und der weltlichen Macht die Zuständigkeit abzuspochen (Henkel, Saranyana 2010, S. 163f). Es wurde die Immunität der Kirche bekräftigt und liturgische Neuerungen getroffen, so etwa, dass die Asche am Aschermittwoch und die Palmzweige am Palmsonntag nicht von Laien wie dem Vizekönig oder dem Gouverneur verteilt werden durften (Henkel, Saranyana 2010, S. 165). Auch hier scheint es um die Abgrenzung der kirchlichen zur weltlichen Macht zu gehen. Die Akten des Konzils gingen unmittelbar nach dessen Ende an den spanischen König (Henkel, Saranyana 2010, S. 167).

Zum fünften limenischen Provinzialkonzil konnte Toribio von Mogrovejo nicht den vorgeschriebenen Höchstabstand zum vorherigen einhalten⁷⁶. Erst zehn Jahre nach dem vierten Provinzialkonzil wurde das fünfte am 11. April 1601 eröffnet (Vargas Ugarte 1951, S. 391). Erneut waren neben dem gastgebenden Erzbischof nur zwei weitere Bischöfe, Luis López de Solís, Bischof von Quito und Dr. Antonio Calderón, Bischof von Panama, vor Ort. Bereits nach einer Woche war das Konzil vorüber; fünf Dekrete wurden am 18. April von den Teilnehmern angenommen (Henkel, Saranyana 2010, S. 174). In der ersten Sitzung wurden die Tridentinums-Dekrete, die Erneuerungen betrafen und von den Provinzialkonzilien umgesetzt werden sollten, verlesen (Henkel, Saranyana 2010, S. 173). Der vierte Beschluss der zweiten Sitzung bestätigt wiederum ausführlich die Gültigkeit der Dekrete des dritten Provinzialkonzils und ordnet ihre öffentliche Bekanntmachung in allen indigenen und spanischen Pfarreien innerhalb von zwei Monaten. Wenn die Beschlüsse nicht umgesetzt würden, dürfe sich niemand mit Unwissenheit über ihren Inhalt herausreden können (Vargas Ugarte 1951, S. 395f). Eine weitere Neuerung war die Anleitung zur Überprüfung von

⁷⁶ Zu den Problemen der Einberufung des fünften Konzils siehe Henkel, Saranyana (2010), S. 168–171.

Kandidaten für das Bischofsamt, die sich in Dekret 3 der zweiten Sitzung findet. Dabei sollte die Herkunft des Kandidaten geprüft werden:

Iten, si saben que los padres del dicho fulano y sus antepasados fueron todos cristianos viejos, de limpia sangre, sin mezcla de judíos ni moros [...]. (Vargas Ugarte 1951, S. 394)

Die Kandidaten sollten zudem mit den *Indias* und ihren Belangen vertraut sein sowie die indigene Sprache der Region so sprechen, damit sie darin predigen, die Sakramente erteilen und das Christentum vermitteln konnten. Außerdem durften die Aspiranten nicht zu krank oder zu alt sein, damit sie ihrer Visitationspflicht nachkommen konnten (Vargas Ugarte 1951, S. 395).

Im Jahr 1590 hatte Erzbischof Toribio von Mogrovejo bei Philipp II. um eine Vergrößerung der Abstände zwischen den Provinzialkonzilien gebeten. Er schlug dem König einen Abstand von fünf Jahren vor, hätte allerdings sieben Jahre vorgezogen (Henkel, Saranyana 2010, S. 168). Bis zum sechsten Provinzialkonzil vergingen jedoch 171 Jahre⁷⁷. Um 1628 hielt Hernando Arias de Ugarte, Erzbischof von Lima, die Zeit für gekommen, ein weiteres Provinzialkonzil einzuberufen. Einer der Gründe waren die weiterhin in der indigenen Bevölkerung verankerten vorspanisch-nichtchristlichen Religionen (Henkel, Saranyana 2010, S. 182). Aber erst unter Karl III. von Spanien (1716-1788), der 1769 per *Cédula real* das Abhalten von Provinzialkonzilien befahl (Vargas Ugarte 1952, S. 7), wurde das sechste Konzil einberufen. Er beauftragte eine Kommission zur Ausarbeitung der *Tomo regio*, die 20 Richtlinien zur Abhaltung der Konzilien festlegte. Im sechsten Konzil war die Bekämpfung der vorspanischen Religionen immer noch von Bedeutung, der man in den fast 300 Jahren seit der Ankunft der Europäer in den Amerikas nicht Herr geworden war (Henkel, Saranyana 2010, S. 184ff).

Erzbischof Diego Antonio de Parada berief auf Basis der königlichen Anordnung zum August 1771 das sechste limenische Provinzialkonzil ein und eröffnete dieses am 1. Januar 1772 (Henkel, Saranyana 2010, S. 188). Zur Eröffnung waren vier von acht Suffraganbischöfen anwesend (Vargas Ugarte 1952, S. 3)⁷⁸. Während der Eröffnungsfeierlichkeiten wurden erneut die Beschlüsse des Trienter Konzils zu den Reformen und über die Provinzialkonzilien vorgelesen (Henkel, Saranyana 2010, S. 191). Textgrundlage für die Bearbeitung der

⁷⁷ Zu den erneuten Problemen bei der Einberufung eines weiteren Provinzialkonzils siehe Henkel, Saranyana (2010), S. 181–187

⁷⁸ Zu der Gesamtheit der Teilnehmer siehe Henkel, Saranyana (2010), S. 188–191

anstehenden Problematiken waren die Dekrete des Tridentinums und die des dritten limenischen Provinzialkonzils. Ebenfalls Eingang fand das dritte Mexicanum von 1585 (Luque Alcaide 2005, S. 479). Bis zum November 1773 fanden die Sitzungen statt, deren Ergebnisse in drei Büchern festgehalten wurde.

Der Einfluss der Beschlüsse von Trient und des dritten limenischen Konzils ist besonders in Buch 1, Titel 2, Kapitel 1-6 zu sehen. Darin wird zuerst die Bedeutung der beiden Konzilien für das stattfindende angesprochen und dann die Bedeutung des sechsten Konzils ausgeführt (Vargas Ugarte 1952, S. 26ff). Im selben Buch werden in Titel 7 in 30 Kapiteln die Vorgehensweisen für die Visitationen festgelegt. Die Konzilsväter von 1772/73 befinden denn auch, dass die Anweisungen von 1583, wenn auch mit aktuellen Veränderungen und Einschränkungen, weiter gültig seien (Vargas Ugarte 1952, S. 46f)⁷⁹.

Die Beschlüsse des dritten Konzils zur Zerstörung der indigenen Religionen in allen Facetten werden im sechsten Konzil nicht weiter erwähnt und bleiben somit voll in Kraft. Im 3. Buch, Titel 3 *De parochiis*, Kapitel 21 werden aber zusätzlich die Gemeindegeistlichen dazu angehalten, besondere Sorgfalt auf die Unterweisung in der christlichen Lehre zu verwenden, da „[n]o puede dudarse que los Yndios aun conserban muchas supersticiones y ai bastatantes razones para presumir que no faltan Ydolatras formales“ (Vargas Ugarte 1952, S. 92f).

Eine Neuerung ist der Beschluss, indigene Anwärter zur Priesterweihe beziehungsweise -ausbildung zuzulassen, allerdings mit dem Zusatz, „für Indios ganz besondere Aufmerksamkeit in der Ausbildung und Erziehung im Priesterseminar zu verwenden“ (Henkel, Saranyana 2010, S. 195).

Der für die vorliegende Untersuchung interessanteste Titel des sechsten limenischen Provinzialkonzils ist Titel 8 *De Reliquiis et Veneratione Sanctorum et Processionibus*⁸⁰. Das einzige Kapitel dieses Titels wurde in zehn Unterabschnitte unterteilt. Im ersten davon werden die Geistlichen dazu aufgefordert, die Gläubigen in der korrekten Anbetung Gottes, der Jungfrau Maria, der Heiligen sowie ihrer Reliquien und Bilder entsprechend den Vorgaben aus Trient zu unterweisen (Vargas Ugarte 1952, S. 116). Der inhaltlich wichtigste Unterabschnitt ist aber der fünfte. Er sagt aus, dass

⁷⁹ Für den genauen Wortlaut der Beschlüsse zu den Visitationen siehe Rubén Vargas Ugarte: *Concilios limensis. 1551-1772*, Lima 1952, S. 46–56.

⁸⁰ Der Beschluss bezieht sich explizit auf die 25. Sitzung vom 4. Dezember 1563 des Trienter Konzils und deren Dekret *De invocatione, & Veneratione, & Reliquiis Sanctorum, & sacris imaginibus* (Johannes Gallemart: *Sacrosanctum Concilium Tridentinum. Additis Declarationibus Cardinalium Concilii Interpretum*, Augsburg 1766, S. 578–581).

en la Iglesia ni en otro lugar se coloquen Imagenes no acostumbradas. Ni se pinten o adornen las de Santos en traxes estraños, indecentes o deshonestos o de modo que puedan causar en plebe horror o peligro de horror. Ni se pinten o graven dichas Imagenes o la Santa Cruz en Cajetas, Anillos, Llabes de Reloxes, Alfombras u otras alajas de el uso domestico ni se coloquen en zaguanes, rincones de cementerios ni otros lugares sordidos e indecentes. (Vargas Ugarte 1952, S. 117)

Die übrigen Abschnitte nehmen Stellung zu Aufbewahrung von Reliquien, dem Verkauf von liturgischen Objekten wie zum Beispiel Abendmahlskelchen, Priestergewändern oder Bildern und dem Ablauf von Prozessionen (Vargas Ugarte 1952, S. 117f). Unterabschnitt 10 verbietet als letztes, Bilder mit Darstellungen des Heiligen außerhalb des Kirchenraumes zu zeigen, „que conduzen los Indios para pedir limnosa entrandose en las Casas y Bodegas [...]“ (Vargas Ugarte 1952, S. 118f).

3.3.1 Einfluss des Tridentinums auf die limenischen Provinzialkonzilien

Als die Einberufung des Konzils von Mantua für das Jahr 1537 erging⁸¹, äußerten zuerst der mexikanische Bischof Juan de Zumárraga, dann gemeinsam mit ihm die Bischöfe von Antequera (Oaxaca) und Guatemala Interesse an einer Teilnahme am Konzil (Aparicio 1972, S. 217). Beide Anfragen wurden vom Indienrat und dem spanischen König abschlägig beschieden. Als offizieller Grund wurde angegeben, dass die Reise der Bischöfe unnötig sei und zudem abträglich für die geistliche Fortentwicklung ihrer Diözesen (Aparicio 1972, S. 218f). Als das Konzil schließlich in Trient stattfand, äußerte der spanische Kardinal Pedro Pacheco Bedauern darüber, dass keine Kirchenvertreter aus Amerika am Tridentinum teilnahmen, was er für notwendig gehalten hätte (Aparicio 1972, S. 218). Vielleicht waren ihm Berichte über die Übergriffe und das Unrecht, das die Eroberer in den Kolonien verübt hatten, zu Ohren gekommen. Aparicio vermutet denn auch in der Sorge des Indienrats und der spanischen Krone, dass diese Themen auf dem Trienter Konzil zur Sprache gekommen wären, den eigentlichen Grund für das Reiseverbot der Bischöfe aus den amerikanischen Kolonien (Aparicio 1972, S. 239).

Die Akten des Trienter Konzils waren während des 2. limenischen Provinzialkonzils schon vor Ort in Lima. Bereits im Jahr 1565 hatte der Erzbischof von Lima sie erhalten (Aparicio 1972, S. 223). Ab dem 2. Konzil von Lima beziehen sich die Provinzialkonzilsakten von Lima immer wieder auf Trient⁸². Francisco Mateos hält das 2. limenische Konzil in der Rezeption der Beschlüsse von Trient für am wichtigsten, da während seiner Laufzeit immer wieder aus den Trienter Akten zur Orientierung vorgelesen wurde. Diese wurden dann in Lima angepasst und/oder übernommen (Mateos 1945, S. 604). Das 3. Provinzialkonzil wurde mit der Verlesung des Tridentinischen Dekrets über die Provinzialkonzilien eröffnet. Im Weiteren überarbeiteten die Konzilsväter des 3. limenischen Konzils die im vorherigen Konzil aufgenommenen tridentinischen Reformen und passten sie an die gewonnenen Erfahrungen bei der Umsetzung an (Aparicio 1972, S. 230). Wie stark schon das 2. Provinzialkonzil durch das Tridentinum beeinflusst war, machen die Rückgriffe des 3. Konzils auf seinen Vorgänger deutlich. Das 3. limenische Provinzialkonzil wurde sowohl durch den spanischen König, als auch durch den Papst approbiert, was ihm eine besondere Bedeutung verschafft, aber auch als

⁸¹ Das Konzil von Trient war ursprünglich nach Mantua einberufen worden. Für den genauen Hergang der Ortsfindung siehe Gerhard Müller: Tridentinum. In: G. Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie. Trappisten, Trappistinnen - Vernunft II* 2002, S. 62–74, hier S. 63f.

⁸² Severo Aparicio stellt in seinem Artikel in Fußnoten die von ihm behandelten Beschlüsse von Lima den Originalen aus Trient gegenüber.

eine nachträgliche Bestätigung der Umsetzungen der Reformen von Trient im 2. Provinzialkonzil gesehen werden kann (Aparicio 1972, S. 233f).

So finden sich ab dem 2. Konzil von Lima die Einflüsse aus Trient in den Beschlüssen, da in den Dekreten auf die entsprechenden Stellen aus den Trienter Sitzungen verwiesen wird. Die Bedeutung und Nachwirkung des Tridentinums wird in den Akten des 6. Provinzialkonzils erneut deutlich, da in ihnen nochmals sehr deutlich der Bezug zu Trient hergestellt wird. Die für die Umsetzung der Trienter Beschlüsse geplanten Visitationen finden starken Niederschlag im Vizekönigreich. Hier werden sie zu einem Instrument der Kontrolle über die Gemeindepfarrer, da die Bischöfe und besonders die Erzbischöfe von Lima anfangen, den Schutz der indigenen Bevölkerung vor der Ausbeutung durch Geistliche in den Fokus zu nehmen. Der sich durch alle limenischen Dekrete ziehende Kampf der katholischen Kirche gegen die vorspanischen indigenen Religionen weist Parallelen mit dem Kampf gegen den Protestantismus in Europa auf. Somit ist das Tridentinum abermals eine geeignete Vorlage für die Beschlüsse im Vizekönigreich.

3.4 Die Provinzialkonzilien des Erzbistums Charcas

Auf Betreiben Karls V. war im Jahr 1552 das Bistum Charcas in der Stadt Charcas oder La Plata (heute Sucre, Bolivien) eingerichtet worden. Ab 1609 war die Stadt Erzbistum und Sitz eines Erzbischofs (Castañeda 1978-1979, S. 91). Die neue Kirchenprovinz umfasste ungefähr das heutige Bolivien und Paraguay sowie die Regionen Tucumán und Buenos Aires in Argentinien.

Im Januar 1629 begann das erste Provinzialkonzil von Charcas unter Hernando de Arias y Ugarte, dem Erzbischof von Charcas von 1626 bis 1628 (Martínez Ferrer 1999, S. 213). Zu diesem Zeitpunkt war er bereits zum Erzbischof von Lima berufen worden. Das führte zu einem Konflikt mit dem Bischof von Santa Cruz, der die Ansicht vertrat, dass Ugarte aus diesem Grund das Provinzialkonzil weder abhalten noch leiten könne. Er konnte sich aber mit seinen Einwänden nicht durchsetzen (Velasco 1964, S. 80). Drei der fünf Suffragane waren in Charcas anwesend, der Bischofssitz von Tucumán war vakant, und der Bischof vom La Paz sandte aus Gesundheitsgründen einen Vertreter.

Obwohl die gefassten Beschlüsse des 1. Provinzialkonzils auf einer Linie mit denen der limenischen Konzilien und des Tridentinums lagen, wurden sie weder vom König, noch vom Papst approbiert (Martínez Ferrer 1999, S. 213), und wurden 1774 zudem von königlicher Seite annulliert (Velasco 1964, S. 82). Ein Kernpunkt der Beschlüsse war wie in den limenischen Konzilien die Durchsetzung der Idee, dass Indigene Menschen sind und als solche behandelt werden müssen (Martínez Ferrer 1999, S. 215). Ein Indiz dafür ist zum Beispiel die Ablehnung von Strafexpeditionen, den so genannten „malocas“, gegen die indigene Bevölkerung. Priestern drohte gemäß den Konzilsbeschlüssen für die Beteiligung an solchen Aktion die Exkommunikation (Martínez Ferrer 1999, S. 218).

Es gab zudem Beschlüsse zur Unterrichtung der indigenen Bevölkerung in der christlichen Lehre sowie zur eingehenden Prüfung der Kandidaten für das Amt des Beichtvaters und strengen Einhaltung der Beichtrichtlinien (Martínez Ferrer 1999, S. 214f). Beschlossen wurde die Erstellung eines Katechismus in Aymara und Quechua sowie die Ankündigung von Übersetzungen in weitere indigene Sprachen (Martínez Ferrer 1999, S. 215). Bei diesem Dekret ist nicht klar, ob es sich um eine Übernahme des Katechismus des 3. limenischen Konzils handeln sollte oder ob das charquenische Konzil einen neuen Katechismus erstellen wollte (Martínez Ferrer 1999, S. 216, FN 51). Auch in der Kirchenprovinz Charcas waren Visitationen das Instrument zur Kontrolle der Reformen. Die Durchführung durfte jedoch

keine übermäßigen Kosten verursachen (Martínez Ferrer 1999, S. 218). Konnte einer der Bischöfe seiner Visitationspflicht nicht nachkommen, hatte er einen zuverlässigen Stellvertreter zu bestimmen (Velasco 1964, S. 87).

Die Kandidaten für das Priesteramt sollten sehr sorgfältig ausgewählt werden. Dabei war ein Kriterium, dass ihnen die indigenen Sprachen vertraut waren (Velasco 1964, S. 87). Zudem hatten die Priester die ihnen unterstellten Gemeinden mindestens sieben Mal im Jahr zu besuchen (Velasco 1964, S. 85), aber in erster Linie mussten sie der Bevölkerung Vorbild für ein gutes, christliches Leben sein (Martínez Ferrer 1999: 217; Velasco 1964, S. 84).

Auch in den Akten des charquenischen Provinzialkonzils finden sich Beschlüsse zur Bekämpfung der Idolatrie. Das umfangreiche Kapitel *Titulus de criminibus indorum puniendis*, in dem die Bestrafung der Indigenen bei unterschiedlichsten Vergehen geregelt wird (Velasco 1964, S. 87, 125ff), orientiert sich bei der Auflistung der Delikte stark am 2. limenischen Konzil, wobei viele der aufgelisteten Delikte ebenfalls einen Bezug zur „Idolatrie“ haben. Es wird aber auch darauf hingewiesen, dass bei den Bestrafungen mit außerordentlicher Mäßigung vorzugehen sei, aufgrund der „naturaleza tímida“ der indigenen Bevölkerung (Martínez Ferrer 1999, S. 218).

Die Auflistung der Verfehlungen, die bestraft werden sollten, enthält unter anderem Schädeldeformationen bei Neugeborenen und die Durchbohrung der Ohren, außerdem Trinkgelage⁸³ und Nichtteilnahme an der Messe. Darauf folgt das Unterkapitel *Ut idolatriae extirpentur*, das sich inhaltlich auf die *Doctrina* des Katechismus des 3. limenischen Konzils und die Dekrete gegen die Idolatrie des 2. limenischen Konzils bezieht (Martínez Ferrer 1999, S. 219).

Luis Martínez Ferrer beschreibt die Situation der Kirche in Charcas im Jahr 1629 als die einer Kirche in der Anfangszeit der Missionierung und vergleicht ihre Situation mit den Verhältnissen in Mexiko zwischen 1524-46 sowie denen im Vizekönigreich Peru zur Zeit der *Instrucción* von Loaysa 1545 (Martínez Ferrer 1999, S. 219).

Das zweite Provinzialkonzil von Charcas fand unmittelbar nach dem sechsten Konzil von Lima statt. Es begann im Januar 1774 und endete im August 1778 (Luque Alcaide 2005, S. 491). Der gastgebende Erzbischof von Charcas war Pedro Miguel de Argandoña (Luque Alcaide 2005, S. 492). Bei der Eröffnung waren alle Suffragane anwesend (Luque Alcaide 2005, S. 493). Erzbischof Argandoña starb 1775, sodass Francisco Ramón Herboso, Bischof

⁸³ Die Bezeichnung „Trinkgelage“ bezieht sich auf den rituellen Austausch alkoholischer Getränke in vorspanischen Zeremonien.

von Santa Cruz de la Sierra, die Verhandlungen weiterführte und auch Argandoñas Nachfolger im Amt des Erzbischofs von Charcas wurde (Luque Alcaide 2005, S. 492f). Am Ende des Konzils hatten die Teilnehmer in vier Sitzungen insgesamt 436 Beschlüsse verabschiedet. Als inhaltlich richtungweisend für Charcas wurden das Tridentinum und das 3. limenische Provinzialkonzil explizit benannt. Die Dekrete des ersten Konzils von Charcas wurden komplett annulliert (Luque Alcaide 2005, S. 498).

Die Priester wurden dazu aufgefordert, ihren Gemeindemitgliedern den Gehorsam gegenüber König und Kirche zu vermitteln. Das charquenische Provinzialkonzil scheint auf den Ausgleich zwischen weltlicher und kirchlicher Macht zu setzen, im Gegensatz zum 6. limenischen Provinzialkonzil, das die Autorität der Kirche in den Dekreten sehr hervorgehoben hatte. Belege für diese Ausrichtung sind die Beschlüsse der charquenischen Konzilsväter, die Harmonie zwischen weltlichen und kirchlichen Richtern hervorheben und dass Krankenhäuser von einem staatlichen und einem kirchlichen Visitator zu überprüfen sind (Luque Alcaide 2005, S. 499). Das Verhalten der Priester und die Vorgaben für den Eintritt in den Priesterstand sind Gegenstand zahlreicher Beschlüsse. Priesteranwärter mussten, um in das Seminar eintreten zu können, 12 Jahre alt und legitime Kinder ihrer Eltern sein sowie des Lesens und Schreibens mächtig (Luque Alcaide 2005, S. 501).

Für den Besuch des Priesterseminars gab es Stipendien, und es wurde festgelegt, dass ein Drittel oder ein Viertel der Stipendien an indigene oder mestizische Anwärter zu gehen hatte (Luque Alcaide 2005, S. 501f). Damit war der Ausschluss der indigenen Bevölkerung vom Priesteramt auch in Charcas verbindlich aufgehoben worden. Die Priester mussten die Messe mindestens jeden Sonntag und an Festtagen abhalten und an diesen Tagen zudem für ihre Gemeindemitglieder da sein (Luque Alcaide 2005, S. 501f). Als Grundlage der Katechisierung der Bevölkerung sollte ein Katechismus dienen, der auf dem *Catecismo Romano* basierte. Erwachsene waren vor Erhalt der Sakramente über ihr religiöses Wissen zu prüfen (Luque Alcaide 2005, S. 503). Alle Predigten sollten sich im Kern um einen Aspekt der christlichen Lehre oder der göttlichen Gebote drehen; als Grundlage wurden die *Retórica eclesiástica* von Fray Luis Granada und der *Catecismo Romano* empfohlen (Luque Alcaide 2005, S. 504).

Betont wird zudem die Notwendigkeit der Katechisierung der indigenen Bevölkerung, da die Idolatrie immer noch verbreitet sei, auch wenn bereits viele von ihnen gute Christen seien (Luque Alcaide 2005, S. 504f). Die Dekrete listen Maßnahmen für die Geistlichen auf, mit denen die Idolatrie verhindert werden kann, wie das Verbot von Trinkgelagen, das Singen in

indigenen Sprachen, die Missionare nicht verstehen, sowie die weitere Unterrichtung der bereits zum Katholizismus übergetretenen Indigenen in der christlichen Lehre und über das Böse, das von der Idolatrie ausgeht. Wahrsager und Zauberer waren aus den Gemeinden zu entfernen (Luque Alcaide 2005, S. 505f). Eine weitere Maßnahme ist die verstärkte Verbreitung der spanischen Sprache, zum Beispiel mittels einzurichtender Grundschulen, um die Kinder in Spanisch zu unterrichten. Auch sollte einem Priester, der die indigene Sprache nicht beherrschte, ein zweiter zur Seite gestellt werden, der sie sprach, um mit nicht-spanischsprachigen Indigenen zu kommunizieren (Luque Alcaide 2005, S. 506). Damit wird wie bereits im 6. limenischen Konzil deutlich, dass der Versuch der Ausrottung der indigenen Religionen ebenso wenig gelungen war wie eine Hispanisierung der Bevölkerung in Bezug auf ihre Spanischsprachigkeit.

Die Provinzialkonzilien von Charcas haben als jeweilige Leitlinie sowohl das Konzil von Trient, als auch das dritte limenische Provinzialkonzil. Durch die Annullierung der Beschlüsse des ersten Konzils durch das zweite erhält letzteres das Hauptgewicht. Wegbereiter war die 5. Provinzialsynode von Charcas, die direkt vor dem 2. Provinzialkonzil ebenfalls unter Erzbischof Argandoña stattgefunden hatte.

3.5 Erlaubte und verbotene Bilder

Die Dekrete zu Bildern in den limenischen Provinzialkonzilien lassen sich in verschiedene Kategorien unterteilen: Dekrete, die sich direkt mit Bildern oder Bildnissen (Skulpturen) beschäftigen; Dekrete, die sich mit Reliquien und ihrer Verehrung befassen und Dekrete, welche die Visitationen von Kirchen regeln. Die Dekrete der limenischen Konzilien waren richtungweisend für die Provinzialkonzilien von Charcas, so dass die Unterschiede relativ gering sind.

In den *Instrucciones* des Erzbischofs Loaysa wird festgelegt, dass der Altar mit Bildern zu schmücken sei, ohne einen Unterschied zwischen Bild und Skulptur vorzunehmen (Henkel, Saranyana 2010, S. 17).

Im 2. limenischen Konzil nahmen die Konzilsväter im Kapitel 53 *Quod sanctorum imagines sint omni decentia ac reverentia* inhaltlich Stellung zu bildlichen Darstellungen. Bildnisse der Heiligen sollten visitiert werden, um Verzerrungen und Anstößigkeiten in der Darstellung aufzudecken und zu beheben. Mit dem Hinweis, dass die Darstellungen der Heiligen die Menschen zur Nachahmung deren gottgefälligen Lebens anregen sollen (Vargas Ugarte 1951, S. 125), wird ein Hauptargument für die Nutzung von Bildern innerhalb der Kirche herangezogen. In diesem Zusammenhang wird auf die instruktive Funktion der Bilder für die Laien hingewiesen. Unter Bezug auf das Tridentinum wird zudem verboten, das Gesicht der Jungfrau Maria sowie der weiblichen Heiligen zu schminken (Vargas Ugarte 1951, S. 125). Da auch bei Motivgebilden aus Wachs eine farbige Ausgestaltung untersagt war (Henkel, Saranyana 2010, S. 140), scheint eine übermäßige Farbgebung unerwünscht gewesen zu sein. Das Eigentum der Kirchen musste inventarisiert werden und das Inventarbuch war unter Verschluss zu halten. Damit die Kirchen nicht ohne die nötige Genehmigung des Bischofs Kirchengüter oder –eigentum verkauften, musste dieser die Inventare halbjährlich, mindestens aber einmal im Jahr mit dem vorhandenen Besitz abgleichen (Henkel, Saranyana 2010, S. 66).

Im 3. limenischen Provinzialkonzil wurde die Reliquienverehrung geregelt: Reliquien mussten vor der Verehrung durch die Kirche untersucht und approbiert worden sein (Vargas Ugarte 1951, S. 366).

Das 6. Provinzialkonzil von Lima behandelte in Titel 8, *De Reliquiis et Veneratione Sanctorum et Processionibus*, verschiedene Aspekte bildlicher Darstellung. Im ersten Unterabschnitt wurden die Geistlichen dazu aufgefordert, die Gläubigen in der korrekten Anbetung Gottes, der Jungfrau Maria, der Heiligen und ihrer Reliquien und Bilder

entsprechend den Vorgaben aus Trient zu unterweisen (Vargas Ugarte 1952, S. 116). Das fünfte Unterkapitel legte die Art der Bildern, ihre Anbringung und Ausführung fest: Es sollten keine ungewöhnlichen Bilder in der Kirche gezeigt werden, die die Gefahr zu geistigen Verirrungen beinhalteten. Auch durften keine Abbildungen des Kreuzes oder von Heiligen auf Haushaltsgegenstände gemalt oder graviert werden, um das Kreuz und die Heiligen nicht zu profanieren (Vargas Ugarte 1952, S. 117).

In den übrigen Abschnitten nahm man Stellung zu der Aufbewahrung von Reliquien, dem Verkauf von liturgischen Objekten wie zum Beispiel Abendmahlskelchen, Priestergewändern oder Bildern und dem Ablauf von Prozessionen (Vargas Ugarte 1952, S. 117f). Unterabschnitt 10 enthielt das Verbot Bilder mit Darstellungen des Heiligen außerhalb des Kirchenraumes zu zeigen (Vargas Ugarte 1952, S. 118f).

Die Visitationen sollten, ebenso wie in Europa, das Werkzeug der Umsetzung der Dekrete sein. Der genaue Ablauf und die zu überprüfenden Details war ebenfalls festgelegt worden. Nicht nur das Kirchengebäude und seine Ausstattung wurde visitiert, sondern auch der Lebenswandel des Priesters.

Die Anordnung zur Durchführung von Visitationen fand sich bereits im ersten Provinzialkonzil von Lima und wurde im 2. Provinzialkonzil, mit dem Blick auf das Trienter Konzil, in den Kapiteln 110-115 nochmals bekräftigt (Vargas Ugarte 1951, S. 150f). Wie bereits in Kapitel 3.4. ausgeführt, können sich die südamerikanischen Bischöfe zu diesem Zeitpunkt noch nicht an den Borromäischen Visitationspraxis (siehe dazu Kapitel 3.2.1 Carlo Borromeo) orientiert haben.

Im 3. limenischen Provinzialkonzil finden sich erneut detaillierte Anweisungen zu den Visitationen. In der Zwischenzeit war den Bischöfen in der Neuen Welt möglicherweise auch das Beispiel Carlo Borromeos bekannt. Die Bischöfe verfassten eine insgesamt 29 Punkte umfassende Anleitung zum Visitationsablauf. Die bereits im zweiten Provinzialkonzil sehr genau festgelegten Anweisungen wurden hierin spezifiziert (Villegas 1971, S. 128).

Alle Gegenstände aus Gold und Silber mussten in ihrem Aussehen und Wert in dem Inventarbuch der Kirche vermerkt sein, ebenso Bilder, Altäre und die liturgischen Gewänder (Lissón Chávez 1944, S. 260).

Die Inventarbücher der Kirchen dieser Zeit aus der Untersuchungsregion zeigen, dass derartige Inventarlisten sehr genau geführt wurden⁸⁴. Allerdings scheinen die Aufnehmenden eher dem Wert der Gegenstände Bedeutung zugemessen zu haben als Abbildungen. So finden sich gerade bei den Gold- und Silberobjekten vor allem Aufzählungen der enthaltenen Edelsteine sowie die Menge des verarbeiteten Edelmetalls. Die auf den Antependien oder Tabernakeln gezeigten Abbildungen werden nicht erwähnt. Bei Bildern oder Heiligenskulpturen werden die Heiligen namentlich erwähnt, nicht aber der Zusammenhang, in dem sie zu sehen sind oder in welcher Ausführung.

Schwer zu beurteilen ist, ob und – wenn ja – wie weit die Borromäischen *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesisticae* Eingang in die Visitationspraxis im Vizekönigreich Peru gefunden haben, oder ob lediglich eine allgemeine Visitation durchgeführt wurde.

⁸⁴ Inventario Santa Yga Metropolitana Sucre Vol 1 Año de 1761, Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos “Monseñor Taborga“, Sucre, Bolivien; Inventarios y cuentas de San Lazaro 1697 – 1798, Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos “Monseñor Taborga“, Sucre, Bolivien; Inventario de San Pedro de Tarabuco, Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos “Monseñor Taborga“, Sucre, Bolivien.

4 Von der Herkunft der Bilder

In Michelangelos Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle in Rom von befinden zehn Medaillons, in denen biblische Szenen gezeigt werden. Bei diesen Abbildungen hatte sich Michelangelo von den Holzschnitten aus der *Biblia vulgare istoriata* inspirieren lassen (Sears 1998, S. 62). Dabei handelte es sich um eine der frühesten gedruckten italienischen Bibelübersetzungen von Niccolò Malermi aus dem Jahr 1490. Michelangelo stützte sich wohl auf die Ausgabe von 1493 (King 2003, S. 229). Während der Arbeiten an den Fresken war bereits die sechste Auflage dieser Bibel in Umlauf, sodass der Künstler davon ausgehen konnte, dass die Bilder wiedererkannt wurden (King 2003, S. 229). Aber auch die Analphabeten unter den Kirchgängern konnten die Bilder wahrscheinlich identifizieren, da sie sie zum Beispiel in den *Biblia pauperum*, den so genannten Armenbibeln, gesehen haben konnten. In den Armenbibeln wurde das Leben Christi in Bildern wiedergegeben, indem Szenen aus dem Neuen Testament den übereinstimmenden Bildern aus dem Alten Testament gegenüber gestellt wurden. So wurden Verbindungen zwischen den beiden Bibelteilen hergestellt. Die *Biblia Pauperum* waren zudem Vorlagen für Kunstwerke wie Kirchenfenster oder Fresken an Kirchenportalen (van Straten 1997, S. 91).

Rückgriffe auf bereits vorhandene Illustrationen aus Büchern waren in der Herstellung von Kunstwerken also offenbar nicht ungewöhnlich. Daher ist es bei der Untersuchung der Ikonographie des Kirchensilbers im Bolivien des 17. und 18. Jahrhunderts zweckmäßig, den Handel mit Büchern, ihre Verbreitung und ihre Illustrationen zu berücksichtigen.

4.1 Bücher in den Amerikas

Die früheste gesicherte Information über Bücher, die die amerikanischen Kolonien Spaniens erreichten, stammt aus dem Jahr 1501 (Torre Revello 1940, S. 206). Im Gepäck des Franziskaners Alonso de Espinar befanden sich zwei Messbücher, zwei Gebetbücher, eine Bibel und eine nicht näher genannte Romanze, als er sich nach den Indias einschiffte. Außerdem hatte er eine *Doctrina* von San Bonaventura, eine Ausgabe *Contemptus Mundi* und ein *Flos Sanctorum* dabei. Darüber hinaus ein kirchliches Wörterbuch und ein nicht genau benanntes Wörterbuch von Antonio de Nebrija, eine *Angelica*, zwei Bücher über die Kunst der Grammatik und ein Buch zu den Evangelien (Torre Revello 1940, S. 207). Ab 1550 waren die Beamten der *Casa de la Contratación de las Indias*⁸⁵ in Sevilla angewiesen, Titel und Autor der zu verschiffenden Bücher zu erfassen (Torre Revello 1940, S. 208f). Die Listen der Publikationen wurden der Inquisition übergeben, die ebenfalls in Sevilla ansässig war. Wenn die Sendungen verbotene Bücher enthielten, wurden diese von königlichen oder Inquisitionsbeamten beschlagnahmt (Torre Revello 1940, S. 208f). Bereits im Jahr 1531 war das erste Gesetz zum Verbot weltlicher Bücher erlassen worden. Es verbot Bücher „de ystoris y cosas profanas saluo tocante ala Religion xp[christ]iana e de virtud en quese exerciten y ocupen los d[ic]hos yndios e los otros probladores delas dichas yndias“ (Torre Revello 1940, S. 210). Die genaue Spezifizierung der verbotenen Bücher lautete: „libros de Romance de ystorias vanas ó de profanidad como son el *amadis* y otros desta calidad y por que estae mal exercicio para los yndios e cosa en q[ue] no es bien q[ue]se ocupen“ (Torre Revello 1940, S. 210f). Guillermo Lohmann Villen geht davon aus, dass die *Novelas de los caballerías* (Ritterromane) verboten wurden, damit “los indios no confundieran los desatinos de esas obras de ficción con las verdades de la Biblia” (Lohmann Villena 1971, S. 20). Torre Revello merkt dagegen an, dass die tatsächliche Leserschaft dieser Romane die spanische Bevölkerung war (Torre Revello 1940, S. 210), sodass nicht ganz klar ist, warum das Verbot für diese Gruppe von Büchern erging.

Seit 1539 durfte der Drucker und Buchhändler Juan Cromberger aus Sevilla jede Art von Büchern nach Neuspanien verhandeln und auch dort drucken lassen. Er entstammte der größten Verlegerfamilie Sevillas (Pettegree 2010, S. 266). Cromberger verkaufte in großem

⁸⁵ Die *Casa de la Contratación*, gegründet 1503, überwachte von Sevilla aus den gesamten Schiffs-, Waren- und Personenverkehr in die Kolonien (Henkel, Saranyana (2010), S. 1).

Stil unter anderem genau jene Ritterromane, die eigentlich verboten waren (Torre Revello 1940, S. 210), denn obwohl das Verbot 1543 und 1575 erneuert wurde, ließen die Zensoren Ritterromane die Kontrollen passieren (Torre Revello 1940, S. 214f).

4.2 Bücher und Bibliotheken im Vizekönigreich Peru

Teodoro Hampe untersuchte insgesamt 24 Privatbibliotheken aus dem 16. und 17. Jahrhundert aus dem Vizekönigreich Peru und kommt zu dem Schluss, dass neben allgemeinen Themen wie Kultur, Technologie oder Handel auch abstraktere, aber mit der Lebenswelt in den Amerikas stark verknüpfte Themen vorhanden waren. Darunter fallen für Hampe Bücher über die religiöse Angleichung der indigenen Bevölkerung, die Entstehung von Bildungsinstitutionen, der Ausdruck der Kreativität von Künstlern und Schriftstellern, ein Transfer europäischer Technologie und das Entstehen eines Nationalbewusstseins (Hampe Martínez 1993, S. 212).

Die ersten Privatbibliotheken in Südamerika gehörten vier Begleitern von Francisco Pizarro. In den neu gegründeten Städten wurde der Buchhandel von der rasch anwachsenden Zahl von Anwälten, Studenten und Geistlichen vorangetrieben (Hampe Martínez 1993, S. 212f). Die in der Kolonie gelesenen Bücher kamen meist direkt aus Europa. Der Handel lief über den Isthmus von Panama, wo in der Ortschaft Nombre de Dios und ab 1597 in Portobelo, ebenfalls am Isthmus gelegen, Güter aus Europa – und damit auch Bücher – in einer großen jährlichen Messe verhandelt wurden. Auch die limenischen Händler kauften dort ihre Ware (Inch 2008, S. 423). Da Lima das Verteilungszentrum für das gesamte Vizekönigreich Peru war, gingen von hier aus die Bücher nach Potosí, La Plata (auch Chuquisaca genannt, das heutige Sucre) und in andere Regionen des heutigen Boliviens. Von dem Handelsweg profitierte auch La Paz, da es auf der Strecke nach Süden lag (Inch 2008, S. 424). Im Jahr 1544 kam Juan Antonio Musetti nach Lima. In ihm vermutet Hampe den ersten limenischen Buchhändler, der als Nachkomme einer spanischen Druckerfamilie möglicherweise Produkte seiner Familie verkaufte (Hampe Martínez 1993, S. 213). Laut Lohmann Villena war Agustín de Zarate der erste Buchhändler in Lima (Lohmann Villena 1971, S. 19), ohne dies weiter zu begründen. Anfang des 17. Jahrhunderts waren die Buchhandlungen in Lima an die Grenzen ihrer Kapazitäten gekommen. Abhilfe schufen reisende Buchverkäufer, die im Auftrag von

Buchhändlern Publikationen verkauften, wie zum Beispiel Juan de la Puerta, „oficial de libros“, der am 11. März 1609 einen einjährigen Vertrag bei dem Buchhändler Juan de Sarria unterschrieb, um für ihn auf der Plaza Bücher beziehungsweise Druckwerke zu verkaufen (Lohmann Villena 1971, S. 19).

Die Stadt La Plata war aufgrund des erzbischöflichen Sitzes, des Priesterseminars (seit 1595), des Gerichtshofes (ab 1561) und der Universität San Francisco Javier (gegründet 1624) ein guter Absatzmarkt für Bücher. Dort gab es zwischen 1570 und 1665 37 Personen, die mit Büchern handelten. In einem ähnlichen Zeitraum – zwischen 1572 und 1639 – verkauften 55 Personen zudem im nahegelegenen Potosí Bücher (Inch 2008, S. 422). Der Handel generell und auch derjenige mit Büchern wurde häufig von bestimmten Familien kontrolliert, so auch in Potosí und La Plata. Manche Händler erbten das Geschäft von ihren Vätern. In einem anderen Fall eröffneten zwei Brüder erst einen Buchhandel in La Plata und später dann in Potosí (Inch 2008, S. 422f). Ebenso wie in der Region des heutigen Peru gab es auch hier reisende Händler, welche die Verbreitung der Bücher erhöhten. So erreichten im Jahr 1611 durch den Händler Agustín Santuchos von La Plata aus unter anderem Heiligenbiographien, Ritter- und Schelmenromane, Katechismen und Theaterstücke von Lope de Vega neben weiteren Stationen sowohl die Stadt Villa de Oropeza (heute Cochabamba), als auch die Grenzregion Mizque. Dort waren die Mitglieder diverser religiöser Orden, die dort missionierten, Abnehmer für die Bücher (Inch 2008, S. 425f).

Im Jahr 1584 wurde die Erlaubnis zur Eröffnung der ersten Druckerei in Lima gegeben. Zwischen 1584 und 1605 konnten so die ersten 42 Bücher in Südamerika gedruckt werden (Hampe Martínez 1993, S. 213). Das erste Buch, das in den Druck ging war die *Doctrina cristiana*, die auf Anweisung des dritten Provinzialkonzils von Lima in Spanisch, Quechua und Aymara erstellt wurde.

Starken Einfluss auf den Aufbau und Inhalt von Bibliotheken nahmen Kirche und Staat. Besonders erstere nahm durch ihre Druckpressen, Bildungsinstitutionen und Bibliotheken konstanten Einfluss auf die koloniale Gesellschaft (Hampe Martínez 1993, S. 214). Die Inquisition kontrollierte die Buchimporte und genehmigte oder verbot Publikationen, die im Vizekönigreich gedruckt werden sollten (siehe dazu Kapitel 4.1 Bücher in den Amerikas). Dabei betraf die Zensur nicht nur Bücher vermeintlich ketzerischen Inhalts, sondern auch Erzählungen sowie politische Schriften (Hampe Martínez 1993, S. 214). Für die Exportkontrolle bei Büchern gab es folgende Instrumente: Bücherlisten mit Inhaltsangaben der für den Export bestimmten Bücher, Überprüfungen der Schiffe beziehungsweise der

Bücherladungen auf beiden Seiten des Ozeans sowie Überprüfungen der Bestände in den Buchhandlungen (Inch 2008, S. 449).

Die Bestrafungen für den Besitz verbotener Bücher reichten von Geldstrafen über die Konfiszierung des Eigentums (besonders der Bücher) bis zu lebenslanger Haft (Inch 2008, S. 440). Ein Beispiel für eine Gruppe verbotener Bücher waren Beschreibungen der Indien, die durch einen königlichen Erlass aus dem Jahr 1556 verboten wurden. Als Grund wird angenommen, dass die spanische Krone die Kenntnisse und Möglichkeiten, die Amerika eröffnete, nicht an rivalisierende europäische Kräfte weitergegeben wissen wollte (Inch 2008, S. 477). Hampe stellt ebenfalls eine Lücke im Bereich von Studien und Chroniken zu den Amerikas (vorspanische Kulturen, Sprachen und Gebräuche, natürliche Ressourcen usw.) fest. Seiner Ansicht nach ist der Grund aber nicht die Rivalität der europäischen Nachbarn oder der Wunsch nach Geheimhaltung des Wissens. Das Fehlen solcher Bücher sei vielmehr dem Umstand geschuldet, dass Bücher gesammelt wurden, um mit den geistigen Entwicklungen Europas Schritt zu halten, und nicht, um die Realität täglichen Lebens besser zu verstehen (Hampe Martínez 1993, S. 228f).

Besonders strikt war auch die Kontrolle religiöser Publikationen, vor allem während des 16. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert verschob sich der Fokus dann auf Bücher mit politischem Inhalt. Laut Marcela Inch könnte ein Grund für die Abwesenheit bestimmter Bücher in den untersuchten Inventaren in der Kontrolle durch die Inquisition liegen. Sie stellt aber, wie andere Autoren auch, fest, dass sich trotz der Kontrollen in institutionellen und privaten Bibliotheken Bücher finden, die verboten waren (Inch 2008, S. 440).

Auf dem Index verbotener Bücher von 1559 standen neben bestimmten Bibelausgaben Katechismen, geistliche Traktate sowie Gebets- und Stundenbücher. Das Verbot beispielsweise der Stundenbücher basierte auf der regionalen Anpassung dieser Bücher seit dem Mittelalter, wodurch nach Ansicht des Klerus abergläubische und nicht-christliche Vorstellungen in die Gebete eingeflossen waren (Inch 2008, S. 441f).

In den 13 Bibliotheken, die in diesem Kapitel berücksichtigt wurden, fand sich nur ein Exemplar eines Kataloges verbotener Bücher, das 1591 unter den Waren war, die Juan Bautista Fuchilo Serra an eine Käufergemeinschaft aus La Plata verkaufte (Inch 2008, S. 517).

Wie in Kapitel 4.1. angesprochen waren die beliebten Ritterromane nicht nur in Neuspanien verboten, sondern auch im Vizekönigreich Peru. Marcela Inch führt als Grund für das Verbot an, dass die Romane als verlogen und unmoralisch galten. Ihr Verbot für die indigene

Bevölkerung wurde 1543 auch auf die spanische Bevölkerung ausgedehnt (Inch 2008, S. 448). Inch bescheinigt diesen Romanen, die bereits mit den Entdeckern und Eroberern in die Neue Welt kamen, trotzdem einen großen Einfluss. Sie dienten zum einen mit den in ihnen enthaltenen Abbildungen als konkrete Vorlage für die Kunstproduktion in den Amerikas (Flores, Varela 2013), zum anderen konnten die enthaltenen Beschreibungen als literarische Vorbilder in konkrete Bilder, beispielsweise auch auf den Silberarbeiten, umgesetzt werden. Aber auch regionale Bezeichnungen wie Patagonien⁸⁶ oder die gängigen Toponyme Kalifornien und Amazonas stammen aus der Literaturgattung der Ritterromane (Inch 2008, S. 446).

Nach Hampes Ansicht war das lesende Publikum sowohl in den Amerikas, als auch im Vizekönigreich Peru anfangs beschränkt. Die Gründe sieht er im Analphabetismus innerhalb der europäischen und der indigenen Bevölkerung und im hohen Preise für Bücher (Hampe Martínez 1993, S. 216). In der Region des Vizekönigreichs, die dem heutigen Bolivien entspricht, hält Marcela Inch die Verbreitung von Büchern für weniger begrenzt, da sich auch Listen mit Büchern in den Inventaren von Testamenten der indigenen Bevölkerung fanden (Inch 2008, S. 430). Finanziell war der Aufbau einer größeren Bibliothek nur für den höheren Klerus, den Adel, Intellektuelle und zu Reichtum gekommene Kaufleute möglich. Trotzdem fand Literatur in weiten Teilen Bevölkerung Verbreitung, da den „poor Spaniards, creoles, mestizos, and even Indians“ zum Beispiel moralisches Handeln durch das Vorlesen von Sprichwörtern, Balladen, Liedern und Erzählungen nahe gebracht wurde (Hampe Martínez 1993, S. 216). Hampe spricht zudem von einem florierenden Handel mit Büchern zwischen der europäischen und indigenen Bevölkerung im späten 16. Jahrhundert (Hampe Martínez 1993, S. 213). Die Situation scheint durch die Zeiten sehr unterschiedlich zu sein. Die Preise für die Bücher waren offenbar hoch, schwankten aber auch von Region zu Region. Die indigene Elite war finanziell in der Lage, Bücher zu kaufen und spätestens seit der Gründung der *colegios de caciques* auch, sie zu lesen (siehe dazu Kap. 4.3 (Aus)Bildung der indigenen Bevölkerung).

Bis in die 1570er Jahre waren private Bibliotheken eher selten. Ausnahmen bilden Bibliotheken wie die von Fray Vicente de Valverde (Hampe Martínez 1993, S. 217)⁸⁷. Diese wurde im Jahr nach seinem Tod, 1542, auf der Plaza Mayor in Lima versteigert (Lohmann

⁸⁶ Patagonien ist die Region südlich der Flüsse Río Colorado in Argentinien und Río Bío Bío in Chile sowie nördlich der Magellanstraße.

⁸⁷ Vicente de Valverde gehörte dem Dominikanerorden an und war ein Begleiter von Francisco Pizarro bei der Eroberung Perus. 1537 wurde er zum ersten Bischof von Cuzco ernannt (http://www.bautz.de/bbkl/v/valverde_v.shtml, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Villena 1971, S. 19). Die Mehrzahl der Bücher-Käufer waren beruflich in der höheren Verwaltung tätig oder Angehörige des Klerus. Es finden sich aber auch die Bibliothek eines der Ketzerei angeklagten Anwaltes und die des *curaca* Pedro Milamachi (siehe dazu Kapitel 4.3 (Aus)Bildung der indigenen Bevölkerung), der in einem Dorf im Tal von Manatiro lebte und spanische Chroniken, mystische Traktate sowie Komödien von Lope de Vega besaß und wahrscheinlich auch las (Hampe Martínez 1993, S. 218).

Die Klöster und Konvente waren anfangs Hauptabnehmer für Bücher (Lohmann Villena 1971, S. 19), da sie große Mengen bestellten. Dabei handelte es sich nicht nur um Schriften für die Andacht, die Liturgie und Missionierung. Dank der neuesten Publikationen über Theologie, Philosophie, Geschichte und Politik verfolgten die Kleriker die intellektuellen Strömungen Europas (Hampe Martínez 1993, S. 219). Private Bibliotheken begannen sich verstärkt im 17. Jahrhundert zu entwickeln, als sich eine kreolische Gesellschaft etablierte und Lima durch Zuwanderer mit vielfältigem kulturellem Hintergrund wuchs, die ebenso wie der Klerus den Wunsch hatten, die neusten intellektuellen und geistigen Entwicklungen aus Europa zu erfahren (Hampe Martínez 1993, S. 219). Erhaltene Verträge belegen die Verbreitung von Büchern über Lima hinaus ins Tal von Trujillo, nach Cuzco, Potosí und Chile (Lohmann Villena 1971, S. 21).

Die Informationen der Verschiffungslisten der *Casa de la Contratación* in Sevilla zeigen, dass 70% der Bücher, die im 16. und 17. Jahrhundert in die Neue Welt versandt wurden, religiöse Themen behandelten. Poesie, Dramen und Erzählungen sowie Publikationen über Recht, Geschichte, Politik, Medizin usw. machten die verbleibenden 30% aus (Hampe Martínez 1993, S. 222). Die Bibliotheken in Hampes Studie haben einen Schwerpunkt auf juristischen Werken, was den Berufen der Besitzer – Richter, Anwälte, Notare usw. – geschuldet ist. Unter den Büchern mit religiösen Inhalten findet sich natürlich die Bibel sowie Werke über Moral, Theologie, Liturgie, Hagiographie und Missionierungshandbücher (Hampe Martínez 1993, S. 225). Die Bibel ist häufig ergänzt um Konkordanz und Erläuterungen durch Kirchenväter wie Augustinus und Gregor den Großen. Viele der Bücher enthalten Hinweise, dass sie entsprechend der Leitlinien des Konzils von Trient geschrieben oder angepasst wurden (Hampe Martínez 1993, S. 225).

Im Bereich mystischer und asketischer Strömungen fand zum Beispiel Fray Luis de Granadas *Libro de la oración y meditación* in den spanischen Kolonien große Verbreitung. Zu Beginn der Kolonialzeit ist außerdem Erasmus von Rotterdams *Enchiridion militis christiani* in den Bibliotheken zu finden (Hampe Martínez 1993, S. 226). Seine Schriften hatten aber

letztendlich keine Chance sich durchzusetzen, da er von der katholischen Kirche massiv abgelehnt wurde (Hampe Martínez 1993, S. 217). Die nächste bedeutende Gruppe von Texten enthält geisteswissenschaftliche Werke, besonders moderne Ausgaben griechischer und römischer Klassiker (Hampe Martínez 1993, S. 226). Hampe sieht im Vorkommen von Publikationen wie Ovids *Metamorphosen*, Livius' Geschichte Roms, den linguistischen und politischen Ausführungen Ciceros, Gedichten Virgils etc. zum einen die parallelen intellektuellen Entwicklungen in Amerika beziehungsweise Peru und Europa. Zum anderen die Kenntnis der klassischen Sprachen bei den Kolonisten (Hampe Martínez 1993, S. 226). Darüber hinaus können aber diese Klassiker, ebenso wie die Ritterromane, als Anregung für die Bildproduktion im Vizekönigreich Peru gedient haben⁸⁸ In der Übersicht der meistgelesenen Bücher in den Amerikas listet Torre Revello bei den griechischen und römischen Klassikern besonders häufig die Fabeln des Äsop, Ovids *Metamorphosen* und Homers *Odyssee* auf (Torre Revello 1940, S. 226ff). Im Gegensatz zu Hampe sieht Torre Revello hierin keinen Beweis für die Kenntnis der klassischen Sprachen bei den Europäern in den Amerikas, da er davon ausgeht, dass diese Publikationen in den vorhandenen spanischen Übersetzungen versandt wurden. Äsops Fabeln lagen zum Beispiel bereits vor 1500 in spanischer Übersetzung vor (Torre Revello 1940, S. 226). Darüber hinaus war Latein für beispielsweise Kleriker und Anwälte die „Verkehrs“-sprache, da weite Teile der Fachbücher oder auch Konzilsakten auf Latein publiziert wurden, sodass die Kenntnis zumindest der lateinischen Sprache nicht sonderlich außergewöhnlich war.

Antonio de Nebrija war die meist gelesene Autorität im Bereich von Linguistik, Ethik und Historiographie in den spanischen Kolonien. Seine lateinische Grammatik, sein Spanisch-Lateinisches Wörterbuch und sein Wörterbuch juristischer Ausdrücke waren „Bestseller“ in Spanisch-Amerika (Hampe Martínez 1993, S. 226).

Moralistische Strömungen fanden ihre Verbreitung durch Sprichwort-, Brief- oder Emblemsammlungen⁸⁹, wobei besonders letztere als Vorlagen für Abbildungen auf Silberarbeiten in Frage kommen könnten. Besonders beliebt waren hier Juan Luis Vives⁹⁰, Paolo Giovio, Andrea Alciati oder Baldassare Castiglione (Hampe Martínez 1993, S. 226).

⁸⁸ Serge Gruzinski sieht beispielsweise in Ovids *Metamorphosen* die Vorlage für die Malereien in der Kirche San Miguel Arcángel in Ixmiquilpan, Mexiko (Serge Gruzinski: *Los caminos del mestizaje*, México 1996).

⁸⁹ Embleme sind allegorische Bilder mit moralischen Versen oder Redensarten. Sie setzen sich aus drei Teilen zusammen: dem Motto, der Abbildung und dem Text. Das Bild war die visuelle Umsetzung des Mottos. Der Text lieferte wiederum die Beschreibung des Mottos (Daly (2008), S. 1f). Gemeinsam verdeutlichen die drei Elemente eine überwiegend abstrakte Idee oder eine Lebensregel (van Straten (1997), S. 71).

⁹⁰ Vives war ein entschiedener Gegner der Ritterromane (Inch (2008), S. 448).

Die letzten beiden Autoren finden sich mit ihren bekanntesten Werken auf den *Indices Librorum prohibitorum et expurgandorum novissimi, Hispanicus et Romanus* von 1667. Allerdings werden nicht die kompletten Publikationen beanstandet, sondern einzelne Formulierungen in bestimmten Ausgaben (Antonio Sotomayor 1667, S. 46, 116). Wie bereits in diesem Kapitel angesprochen gelangten trotz der Zensur auch verbotene Bücher ins Vizekönigreich Peru und wurden sogar nachgedruckt (Hampe Martínez 1993, S. 228). Die Anzahl verbotener Bücher in Bibliotheken und Buchhandlungen ist schwer einzuschätzen. Während die Ritterromane offenbar trotz des Verbots in großer Zahl nach Südamerika kamen – die Gattung findet sich fast in jedem Inventar, das Bücher auflistet – hat eine Studie zu Büchern im Zeitraum von 1767 bis 1822 in Potosí ergeben, dass unter 1500 Titeln, die für diesen Zeitraum identifiziert werden konnten, nur 15 auf dem Index für verbotene Bücher standen (Inch 2008, S. 494, FN 113). Im 17. Jahrhundert nahm die Popularität der Ritterromane unter anderem zugunsten von Miguel de Cervantes *Don Quijote* sowie Gedichten und satirischen Essays von Francisco de Quevedo oder Lope de Vegas Komödien ab (Hampe Martínez 1993, S. 226). Aber auch naturwissenschaftliche und technische Publikationen fanden ihren Weg ins Vizekönigreich. Hampe identifizierte im Bereich der medizinischen Bücher zum Beispiel die *Historia medicinal* von Nicolás Monardes, das sich mit den medizinischen Eigenschaften amerikanischer Pflanzen, Kräuter und Früchte befasste. Unter den Kosmographien fand sich ein Titel von Abraham Ortelius, der sein *Theatrum orbis terrarum* gewesen sein könnte. Darüber hinaus enthielten die von Hampe untersuchten Bibliotheken neben anderen die Naturgeschichte des Plinius und dessen Sammlung der Traktate zu Tieren sowie Bücher über die Verarbeitung von Gold und Silber wie Juan de Belvederes *Libro general de las reducciones de plata y oro* und Juan de Arfes *Quilatador de la plata, oro y piedras* (Hampe Martínez 1993, S. 228).

Die Inventarlisten von Bibliotheken und ambulanten Kleinbuchhändlern aus La Plata und Potosí zeigen, dass die dort gehandelten Bücher ebenfalls überwiegend religiöse Inhalte hatten, wie zum Beispiel Andachts- oder Stundenbücher. Besondere Verbreitung fanden ebenfalls die Schriften von Fray Luis de Granada sowie die des Jesuiten Gaspar de Astete. Die große Beliebtheit dieser Publikationen führte in den Inventaren zu Stückzahlen von 190, 120 oder, in einem Fall, zu sechs Kisten mit ausschließlich religiösen Schriften (Inch 2008, S. 429). Den Schwerpunkt auf religiöser Literatur erklärt Inch durch eine sakralisierte Gesellschaft, in der geistliche Werte an erster Stelle standen. Die Menschen lebten selbstverständlich mit einer Omnipräsenz Gottes und den religiösen Leitsätzen, sich vorbereitend auf das Leben im Jenseits (Inch 2008, S. 435). Die drei von Marcela Inch

untersuchten Buch-Inventare von aus Potosí und La Plata aus den Jahren 1591, 1593 und 1614 reflektieren laut ihrer Aussage den Geist der Gegenreformation in Europa (Inch 2008, S. 436). Deren bekannteste Repräsentanten Silvestre de Piero, Tomás de Vío, Juan de Pedraza, Francisco de Vitoria, Martín de Ledesma, und Bartolomé de Medina befinden sich alle in diesen drei Inventaren, außerdem Vertreter des spanischen Mystizismus wie Fray Luis de Granada und Fray Luis de León sowie aus dem Bereich der *literatura moralizante* diverse Werke von Antonio de Guevara (Inch 2008, S. 437). Häufig vertreten sind zudem Hagiographien wie die *Flos Sanctorum*, Sammlungen mit Lebensläufen von Heiligen. Die Vielzahl der Hagiographien in den drei Bibliotheken lässt einen großen Anteil im Inventar der Buchhändler vermuten (Inch 2008, S. 438).

Zwei der untersuchten Bibliotheksinventare haben neben dem religiösen einen zweiten Schwerpunkt auf weltlichen Texten wie Romanen, hier besonders die beliebten Ritterromane, und Poesie (Inch 2008, S. 443). Wie bereits angesprochen lässt sich in Neuspanien der Einfluss der Ritterromane auf die Kunst nachweisen⁹¹, sodass es wahrscheinlich ist, dass dies auch im Vizekönigreich Peru der Fall war.

Unter diesen weltlichen Texten finden sich in La Plata und Potosí Bücher von Garcilaso de la Vega sowie Romane von Lope de Vega oder Mateo Alemán, aber auch juristische Schriften von Diego de Covarrubias und Martín de Azpilcueta Navarro und Nebrijas *Arte grammatica* (Inch 2008, S. 430). Vor allem bei den Klerikern in Potosí war diese Grammatik im 18. Jahrhundert sehr verbreitet. Gleichfalls vielfach genutzt wurde im Jahr 1625 in Potosí die *Gramatica y Arte nueva de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua [...]* des Jesuiten Diego González Holguin mit 206 nachgewiesenen Exemplaren (Inch 2008, S. 431). Hier kann man einen Zusammenhang mit dem 3. Provinzialkonzil von Lima sehen, in dem die Pflicht der Priester zur Kenntnis der indigenen Sprachen festgeschrieben wurde. Laut Konzilsbeschluss mussten die Priester, die in indigenen Gemeinden eingesetzt wurden, die dortige Sprache so gut beherrschen, dass sie in ihr predigen, die Sakramente erteilen und das Christentum vermitteln konnten.

⁹¹ Pablo Escalante Gonzalbo, Maite Málaga Inguiñiz, Ana Pulido Rull: El soberano y su palacio: Los tlacuilos frente al retrato, la historia y la alegoría. In: Elisa Vargas Lugo de Bosch (Hg.): *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglos XVI al XVIII*, México 2005; José Luis Pérez Flores, Sergio González Varela: Los murales del Convento de Ixmiquilpan, Mexico, y la imagen de guerra occidental, in: *Colonial Latin American Review* 22 (2013), S. 126–147 sowie Kapitel 4.3 (Aus)Bildung der indigenen Bevölkerung.

Der Rückgriff der europäischen Renaissance auf die klassische griechische und römische Literatur hatte auch in den Kolonien einen nicht unerheblichen Niederschlag. In der Provincia de Charcas nimmt zum Beispiel der Augustiner Alonso Ramos Gavilán in seiner *Historia de Copacabana* [...] Bezug auf Homer, Aristoteles und Plutarch sowie auf Flavius Josephus (Inch 2008, S. 474f). Auch die Beamten der Audiencia de Charcas machten regen Gebrauch von den klassischen Schriftstellern, eine Tendenz, die sich nach der Gründung der Universität Francisco Xavier in La Plata im Jahr 1624 noch verstärkte (Inch 2008, S. 475f).

Es zeigt sich, dass im Zentrum des Vizekönigreichs Peru und in der Peripherie die jeweiligen Publikationen der Zeit ankamen und gekauft wurden. Der Besitz der Bücher in den privaten Bibliotheken sagt natürlich nicht notwendigerweise etwas darüber aus, ob sie wirklich gelesen wurden. Die Kosten für Bücher waren allerdings wohl zu hoch, um sie nur aus einem Besitzwunsch heraus zu erwerben. Trotzdem kann der Besitz von Büchern durchaus als Prestigemerkmale für eine bestimmte gesellschaftliche Stellung angenommen werden.

Die Ähnlichkeiten in den Inventaren sind sehr groß, was wohl dem Versuch geschuldet war, mit den geistigen Entwicklungen der Zeit Europa in Verbindung zu bleiben. Die nach Amerika kommenden Eroberer brachten den europäischen Bildungskanon in die Neue Welt und bauten auf dieser Basis das dortige Kolonialreich auf. Welchen Einfluss dieses den indigenen Kulturen aufoktroierte Wissen zum Beispiel auf die koloniale Kunstproduktion hatte, gilt es zu untersuchen. Teodoro Hampe schreibt in einer seiner Untersuchungen zu den Bibliotheken im Vizekönigreich Peru:

In addition it would be interesting to explore the impact of learned texts and literary images on colonial painting – frescoes in the churches are generally full of textual references [...]. (Hampe Martínez 1993, S. 229)

Hampe beschränkt sich hier auf die kolonialzeitliche Malerei, aber der Einfluss wird wahrscheinlich nicht darauf begrenzt gewesen sein. Zu berücksichtigen ist hierbei auch, wer die ausführenden Künstler waren. Bei einem europäischen Maler oder Silberschmied in den amerikanischen Kolonien ist ein Einfluss des europäischen Bildungskanons zu vermuten. Bei einem indigenen Maler oder Silberschmied setzt ein europäischer Einfluss in der ausgeübten Kunst einen Zugang zum Bildungssystem beziehungsweise zumindest zu den Druckwerken der Spanier voraus. Aus diesem Grund soll im Folgenden die Ausbildung der indigenen Bevölkerung dargestellt werden.

4.3 (Aus)Bildung der indigenen Bevölkerung

Der Versuch der katholischen Kirche, den indigenen nichtchristlichen Glauben in Amerika auszulöschen, ist in den limenischen Provinzialkonzilien deutlich sichtbar. Die für die Untersuchung relevanten Provinzialkonzilien 1 bis 6 decken den Zeitraum von 1582 bis 1772 ab. Und in allen sechs Konzilien werden Beschlüsse zur Bekämpfung der Idolatrie gefasst, bestätigt oder neu ausgeführt.

Laut Monique Alaperrine-Bouyer wurde die kirchliche Politik im Vizekönigreich Peru am Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts von Kampagnen gegen den indigenen, nichtchristlichen Glauben dominiert (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 163). Ihrer Meinung nach ist hierin die Ursache für die Gründung der Schulen für die Söhne der *curacas* zu sehen: Die Jungen sollten aus ihren Familien entfernt und dem Einfluss der „Zauberer“ – religiöse Spezialisten für den vorspanischen Glauben – entzogen werden sowie eine christliche Erziehung erhalten (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 163). Grundsätzlich war aber bereits in den *Leyes de Burgos* von 1512 die Grundlage zur Erziehung der Kazikensöhne gelegt worden. Dort heißt es in Bezug auf die bis dahin unterworfenen Gebiete:

Otro sy hordenamos e mandamos que todos los hijos de los caciques que ay en la dicha ysla e obiere de aqui adelante de hedad de treze años abajo se den a los frayles de la orden de san francisco [...] porque los dichos / frayles le muestren leer y escrevir y todas / las otras cosas de nuestra fee los quales tengan mostrando quatro años e despues los buelvan a las personas que se los dieren e los tenian encomendados e tienen a sus padres para que los tales hijos de casyques muestren a los otros yndios porque muy mejor lo tomaran dellos [...]. (Altamira 1938, S. 35 (f. 614r/614v))

Für Udo Oberem sind das Gesetz und die spätere Gründung der so genannten *colegios de caciques* ein Mittel der Spanier, um sich eine der Krone gegenüber loyale und dem spanischen Gesellschaftsmodell zugewandte indigene Gesellschaftsschicht zu schaffen (Oberem 1985, S. 342). Dieses Ziel formuliert Juan B. Olaechea inhaltlich fast identisch: Eine ausgewählte, einflussreiche Minderheit sollte die Mehrheit im Sinne der Krone beeinflussen (Olaechea 1962, S. 109) – ein Grundgedanke, der nicht immer aufgegangen zu sein scheint. So war zum Beispiel Tupac Amaru II, der 1780 den Aufstand gegen die Spanier anführte, ein Schüler des *colegios* in Cuzco gewesen. Die Mehrzahl der Absolventen der *colegios* fügte sich jedoch

nach ihrer Schulzeit gut in das spanische Kolonialsystem ein und wurde zu wichtigen Garanten desselben ((Oberem 1985, S. 348f)).

Die erste in der Neuen Welt gegründete Schule für die Söhne der indigenen Elite war 1536 das *Colegio de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco* im heutigen Mexiko. In den Anfangsjahren seiner Existenz hatte es ein sehr hohes Ausbildungsniveau. Das *Colegio* war für alle später ins Leben gerufenen *colegios* der Prototyp. Alle übrigen Schulen versuchten, seiner doppelten Ausrichtung, bezüglich der Beschränkung auf einen bestimmten Kreis indigener Schüler, und den strengen Regelungen des Internatslebens nachzukommen (Olaechea 1962, S. 109).

In Quito begann der flämische Franziskaner Jodoco Ricke direkt nach der Stadtgründung 1534 beziehungsweise 1535 mit der Unterrichtung von indigenen Schülern nach spanischem Vorbild. Es ist nicht mehr nachvollziehbar, ob diese Schülern ausschließlich *hijos de caciques* waren. Oberem geht davon aus, da diese für die Vervielfältigung des Gelernten, besonders des christlichen Glaubens, vorgesehen waren (Oberem 1985, S. 343). Im Jahr 1536 erging in den Instruktionen für Francisco Pizarro die Anordnung, dass die *encomenderos* die *hijos de caciques* aus dem Bereich ihrer *encomienda* zur Unterrichtung in Klöster geben sollten. Die Kosten des Unterrichts sollten von den *encomenderos* aufgebracht werden. In dieser Bestimmung lag möglicherweise ein Grund für die nur schleppende Umsetzung der Anweisung. Um die Schulgründungen voranzutreiben, wies Philipp II. den Vizekönig von Peru an, in jeder Stadt, die einen Bischofssitz besaß, *colegios de caciques* zu gründen (Olaechea 1962, S. 111). Dieser Vorgang wiederholte sich zu verschiedenen Gelegenheiten auch später noch (Olaechea 1962, S. 109, FN 1).

Ebenfalls in Quito betrieben die Franziskanern seit 1551 das *Colegio de San Juan Evangelista*. Dort wurden nicht nur indigene Schüler aufgenommen, sondern auch Kinder von europäisch-indigenen Eltern und spanische Waisen. Die Franziskaner unterrichteten sie in Lesen, Schreiben und Rechnen, Musik, der Miniaturmalerei und anderen Künsten. Neben der Unterrichtssprache Spanisch lernten die Schüler Quechua und Latein (Oberem 1985, S. 344). Der Orden der Franziskaner leitete das *Colegio* bis 1581 und musste die Leitung dann an die Augustiner abgeben, möglicherweise aufgrund von Problemen mit dem Bischof (Oberem 1985, S. 346).

Schüler waren die erstgeborenen Söhne der Kaziken, in einigen Fällen auch die Zweitgeborenen. Generell galt, dass sie bis zu ihrer Heirat oder bis zum Antritt der Nachfolge im *Cacicazgo*, ihrem Herrschaftsgebiet, die Schule besuchten (Cardenas Ayaipoma 1975/

1976, S. 9). In Lima mussten die Schüler nicht in der Schule leben, wenn ihre Familien ebenfalls in der Stadt wohnten (Cardenas Ayaipoma 1975/ 1976, S. 9).

Das Lehrpersonal bestand anfangs ausschließlich aus Ordensmitgliedern. Im Laufe der Zeit wurden *maestros indígenas* für den Unterricht in Lesen, Schreiben, Kirchengesang und dem Spielen von Musikinstrumenten eingesetzt (Oberem 1985, S. 347).

Im Jahr 1601 baten die Kaziken von Cuzco den spanischen König „[...] funde un colegio de las ingas y curacas y en él se les enseñe las cosas de nuestra fe y toda policia, cristiandad para que después nuestros hijos y descendientes lo puedan enseñar a sus subditos“ (Olaechea 1962, S. 112). Sie formulierten damit genau das Ziel, das die *colegios* für die Krone haben sollten: den Einsatz ihrer Söhne als Verbreiter des Glaubens und der Lebensweise der Spanier. Der Vizekönig Francisco de Borja y Aragón gründete das *colegio* in Lima im Jahr 1618 und das in Cuzco 1621. Ende des 17. Jahrhunderts war die Schule in Cuzco unter dem Namen *Colegio de yngas nobles* bekannt (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 163f). Die spanische Krone versuchte in den Schulen eine indigene Elite auszubilden, die der Krone gegenüber loyal war, während die *curacas* versuchten durch die Ausbildung, ihren Status innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie der Kolonie gegenüber den Spaniern und Kreolen zu verbessern (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 164). Von kreolischer Seite gab es Widerstand gegen die indigene Elite und ihre Schulen, sodass auf Betreiben der spanischen und kreolischen Bevölkerung die *colegios de caciques* auch für Schüler aus nicht-indigenen Bevölkerungsschichten geöffnet wurden (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 164ff). Das *Colegio de San Borja* in Cuzco nahm allerdings erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts spanische Schüler auf. Es stand unter der Leitung von Jesuiten und die Schulbibliothek, die 257 Bände enthielt, ging nach der Vertreibung der Jesuiten 1767 an die Universidad San Antonio Abad in Cuzco (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 166f). Heute ist es möglich, noch 179 Publikationen anhand ihres Bibliothekssiegels als ehemals der *Colegio*-Bibliothek zugehörig zu identifizieren (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 168). Nach Alaperrine-Bouyer wurde Latein in San Borja in den ersten Jahrzehnten nach der Gründung gelehrt und dann erst wieder kurz vor der Vertreibung der Jesuiten, als die indigene Bevölkerung Zugang zur Universität bekam. Sie geht zudem aufgrund des geringen Buchbestandes und der Tatsache, dass 1735 der neu eingesetzte Rektor kein Bibliotheksinventar erstellte, davon aus, dass die Bibliothek eine relativ neue Gründung war (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 168).

Die Bibliothek enthielt weder klassisch-antike Literatur wie Cicero oder Homer, noch solche des spanischen *siglo oro*, wie es in anderen Bibliotheken der Jesuiten und denen der übrigen *colegios de caciques* üblich war. Keines der erhaltenen Bücher wurde in den spanischen

Kolonien Amerikas gedruckt, es handelte sich ausschließlich um europäische Editionen (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 178). Die Bücher umfassen sehr unterschiedliche Themenbereiche. Neben Religion finden sich juristische und medizinische Publikationen ebenso wie Veröffentlichungen zu alten und neuen Sprachen, wie zum Beispiel Wörterbücher für Portugiesisch und vier Bände der *Biblioteca orientalis Clementino-vaticana, in qua manuscriptos codices syriacos, arabicos, persicos* des bekannten Orientalisten José Simón Assemani sowie das Werk *Hieroglyphica, seu sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii [...]* von Juan Pierio Valeriano. Das Buch von Valeriano befasst sich mit dem Interesse an der Sprache der Symbole, besonders der hebräischen und kabbalistischen (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 176). Nicht vorhanden oder erhalten waren Wörterbücher für die indigenen Sprachen (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 177). Hierin manifestiert sich möglicherweise, wie bereits angesprochen, die angestrebte Hispanisierung der Söhne der indigenen Elite, um diese als Verbreiter für die christliche Lehre und die spanische Lebensweise zu „benutzen“.

Als Autoren tauchen neben den die Schule leitenden Jesuiten häufig Franziskaner auf. Insgesamt sind Werke von sechs Autoren oder Kirchenvätern (Juan de Lugo, Domingo de Soto, Thomas von Aquin, Leonardo Lessius, Al(f)onso de Castro und Pedro de Ribadeneyra) erhalten, die auch in den Listen anderer Bibliotheken vertreten sind. Die geringe Deckungsgleichheit der Publikationen mit anderen Büchersammlungen liegt wohl an der geringen Größe der Bibliothek. Unter den Autoren der religiösen Publikationen finden sich bedeutende jesuitische Theologen wie Sebastián Izquierdo, Juan de Lugo und Pedro Hurtado de Mendoza sowie Francisco Suárez und dessen Schüler Leonhard Lessius, die theologisch-philosophische Schriften verfasst hatten (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 174). Ein in der Bibliothek befindlicher Kommentar zu Thomas von Aquin stammt aus dem Hauptwerk von dem ebenfalls sehr bekannten Jesuiten Gabriel Vázquez, auch genannt Bellomontanus (<http://emedien.sub.uni-hamburg.de/han/BiographischbibliographischesKirchenlexikon/www.bautz.de/>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Ergänzend dazu enthielt die Bibliothek eine Reihe von Originalschriften von Thomas von Aquin (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 174) und Schriften des mittelalterlichen Franziskaners Johannes Duns Scotus (<http://emedien.sub.uni-hamburg.de/han/BiographischbibliographischesKirchenlexikon/www.bautz.de/>, letzter Zugriff am 28.06.2013) sowie des in Santiago de Chile geborenen Franziskaner Alonso Briceño. Dieser in seiner ebenfalls philosophisch-theologischen Ausrichtung als ein Nachfolger von Duns Scotus gesehen werden kann

(http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia_b.htm, letzter Zugriff am 28.06.2013). Da in den ersten Jahrzehnten nach der Gründung und dann wieder in den letzten Jahren vor der Schließung Latein im *Colegio de San Borja* unterrichtet wurde (Alaperrine-Bouyer 2005, S. 169), kann man vermuten, dass auch die Schüler die lateinischen Texte lesen konnten. Laut Guaman Poma de Ayala⁹² konnten alle Kaziken lesen und schreiben und die hochrangigen unter ihnen waren des Lateins mächtig (Alaperrine-Bouyer 2002, S. 146). Falls die Schüler die Bücher nicht lesen konnten, bildeten sie aber wohl die Grundlage für den Unterricht, der somit eine starke scholastische Tendenz gehabt hätte, ebenso wie einen philosophischen Schwerpunkt. Mit den Büchern über den Orientalismus und die Hieroglyphen beziehungsweise Symbole können zudem aktuelle, intellektuelle Strömungen aus Europa in die Ausbildung der indigenen Elite gekommen sein.

Dass Interesse an Büchern auch bei der indigenen Bevölkerung vorhanden war, zeigt das Testament des „[...] don Pedro Milachami. cacique principal de los Cañares y gobernador deste repartimiento de Luringuanca [...]“ (Arellano, Meyers 1988, S. 106 (f. 356)). Das letzte Datum des Dokumentes ist der 7. März 1663. Der *curaca* war am 11. Dezember 1662 gestorben und hatte seine Tochter Maria als Erbin seines Besitzes eingesetzt (Arellano, Meyers 1988, S. 96). Ob Pedro Milamachi lesen und schreiben konnte, wird aus dem Testament nicht deutlich. Die Bücher könnten einen reinen Prestigewert für den *curaca* gehabt haben. Gegen einen solchen Erwerb aus Prestige Gründen spräche der thematische Schwerpunkt der Publikationen: Milamachi besaß neun Bücher und sieben Publikationen, die nicht in Bücher gebunden waren. Drei der gebundenen Bücher waren Komödien, zwei davon von Lope de Vega; die sieben nicht gebundenen Werke waren ebenfalls Komödien. Des Weiteren besaß er jeweils eine Biographie Karls V. und Philipps II. sowie zwei Bücher religiösen Inhalts (Arellano, Meyers 1988, S. 120 (f. 365)). Der Fokus auf dem Genre der Komödien lässt vermuten, dass es sich um ein besonderes Interesse gehandelt und Milamachi die Bücher gelesen hat. Er kommt darüber hinaus grundsätzlich durch seinen Rang und sein angenommenes Alter als Schüler des *colegio de caciques* in Lima, das 1618 gegründet wurde, in Frage. So ausgebildet, wäre die Lektüre der Komödien und Biographien für ihn sicherlich kein Problem gewesen.

⁹² Felipe Guaman Poma de Ayala war ein indigener Chronist, der im Jahr 1615 sein Werk *El primer nueva corónica y buen gobierno* veröffentlichte, in dem er unter anderem Missbräuche der Spanier gegenüber der indigenen Bevölkerung anprangerte (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>, letzter Zugriff am 19.08.2013).

Ebenfalls überliefert ist die Bestandsliste der Bibliothek des *curaca* Santiago Ara des Ortes Tacna im Süden von Peru an der Grenze zu Chile. Für Guibovich Pérez sind *curacas*, die lesen konnten und zudem Bücher besaßen, die Ausnahme der Regel und damit eine Minderheit innerhalb der Minderheit der lesenden Bevölkerung im Vizekönigreich (Guibovich Pérez 1990, S. 69). Santiago Ara stammte aus einer Familie, die seit dem Ende 16. Jahrhunderts *gobernadores* und *curacas* in Tacna stellte. Er studierte wie bereits sein Vater Carlos an der Universität Francisco Javier in La Plata Rechtswissenschaften. Ara schloss die Universität mit einem Dokortitel ab und wurde als Anwalt an der *Real Audiencia de Charcas* zugelassen. Guibovich Pérez folgert anhand erhaltener Akten, dass Ara seinem Beruf in Tacna nachging (Guibovich Pérez 1990, S. 70). Kurz vor Santiagos Tod am 4. Juni 1792 wurde ein Testament erstellt, in dem sich auch die Auflistung seiner Bücher befindet. Der Wert der Bücher nimmt fast 10% des Gesamtwertes des Erbes ein: Sämtliche Besitztümer wurden auf rund 4.800 *pesos* taxiert, davon entfielen 434 *pesos* auf die Bücher (Guibovich Pérez 1990, S. 71). Santiago Ara besaß insgesamt 100 Bücher, die 59 Titel umfassten. Die Mehrzahl davon befasst sich mit spanischem und „indischem“ Recht sowie mit weltlichen und kirchlichen Rechtsfragen; die Bände enthalten verschiedene Zusammenstellungen von Gesetzen und Kommentaren (Guibovich Pérez 1990, S. 80f). Aber Ara interessierte sich auch für Geschichte, Literatur, Religion und Philosophie: Seine Bibliothek enthielt neben juristischen Werken die Akten des Tridentinums, Werke der klassischen Antike von Aristoteles und Vergil (letzterer ist mit einer Ausgabe seiner vollständigen Werke vertreten); außerdem *Obras y Emblemas* von Juan de Solórzano Pereyra und *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras* von Charles Rollin in der spanischen Ausgabe (Guibovich Pérez 1990, S. 82). Diese Bücher, in denen Personifikationen, Allegorien und Embleme verzeichnet wurden, waren seit der Renaissance verbreitet und wurden von Künstlern als Vorlagen für ihre Werke benutzt. Zudem besaß Ara das enzyklopädische neunbändige Werk *Teatro crítico universal* des als Aufklärer geltenden spanischen Benediktiners Benito Feijoo, das sich auch mit dem Gebrauch von Magie und Aberglauben beschäftigt (<http://www.filosofia.org/fejoo.htm>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Santiago Ara war der lateinischen Sprache mächtig, und seine Bibliothek enthielt antike Klassiker und ein Emblembuch. An seinem Beispiel lässt sich erkennen, dass die Ausbildung und Bildung der indigenen Elite umfassend war oder sein konnte.

Die indigene Bevölkerung beziehungsweise die Söhne der *curacas*, hatten, wie das Beispiel Santiago Ara zeigt, durch ihre Erziehung an den *colegios de caciques* die Ausbildung, um

antike Schriftsteller oder Emblembücher, die als Vorlagen für Abbildungen in der Kunst dienten, lesen zu können. Zum einen lagen die Klassiker in spanischen Übersetzungen vor, zum anderen gehörte Lateinunterricht oftmals zum Lehrplan, so dass die Lektüre dieser Schriften im Original eine Option darstellt. Die Emblembücher waren zumeist auf Spanisch publiziert und konnten problemlos zu Rate gezogen werden.

Die Unsicherheiten in der Beurteilung sind: Wie viele Silberschmiede indigener Herkunft stammten aus der indigenen Elite und konnten eine solche Ausbildung haben? Ging der Besitz der Bücher gleichzeitig mit der Lektüre einher oder muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass sie als reine Prestigeobjekte angeschafft wurden? Welchen Einfluss übten die Auftraggeber auf die Gestaltung und Ausführung eines Kunstwerks aus?

Für Neuspanien lassen sich die europäischen Vorlagen für Gemälde, aber besonders für die kolonialzeitliche Bildproduktion viel deutlicher belegen. Grund dafür ist die Tradition der indigenen Bilderhandschriften (Codices), die es in Südamerika nicht gab. Gonzalbo et al. zeigen, dass sich viele Abbildungen in den kolonialzeitlichen Codices zum Beispiel an Frontispizien von Ritterromanen oder wiederentdeckten römischen Statuen, wie der von Marc Aurel auf dem Kapitol, orientierten (Gonzalbo, Inguñiz, Rull 2005, S. 199f). Die Autoren vermuten, dass die indigenen Maler oder Schreiber bereits in den 1580er Jahren nicht mehr nur aus Vorlagen heraus kopierten, sondern bereits mit dem Bildrepertoire und den zugehörigen Texten vertraut waren (Gonzalbo, Inguñiz, Rull 2005, S. 196). Allerdings bedienten sich die Schreiber auch immer wieder vorspanischer Bildelemente, Kompositionen usw. (Gonzalbo, Inguñiz, Rull 2005, S. 120). Um diesen Zusammenhang nachweisen zu können, greifen Gonzalbo et al. auf vorspanische Bilderhandschriften als Vergleichsmaterial zurück, was im Vizekönigreich Peru nicht möglich ist.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen Flores und Varela im Zusammenhang mit den Wandmalereien in der Kirche San Miguel Arcángel in Ixmiquilpan, Mexiko. Die von ihnen als „arte indígena cristiana“ bezeichnete Kunst, die sie exemplarisch anhand der genannten Wandmalereien untersuchen, bezieht ihre Vorlagen aus europäischen Stichen in Büchern, aus Bibelillustrationen, Heiligenlegenden oder Ritterromanen. Anfänglich seien diese nur kopiert worden, während sie in der Folge sowohl in der Form als auch in der Bedeutung des Bildes variiert wurden (Flores, Varela 2013, S. 130).

Auf dieser Basis lässt sich jedoch für das Vizekönigreich Peru ebenso vermuten, dass in den christlichen Schulen erzogene Künstler ähnliche, wenn nicht identische, Vorlagen heranziehen konnten wie die neuspanischen Künstler. Es ist wahrscheinlich, dass es in Peru

zu einem visuellen Dialog zwischen der indigenen Kunst und derjenigen der Eroberer kam, der mit Billigung der Kirche seinen Ausdruck finden konnte, der ebenso früher bereits in Neuspanien initiiert worden war (Flores, Varela 2013, S. 129).

4.4 Mögliche Vorbilder (Vorlagen/Herkunft) von Bildelementen

In ihrem Artikel „Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco“ stellt Cristina Esteras Martín einige Vermutungen über die Herkunft von Motiven in Neuspanien und dem Vizekönigreich Peru im allgemeinen sowie über einige Altäre aus der Titicacasee-Region im Speziellen an. Sie vertritt die Ansicht, dass sämtliche Dekorationen in Neuspanien und dem Vizekönigreich Peru europäische Vorlagen zum Ursprung haben. Esteras Martín sieht besonders „manuales de ornamentación, tratados de arquitectura, paginas titulares de libros“ als Ideengeber für Dekorationen (Esteras Martín 1982, ersch.: 1983, S. 212).

Neben den Handbüchern für Dekorationen, Titelseiten von Büchern und Architekturabhandlungen, von denen Esteras Martín spricht, können Bücher mit Bildersammlungen von Personifikationen, Allegorien und vor allem mit Emblemen als Vorlagen für Künstler gedient haben.

Personifikationen⁹³ abstrakter Begriffe basieren auf der klassisch griechischen Literatur, die von den Römern übernommen wurde. Im frühen Christentum benutzten die Künstler in ihren Abbildungen wiederum die römischen Gottheiten (van Straten 1997, S. 39). Diese verloren dabei ihren göttlichen Status und wurden zum Bild des abstrakten Begriffes, für den sie standen. Während des Mittelalters waren Personifikationen in der Literatur und ihren zugehörigen Illuminationen zu finden. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfasste Giovanni Boccaccio das Sammelwerk *De Genealogia Deorum*, in dem er alles zusammentrug, was in der Literatur über klassische Gottheiten zu finden war (van Straten 1997, S. 39f). Im Gegensatz zu den Mythographen⁹⁴ der Renaissance bediente er sich aber kaum der klassischen Kunstwerke, und auch der Einfluss der Handbücher auf die zeitgenössische Kunst war vor dem 16. Jahrhundert gering. Danach jedoch wurden sie sehr populär. Cesare Ripa verfasste ab 1593 seine *Iconologia*, die er konstant überarbeitete. Das Werk war im 17. und 18. Jahrhundert das maßgebliche Kompendium für abstrakte Begriffe. Am Ende des 18. Jahrhunderts war die *Iconologia* in 20 Ausgaben in zahlreichen Sprachen

⁹³ Personifikationen haben zumeist eine menschliche oder menschenähnliche Gestalt und versinnbildlichen abstrakte Begriffe. Sie tragen Attribute bei sich wie z. B. ein Tier, eine Pflanze oder einen Gegenstand. Ihre überwiegend weibliche Gestalt resultiert aus dem Umstand, dass abstrakte Begriffe im Lateinischen meistens eine weibliche Endung haben (van Straten (1997), S. 37).

⁹⁴ Mythographen sammelten Mythologien und hielten diese schriftlich fest (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Mythograf>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

erschienen (van Straten 1997, S. 40f). Das Buch enthält Beschreibungen der Personifikationen und Erklärungen zu den Ursprüngen der Darstellung (van Straten 1997, S. 42).

Allegorien⁹⁵ waren im Mittelalter in der Buchillumination gebräuchlich. Ihre Bedeutung war dabei jedoch auf wenige dogmatische christliche Themen reduziert. Ab dem Spätmittelalter und in der Renaissance breiteten sich Allegorien über ganz Westeuropa aus und waren besonders in der Barockkunst anzutreffen (van Straten 1997, S. 54).

Eine weitere sehr verbreitete Bildform des Barock waren zudem Embleme. Sie scheinen durch Verbreitung und Nutzung zum Beispiel als Dekoration an Gebäuden eine weitaus größere Verbreitung gehabt zu haben als Allegorien und Personifikationen, die sich eher in der Malerei fanden. Laut van Straten war ein Grund für die Entwicklung von Emblemen die Tradition des metaphorischen Denkens, die ihren Ursprung im Mittelalter hatte (van Straten 1997, S. 73). Ausgangspunkt der Embleme waren Epigramme (van Straten 1997, S. 71), antike Spott- oder Sinngedichte (<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Epigramm>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Ursprünglich waren die Epigramme der Hauptbestandteil des Emblems. Das änderte sich ab Mitte des 16. Jahrhunderts, als das Bild in den Vordergrund rückte (van Straten 1997, S. 71). Die vollständige Aussage des Emblems erschließt sich nur aus allen drei Bestandteilen (Daly 2008, S. 3). Andrea Alciati (auch Alciat oder Alciatus) verfasste das erste und zugleich bedeutendste Emblembuch, das *Emblematum liber*, das 1531 erschien. Anfänglich als Sammlung von Epigrammen gedacht, fügte der Herausgeber Illustrationen an, die möglicherweise einem besseren Verständnis dienen sollten (van Straten 1997, S. 74). Die Vorlagen entstammten der griechischen und römischen Tradition, aber auch Aspekte des mittelalterlich-christlichen Naturverständnisses fanden Eingang. Entsprechend dieser Vorstellung hatte Gott allen Dingen bei der Erschaffung eine Bedeutung verliehen, sodass Tiere, Pflanzen und Steine zur *mundus symbolicus* gehörten (Daly 2008, S. 3). Weitere Vorbilder waren die Bibel sowie literarische Topoi oder Sprichwörter. Laut Peter M. Daly konzentrieren sich in den Emblemen Ideen und Material aus griechischen Epigrammen, klassischer Mythologie und Geschichte, religiöser Schriften wie der *Allgemeinen Grundbegriffe der Theologie* von Philipp Melanchthon, Hieroglyphen aus Ägypten und deren Renaissanceadaptionen, Impresen⁹⁶, Erinnerungsmedaillen, Heraldik sowie die bereits angesprochenen mittelalterlichen Natursymbolismen (Daly 2008, S. 4f). Embleme hatten eine

⁹⁵ Van Straten definiert Allegorien als Personifikationen, die in Verbindung mit einer oder mehrerer anderen Personifikationen und/ oder anderen Personen oder Figuren stehen können (van Straten (1997), S. 49).

⁹⁶ Die Imprese beinhaltet ein Bild und ein kurzes Motto, das ein persönliches Abzeichen einer adligen oder mächtigen Person oder Gruppe ist. Sie ist ein Aspekt der Selbstrepräsentation und kann als Zeichen der Zugehörigkeit zur einer Gruppe oder Person eingesetzt werden (Daly (2008), S. 5).

didaktische Funktion: Es galt Wissen und Wahrheit in kurzer und Aufmerksamkeit erregender Form zu vermitteln, die den Betrachter überzeugte und sich in seiner Erinnerung festschrieb (Daly 2008, S. 5).

Nicht nur Alltagsgegenstände wie Gläser oder Schränke trugen Dekorationen, die aus Emblemen abgeleitet wurden, sondern auch Wände und Decken von Gebäuden in Europa und in Südamerika waren, laut Daly, mit Emblemprogrammen geschmückt. Auf die Bevölkerung hatte dieser Umstand wahrscheinlich einen größeren Einfluss als die Emblembücher, da zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert, der Hochzeit dieser Verzierungen, mehr Menschen Bilder an Gebäuden „lasen“ als Texte oder Bilder in Büchern (Daly 2008, S. 8ff). In Südamerika und zum Teil auch in Spanien waren Emblembücher der Jesuiten oft ein Ursprung für Dekorationsprogramme (Daly 2008, S. 12), da diese bei der Publikation von Emblembüchern besonders aktiv waren und ein Viertel aller Bücher über Embleme veröffentlichte (Daly 2008, S. 4).

Für die amerikanischen Kolonien sind die spanischen Publikationen zu Emblemen wahrscheinlich maßgebliche Ideengebr gewesen. Das erste 1549 in Spanien erschienene Emblembuch war eine übersetzte Version des *Emblematum liber* von Andrea Alciati. Erst 1557 erschien das ein Werk eines spanischen Autors. Im Allgemeinen waren die Verfasser überwiegend Priester oder Ordensangehörige. Daraus resultiert bei der Mehrzahl dieser Publikationen ein moralisierender Charakter und eine religiöse Grundlage auf mittelalterlicher Philosophie und Theologie (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 350f). Die Bücher, die Bernat Vistarini als erste spanische Emblembücher bezeichnet, treffen gleichzeitig seiner Ansicht nach nicht ganz deren Charakter. Die beiden Publikationen waren das 1557 erschienene *Triumphos morales* von Francisco de Guzmán und das 1563 publizierte *Norte de Ydiotas* von Francisco de Monzón. Guzmáns *Triumphos* waren wie eine Reise vom Himmel zur Erde aufgebaut. Die Bilder wurden entsprechend der zugehörigen Allegorie entworfen, die immer moralischen Inhalts war. Ergänzend fügte Guzmán eine historische Abhandlung ein sowie einen glorifizierenden Teil über die spanische Monarchie (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 352f). Monzóns *Norte de Ydiotas* war ein Andachtsbuch und steht in der Tradition der *Biblia pauperum*: In einen narrativen Text waren Bilder eingefügt, die beim Betrachter ein stilles Gebet auslösen sollten. Monzón nutzte die Bilder, in der für die katholische Kirche klassischen Weise, als Vermittler dogmatischer Inhalte. Die Bilder sind keine Illustrationen des Textes, sondern die Texte ergänzen die Bilder (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 352).

Neben der starken moralisierenden Tendenz der Emblembücher in Spanien findet sich zudem eine Neigung, die Vergänglichkeit alles Irdischen hervorzuheben. Diese „[...] pessimistic ideological posture [...]“ ist für den spanischen Barock typisch und zieht sich zum Beispiel durch Publikationen zu Emblemen von Juan de Borjas *Empresas morales* von 1589, Sebastián de Covarrubias (H)orozco *Emblams morales* von 1610, die zudem stark moralisierend sind, und Hernando de Soto *Emblemas moralizadas* aus dem Jahr 1599. Der sehr didaktische Ton des letztgenannten Buches lässt darauf schließen, dass die Inhalte der Embleme einem breiteren Publikum verständlich gemacht werden sollten (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 353ff).

Zu den einflussreichsten Publikationen im Bereich der Embleme zählt Antonio Bernat Vistarini Diego de Saavedra Fajardos *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas* aus dem Jahr 1640. Die Embleme sollten als mnemotechnische Instrumente für den Unterricht von Herrschern eingesetzt werden, dessen einzelne Lebensabschnitte sie beschreiben (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 356f). Auf Basis der Embleme erläuterte Saavedra in kurzen Essays dabei das Problem des Zusammenstoßes christlicher Werte mit politischer Notwendigkeit (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 357f).

Die Emblembücher der Jesuiten waren in Spanien weniger verbreitet wie außerhalb des Landes. Bernat Vistarini vermutet als Gründe dafür zum einen, dass die Zahl der Spanier unter der Jesuiten nie sehr groß war und dass die wenigen spanischen Jesuiten hauptsächlich missionsorientiert waren; zum anderen hat sich das jesuitische Schulsystem, in dem Emblematik beziehungsweise das Verständnis und die Zusammensetzung von Emblemen zeitweise auf dem Lehrplan stand, in Spanien nicht durchsetzen können (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 359f). Spanische Jesuiten, die Emblembücher verfassten, waren zum Beispiel Lorenzo Ortiz und Francisco Núñez de Cepeda. Laut Bernat Vistarini demonstriert Ortiz in seinen Publikationen besonders sein literarisches Wissen, in dem er berühmte Dichter seiner Zeit zitiert und Prosa mit Poesie mischt. Das Buch von Núñez de Cepeda richtet sich an Prälaten und zeigt umfassende Kenntnis und Verständnis der Emblematik, von Horapollo bis zu zeitgenössischen Werken zu diesem Thema (Bernat Vistarini, Cull 2008, S. 360).

Von den Büchern, die mit direkten Bildvorlagen gedient haben können, finden sich in den besprochenen Inventaren der Bibliotheken im Vizekönigreich die spanische Übersetzung von Andrea Alciatis *Emblematum liber* (Hampe Martínez 1996, S. 260), Sebastián de Covarrubias Orozcos *Emblemas morales* (Inch 2008, S. 526) und Francisco de Guzmáns *Triomphos morales* (Guibovich Pérez 1984/85, S. 106). Auch Guzmáns Vorlage, die *Triumphos* von

Petrarca, ist in dem Inventar der Bibliothek Antonio Davalos' aus dem Jahr 1583 vorhanden (Hampe Martínez 1990-91, S. 145).

Neben Vorlagen, die konkrete Bilder lieferten, gab es aber auch schriftliche Quellen, die Einfluss auf die bildende Kunst in Europa und möglicherweise auch in den Amerikas hatte. In einem Kunstwerk konnten mehrere literarische Quellen verwendet werden (van Straten 1997, S. 87). Die wichtigste Quelle für religiöse Themen ist die Bibel. Im Mittelalter waren Darstellungen religiöser Themen als Illuminationen in Handschriften am weitesten verbreitet. Ab dem 13. Jahrhundert wurden die Illuminationen zum Hauptbestandteil und waren nicht mehr nur die Bebilderung der Texte. Die bekannteste Ausformung dieser Entwicklung ist die bereits erwähnte *Biblia pauperum* (van Straten 1997, S. 89, 91). Neben der Bibel war die *Legenda Aurea* eine häufig genutzte Anregung für religiöse Themen. In ihr hatte der genuesische Bischof de Voragine, ebenfalls im 13. Jahrhundert, Bestandteile des Neuen Testaments sowie über 150 Lebensläufe von Heiligen zusammengestellt. Das Kompendium wurde bald aus dem Lateinischen in weitere Sprachen übersetzt und eine maßgebliche Quelle für Künstler. Im 17. Jahrhundert war außerdem, unter anderem für alttestamentarische Themen, Flavius Josephus' Werk *Antiquitates Judaicae*, das 20 Bände umfasste, eine beliebte Quelle (van Straten 1997, S. 91f).

Grundlage für klassische Themen waren in erster Linie Ovids *Metamorphosen*. Van Straten nimmt für die Hälfte aller Kunstwerke in Europa, die Szenen der klassisch-antiken Mythologie zum Thema haben, an, dass diese auf die *Metamorphosen* zurückgehen. Zahlreiche der Episoden in Ovids Werk sind Wiedergaben von Erzählungen Homers und anderen griechischen Schriftstellern. Im frühen 14. Jahrhundert erschien ein anonymes Buch unter dem Titel *Ovide Moralisé*, das die Erzählungen als christliche Parabeln auslegte, und 1604 erschien Karel an Manders *Schilder-Boeck*, in dessen drittem Teil er die *Metamorphosen* detailliert besprach (van Straten 1997, S. 100).

Ebenfalls für die Themenauswahl in der Kunst von großer Bedeutung waren die *Aneis* von Vergil, *Ilias* und *Odyssee* von Homer sowie die *Vitae parallelae* des Plutarch (van Straten 1997, S. 101), in denen er Biographien römischer und griechischer Persönlichkeiten einander paarweise gegenüber stellt. Weitere wichtige Quellen sind auch die 300 mythologischen Erzählungen aus Gaius Julius Hyginus' *Fabulae* sowie Valerius Maximus' *De factis dictisque memorabilibus libris IX*. Deren Erzählungen illustrierten gutes und schlechtes Verhalten und waren besonders während des späten Mittelalters und in der Renaissance beliebt, ebenso wie Titus Livius' Geschichte Roms, *Ad urbe condita* (van Straten 1997, S. 102).

Unter den nichtklassischen Quellen war für den Bereich der Kunst zudem die Artus-Legende von Bedeutung sowie Dante Alighieris *Göttliche Komödie*, *Orlando furioso* von Ludovico Ariosto und Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* (van Straten 1997, S. 110).

In den Auflistungen der Bücher im Vizekönigreich, die für die Untersuchung herangezogen wurden, sind die Werke, die die Kunst beeinflusst haben können, vorhanden. In vier Listen werden Ovids *Metamorphosen*⁹⁷ namentlich aufgelistet, in weiteren zwei Fällen wahrscheinlich. Ebenfalls viermal werden Bücher Vergils⁹⁸ genannt, allerdings ohne Titel, sodass nicht sicher ist, ob es sich um die *Aneis* handelt. Plutarchs Publikation zu Personen der griechischen und römischen Geschichte ist in der spanischen Übersetzung (*Las vidas de los ilustres y excellentes varones griegos y romanos*) zweimal vorhanden⁹⁹, ebenso Dantes *Göttliche Komödie*¹⁰⁰ (einmal), Ludovico Ariostos *Orlando furioso*¹⁰¹ (6 Vorkommen) und Torquato Tassos *Jerusalén libertada*¹⁰². Angeführt wird auch Flavius Josephus¹⁰³, der Autor der *Jüdischen Altertümer*, leider wie Virgil ohne Angabe eines Titels.

Cristina Esteras Martín ist der Ansicht, dass der Silberschmied Eugenio de Chabez, der das Antependium des Altares der Kathedrale von Puno hergestellt hat (Esteras Martín 1982, ersch.: 1983, S. 209), direkt auf Grotesken aus Stichen von Agostino Veneziano (oder dei Musi)¹⁰⁴ zurückgegriffen hat sowie auf Holzschnitte, die Daniel Hopfer¹⁰⁵ für Buchdeckel anfertigte. Sie führt als Beispiel von Hopfer die Titelseite des *Chronicon Abbatis Vrspergen...* des Burchardus Uspergensis an (Esteras Martín 1982, ersch.: 1983, S. 212; Abb. 2 a).

Ähnlichkeiten lassen sich bei den Köpfen, die aus den Blattwerken hervorsehen, feststellen.

⁹⁷ Inch (2008), S. 517, 530, 532; Hampe Martínez (1996), S. 216; Hampe Martínez (1990-91), S. 144.

⁹⁸ Inch (2008), S. 529; Guibovich Pérez (1984/85), S. 99, 106; Hampe Martínez (1996), S. 256.

⁹⁹ Hampe Martínez (1996), S. 220, 260.

¹⁰⁰ Hampe Martínez (1990-91), S. 140.

¹⁰¹ Inch (2008), S. 515, 519, 520, 524, 528; Guibovich Pérez (1984/85), S. 103.

¹⁰² Guibovich Pérez (1984/85), S. 100.

¹⁰³ Hampe Martínez (1996), S. 223.

¹⁰⁴ * um 1490 in Venedig, † nach 1536 in Rom (?)

¹⁰⁵ * um 1470 in Augsburg, † 1536 ebenda



Abb. 2 a: Titelblatt des *Chronicon Abbatis Vrspergen*, gestochen von Daniel Hopfer (<http://www.en.zvab.com/advancedSearch.do?author=Ursberg>, letzter Zugriff am 20.06.2013).

Die Altäre erinnern zudem an die formale Aufteilung der Buchdeckel durch den U-förmigen Rahmen und das Mittelfeld (Abb. 2 b), aber direkte Übereinstimmungen der Darstellungen scheinen nicht vorhanden zu sein.

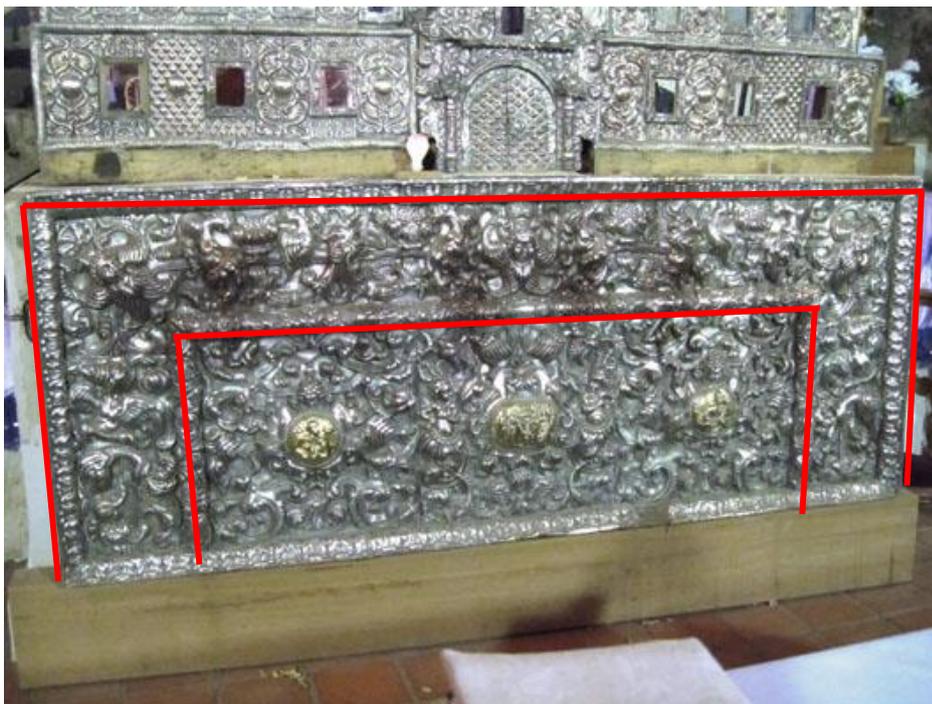


Abb 2 b: Antependium des Altartisches der Kirche von Carabuco, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Die beiden großen Masken in dem Altar weisen eine Ähnlichkeit zu einer Schmuckmaske auf, die in Peter-Carsten Warnckes Dissertation „Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650“ enthalten ist. Das Original stammt von Alo (Aloisio) Giovannoli, einem italienischen Künstler, der von ungefähr 1550 bis 1618 lebte und eine Serie solcher Masken gestochen hat (<http://www.bildindex.de/kue08015082.html#|home>, letzter Zugriff am 28.06.2013; Abb.3 a + b).



Abb. 3 a + b: Maske von Alo (Aloisio) Giovannoli (Italien *ca.1550, + 1618) (Warncke 1979, Bd. 1, Abb. 472) und Detail eines Altarantependiums von Eugenio Chávez, Puno, 1772 (Torres della Pina 1997, S. Abb. II-176).

Die geflügelten weiblichen oder männlichen Wesen mit nacktem Oberkörper und einem in Blättern endenden Unterleib, die sich auf den kirchlichen Silberarbeiten finden, lassen sich ebenfalls zahlreich bei Hopper und Agostino Veneziano wiederentdecken sowie in vielen anderen ornamentalen Grotesken. Das Gleiche trifft auf die üppigen Blätterranken sowie die drachen- und schlangenartigen Wesen zu.

Im Zusammenhang mit den untersuchten Altären sind auch die christlichen Motive, die Daniel Hopper in der Form so genannter Tonden¹⁰⁶ gestochen hat, zu berücksichtigen. Sie zeigen zum Beispiel Mariendarstellungen oder andere Heilige in einem runden Rahmen, umgeben von ornamentalem Groteskenschmuck. Die Grotesken werden im Fall der

¹⁰⁶ Tondo bezeichnet ein kreisrundes Bild oder Relief. Besonders in der Renaissance waren die Rundbilder beliebt, kamen aber bereits im Mittelalter vor und stammen ursprünglich aus der antiken griechischen Vasenmalerei. Die runde Form war ein Ausdruck der Vollkommenheit (<http://www.enzyklo.de/lokal/42134>, letzter Zugriff am 28.06.2013; http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9045.html, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Hopferschen Tonden als „reine Zier- und Füllornamente, ohne jeden inhaltlichen Bezug zum zentral visualisierten Thema“ bezeichnet (Brakensiek 2009, S. 372). Die formale und inhaltliche Ähnlichkeit mit den Medaillons und den sie umgebenden Ornamenten zum Beispiel auf den Altären von Carabuco¹⁰⁷, Tiwanaku und Jesús de Machaca aus der Altiplano-Region des Titicacasees in Bolivien scheint sehr deutlich. Auch hier finden sich christliche Darstellungen in runden Medaillons, umgeben von Blattwerk, Vögeln, Engeln, grotesken Figuren und Köpfen sowie Masken.

Eine weitere Möglichkeit der Verbreitung bietet Serge Gruzinski für Neuspanien. Er fand heraus, dass die phantastischen und grotesken Wesen, welche die religiösen Bilder des für Alessandro Kardinal Farnese angefertigten Stundenbuchs umrahmen, sich in einem huastekischsprachigen Katechismus wiederfanden und so in der indigenen Bevölkerung verbreitet wurden (Gruzinski 2002, S. 113f). Diese Möglichkeit der Rezeption der Grotesken ist auch für das Vizekönigreich Peru eine Möglichkeit, da auch dort Stundenbücher beliebte Lektüre waren. Gruzinski hält Bücher mit Stichen, verzierte Frontispize sowie Einblattdrucke grundsätzlich für den Hauptverbreitungsweg von Abbildungen (Gruzinski 2002, S. 112f).

Wie bereits gesagt sind auf den unterschiedlichen Altären der Untersuchungsregion immer wieder Ähnlichkeiten mit Stichen verschiedener Künstler zu finden. Das liegt daran, dass Künstler wie Daniel Hopper Zugriff auf eine Vielzahl von Vorlagen hatten, zum Beispiel zeitgenössische Vorlagen aus Deutschland, aber besonders auch aus Italien (Metzger 2009, S. 23f). Christof Metzger stellt dazu fest, dass Hopfer seine Vorlagen nie absolut identisch kopierte, sondern davon wiederum Varianten anfertigte (Metzger 2009, S. 24). Im Gegenzug boten seine Arbeiten Anregungen für Adaptionen anderer Künstler, die wiederum in Musterbüchern auftauchten. Metzger weist Varianten von Hopfers Motiven bis nach Italien nach (Metzger 2009, S. 45f). In diesem Zusammenhang steht Robert Schellers Feststellung, dass in der Renaissance in Europa Zeichner sich wegentwickelten vom Status eines Kopisten und Sammlers von Beispielen. Sie begannen ihre eigene Kreativität einzusetzen, indem sie die vorhandenen Vorlagen variierten (Scheller 1995, S. 78f).

Die Vorlagen fanden zudem über sehr lange Zeiträume immer wieder Verwendung. Viele der Arbeiten stammen aus der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts, die bereits genannten Altäre aus der Altiplano-Region um den Titicacasee jedoch aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die

¹⁰⁷ Auf diesem Altar findet sich zum Beispiel in dem mittleren Medaillon die Heilige Familie, im linken wahrscheinlich der heilige Bartholomäus, und rechts ist möglicherweise der heilige Eligius (Schutzpatron der Silberschmiede) zu sehen.

Entstehung des ältesten der untersuchten Altäre, aus Puno, Peru, wird auf das Jahr 1722 festsgesetzt, der Altar aus Carabuco lässt sich auf das Jahr 1740 datieren, und für den Altar aus Jesús de Machaca nennt Esteras Martín 1753 als Herstellungsdatum (Esteras Martín 1982, ersch.: 1983, S. 209, 216). Somit sind sie gut 200 oder mehr Jahre nach den Stichen von Veneziano oder Hopfer entstanden. Die Stiche der verschiedenen Künstler kursierten möglicherweise als Drucke nicht nur in Europa, sondern auch in den spanischen Kolonien. Hopfers Stiche wurden zudem bereits sehr früh gesammelt und erlebten zahlreiche Neuauflagen, die bis ins 18. Jahrhundert reichten (Metzger 2009, S. 31, 34).

Weitere Anregungen können Verzierungen in Büchern geboten haben. Neben den bereits angeführten zum Teil prächtig verzierten Buchdeckeln (siehe Abb. 2 a) sind einzelne Buchseiten mit Verzierungen oder die ausgeschmückten Anfangsbuchstaben Möglichkeiten der Vorlage für Abbildungen. Aber auch die Embleme waren teilweise von Rahmen umgeben, die als Vorlagen genutzt werden konnten.

Im Fall der untersuchten Silberarbeiten war es nicht möglich, Vorlagen sicher zu identifizieren. Aber wie der Vergleich der Maske von Alo Givannoli und der Maske auf einem Altar aus Puno zeigt, sind die Einflüsse aus Druckwerken wie Büchern oder Druckgraphik auf die Abbildungen der kirchlichen Silberarbeiten deutlich vorhanden.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Bücher Vorlagen für Metallarbeiten oder umgekehrt liefern konnten, sind frühchristliche insulare Handschriften von den Britischen Inseln und Irland. So geht Françoise Henry davon aus, dass das in den Handschriften häufig auftauchende Spiralmuster, dessen Ursprünge sie sowohl im vorrömischen Britannien, als auch im vorchristlichen Irland und Schottland sieht, seinen Weg über frühchristliche Schmuckstücke in die Handschriften fand. Die Herkunft der so genannten Teppichseiten in der gleichen Gruppe von Handschriften sieht Henry ebenfalls in älteren Metallarbeiten (Henry 1974, S. 205, 295). Variationen von Motiven, die die Schreiber entwickelten, können wiederum ihren Weg zurück auf Metallarbeiten gefunden haben. Die kostbaren Handschriften wurden auf Prozessionen mitgeführt (Netzer 1998, S. 225) und waren wahrscheinlich zu Festtagen in der Kirche zugänglich, sodass dabei Gold- oder Silberschmiede die Motive sehen und diese danach in ihren Schmuckstücken umsetzen konnten. Eine andere Möglichkeit ist, dass der Schmuck in den Klöstern hergestellt wurde. Dann hätten die Gold- und Silberschmiede direkteren Zugang zu Motiven haben können. Wenn man die Situation auf die Titicacasee-Region überträgt, könnten die Silberschmiede Zugang zu den Büchern von Kirchen und

Konventen bekommen haben, um daraus Vorlagen zu entnehmen, oder der Klerus hat den Schmieden bestimmte Motive als Modell bereits geliefert.

5 Edelmetallverarbeitung in der Neuen Welt

Gold und Silber wurden seit vorspanischer Zeit in Südamerika abgebaut und verarbeitet. Allerdings standen zu dieser Zeit den Metallen zugeschriebenen Eigenschaften im Vordergrund, während in der Kolonialzeit sich der Schwerpunkt zugunsten der materiellen Werte der Metalle verschob.

Das folgende Kapitel stellt die vorspanische Metallverarbeitung sowie die Bedeutung der Metalle dar und gibt einen historischen Überblick über das Leben der kolonialzeitlichen Silberschmiede im Vizekönigreich Peru.

5.1 Gold und Silber in vorspanischer Zeit

Die Metallverarbeitung in den Amerikas hat sich später als in Europa entwickelt, ist aber eine unabhängige Erscheinung. Der Beginn lag wahrscheinlich in der Region der zentralen Anden, in einem Gebiet, das heute zu Peru, Kolumbien und Ecuador gehört. Von dort breitete sie sich nach Norden und Süden aus (West 1997, S. 41). Die verarbeiteten Metalle waren Gold, Silber, Kupfer, Blei und Zinn (Carcedo Mufarech 1997, S. 38). Das älteste Goldobjekt der Amerikas, eine Kette, stammt aus dem südwestlichen Titicacasee-Becken. Sie wird auf die Zeit zwischen 2155 und 1936 v. Chr. datiert (Aldenderfer, Speakman, Popelka-Filcoff 2008, S. 5002) und besteht aus röhrenförmigen Perlen aus gehämmertem Goldblech (Aldenderfer, Speakman, Popelka-Filcoff 2008, S. 5004). In größerem und verfeinertem Stil setzte die Metallverarbeitung aber erst wesentlich später ein, mit dem Chavín-Horizont zu Beginn des ersten Jahrtausends v. Chr.

Vorspanische Silberminen oder Silber führende Fundstätten im Vizekönigreich Peru werden von zahlreichen spanischen Chronisten aufgeführt und konzentrieren sich in den Gebirgen bei Cajamarca, Huamanga, Cuzco und im Südwesten des heutigen Bolivien. Den Chronisten zufolge wurden darüber hinaus besonders die Vorkommen von Porco in der Nähe von Potosí von den Inka abgebaut. Die Silbervorräte waren um ein Vielfaches größer als die Goldvorräte. Das Silber kam in Adern vor, in denen es sich in Fäden oder blattartig durch Oxidation und Zersetzung von Blei- und Silbererz ablagerte (Carcedo Mufarech 1997, S. 43f). Das in Peru

vorkommende Silber hatte einen Reinheitsgrad von 99%. Verunreinigende Metalle waren Quecksilber, Kupfer, Arsen und Antimon (Carcedo Mufarech 1997, S. 47).

In den Anden spielte Metall jedoch weder im Krieg noch im Transport die gleiche Rolle wie in der Alten Welt. Waffen wie Keulen hatten Köpfe aus Stein oder Metall. Entfernungswaffen waren Speere und Speerschleudern sowie Steinschleudern. Die Speere hatten steinerne Spitzen. Es gab keine Transporttechnologie, in der Metall zum Einsatz hätte kommen können, und auch in der Landwirtschaft wurde es nicht verwendet (Lechtman 1985, S. 14).

Die Bedeutung von Metallen lag in den Anden im Bereich des Symbolischen. Im weltlichen wie religiösen Bereich waren sie Ausdruck von Status, Reichtum und politischer Macht (Lechtman 1985, S. 15). Ein Beispiel hierfür ist der Ohrschmuck der Inka. Die Schmuckstücke aus Gold und Silber waren ein exklusives Zeichen für die Herrscher und ihre Angehörigen, das außer ihnen niemand tragen durfte und bezeugten zudem die Macht ritueller Objekte beziehungsweise waren Träger dieser Macht. Im Tal des Ica-Flusses im Süden von Peru fanden sich zum Beispiel in einem Grab zwei Miniatur-Trophäenköpfe aus Gold, beide kleiner als zwei Zentimeter. Sie waren wahrscheinlich Substitute für echte Trophäenköpfe und repräsentieren eine Form dieses Kultes, der seine Hochzeit zwischen 300 v. Chr. und 400 n. Chr. in der Nasca- und Paracas-Region hatte (Lechtman 1985, S. 16).

Aufgrund der besonderen Bedeutung von Gold und Silber als Träger religiöser und weltlicher Macht, bestehen Metallobjekte in den Anden zu einem Großteil aus einem dieser Metalle oder aber auch aus beiden. Erstmals größere Bedeutung erlangten sie in der Chavin-Kultur um 1000 v. Chr. Unter den Inka schließlich waren sie Symbole der Macht, die einzig dem Herrscher zustanden (Lechtman 1985, S. 17). Der Augustinerpater Antonio de la Calancha (1584-1664) überliefert einen Ursprungsmythos der Inka, in dem der Sonnengott bei der Neuschaffung der Menschen ein goldenes, ein silbernes und ein kupfernes Ei auf die Erde bringt. Aus dem goldenen Ei gingen die *curacas* und Adligen hervor, aus dem silbernen deren Frauen und aus dem kupfernen die einfache Bevölkerung – Männer, Frauen und Kinder (Urton 2002, S. 100). Damit verbanden sich beide Edelmetalle untrennbar mit dem Ursprungsmythos der Herrscher. Es war daher wichtig, dass die Metall-Objekte Farbe und Glanz von Gold und Silber zeigten. Eine Vielzahl an Gold- und Silberstücken aus den Anden besteht nicht aus purem Edelmetall, sondern enthält nur sehr geringe Anteile Gold oder Silber (Lechtman 1985, S. 17f). Das Wertesystem, das die visuellen Repräsentationen von Status und Macht prägte, war auf einen Farbsymbolismus ausgerichtet, der sich an den Farben des Goldes und des Silbers orientierte. Das führte dazu, dass andine Gold- und Silberschmiede Techniken

entwickelten, mit denen sie Kupferobjekte unter Zuhilfenahme elektrochemischer Prozesse mit einer gleichmäßig dünnen Schicht vergoldeten oder versilberten oder mit einer besonderen Technik geringfügige Silber- oder Goldanteile so sichtbar machten, dass die Objekte den Anschein erweckten, aus massiven Gold oder Silber zu sein (Lechtman 1985, S. 18). Dazu wurde bei einer Gold-Kupfer- oder Silber-Kupfer-Legierung das Oberflächenkupfer durch Säure unter Hitzeeinwirkung weggeätzt (Grewenig, Alvarez-Calderón Larco 2004, S. 13). Mary W. Helms formuliert das Phänomen dieses Wertesystems wie folgt:

The Inca nobility apparently wished to be construed as living in a world inherently composed of the qualities of the celestial realm from which they were descended and of which, therefore, they too were inherently a part. Celestial qualities were expressed in the colours of gold and silver and possibly encapsulated in the composition of gilded tumbagas. (Helms 1981, S. 220)

Sie bezieht sich damit auf Lechtmans Annahme, dass in der andinen Vorstellung das Oberflächenmaterial oder die Beschaffenheit von etwas die darin innewohnende Essenz zum Ausdruck bringt (Lechtman 1985, S. 29). Das Bedecken von Objekten oder Personen mit Gold oder Silber würde in diesem Zusammenhang bedeuten, dass der vergoldete Gegenstand oder die Person aus „goldenen“ und damit himmlischen Eigenschaften besteht. Dadurch wurden die Goldobjekte der Inka zum greifbaren Ausdruck der politischen Ideologie, welche die Überlegenheit der herrschenden Elite legitimierte (Helms 1981, S. 220).

Die weitere Etablierung von Metallverarbeitung und die Entwicklung ausgeklügelter Techniken fand in der Zeit der Moche-Kultur (um 100 n. Chr. – 600n. Chr.) statt. Hierbei spielte Kupfer eine wichtige Rolle, da es als Basis für alle weiteren Entwicklungen im Bereich von Legierungen sowie bei Vergoldungen oder Versilberungen diente. Die Moche stellten auch zahlreiche Objekte ausschließlich aus Kupfer her, ohne Veredelungstechniken anzuwenden. Die in dieser Zeit entwickelten Kupfer-Gold- und Kupfer-Silber-Legierungen waren leicht formbar durch Hämmern, aber trotzdem hart und behielten die Form, in die sie gehämmert worden waren (Lechtman 1985, S. 36).

Unter den Inka entwickelte sich die Fokussierung auf Gold und Silber hin zu einer monopolisierten Staatsindustrie, die von den Herrschern mit einer erheblichen Menge an Arbeitskraft ausgestattet wurde. Der Zugang zu beiden Metallen konzentrierte sich in der

Hand der herrschenden Inka, die sie als Zeichen herrschaftlicher Zuwendung verteilten (Lechtman 1985, S. 37).

Die vorspanischen Silberschmiede genossen als Hersteller von Luxus- oder religiösen Objekten einen hohen Status. Unter der Herrschaft der Inka waren sie von der *mita* sowie dem Militärdienst ausgenommen. In den beiden Großstädten Tenochtitlan im heutigen Mexiko und Cuzco lassen sich Stadtviertel der Silberschmiede nachweisen (Lederer 1999, S. 429). Vorspanische Bearbeitungstechniken von Gold und Silber waren Hämmern und Treiben auf und über Ambossen aus Stein, Gießen in Modeln und der so genannte „Guss in verlorener Form“. Außerdem wurde mit Blattgold gearbeitet, und es gab die Technik des „Entreicherns“ (Grewenig, Alvarez-Calderón Larco 2004, S. 13).

Eine der wichtigsten Quellen mit zugehörigen Abbildungen zu vorspanischen und frühkolonialen Goldschmieden liefert Fray Bernardino de Sahagún im 9. Buch seines so genannten Florentiner Codex¹⁰⁸. Die Kapitel 15 bis 17 beschreiben das Leben der Edelmetallschmiede und die Bearbeitungstechniken. Ein Vergleich mit den Techniken in Südamerika ist angemessen, da die Verarbeitung von Gold und Silber in postklassischer Zeit¹⁰⁹ aus Südamerika über Zentral- in Mesoamerika ankam. Sahagún berichtet, dass die Goldarbeiter entsprechend ihrer Fertigkeiten unterteilt waren, dass der Gott Xipe Totec ihr Patron war, sie daher seinem jährlichen Fest vorstanden und ihn in seinem Tempel verehrten. Er beschreibt den „Guss in verlorener Form“, die Endbearbeitung der so hergestellten Stücke und die Herstellung von Blattgold (Sahagún 2012, S. 129f). Die Techniken wie Vergolden oder Versilbern auf der Basis elektrochemischer Prozesse, wie sie Lechtman beschreibt, sind in Mesoamerika nicht angewandt worden oder erhalten.

Silber und Gold wurden in den Anden in oberirdisch oder in unterirdischen Minen abgebaut. Oberflächensilber gewann man durch das Abbrennen des Bewuchses auf einem Berg. Nach dem Erlöschen des Feuers konnte das ausgeschmolzene Silber aufgesammelt werden. In den Minen wurde das Gestein mit Feuer „gesprengt“ und mit Steinhämmern zertrümmert (Emmerich 1977, S. 154). Eine Ausrüstung vorspanischer Minenarbeiter fand sich bei dem so genannten „Copper Man“, der 1899 in einem eingestürzten Schacht einer Mine im Norden Chiles gefunden wurde. C14-Datierungen des mumifizierten Arbeiter und seiner Werkzeuge

¹⁰⁸ Diese Bezeichnung des zwischen 1545 und 1590 zusammengetragenen Werkes mit dem offiziellen Namen *Historia General de las Cosas de Nueva España* beruht auf seinem Aufbewahrungsort, der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz.

¹⁰⁹ Die Postklassik in Mesoamerika umfasst ungefähr den Zeitraum von 900 bis 1519, variiert zeitlich aber je nach Region leicht.

legten den Tod des Mannes auf 550 n. Chr. ± 40 Jahre (Fuller 2004, S. 62). Seine Ausrüstung bestand aus vier geflochtenen Körben, einer Tasche aus Rohhaut, einem großen Steinhammer und einem spatelähnlichen Gerät mit einem Steinblatt (Bird 1979, S. 107).

Ein Problem, das sich in der Weiterverarbeitung ergab, war das Schmelzen der gewonnenen Erze. Silber braucht zum Schmelzen eine Temperatur von 961 Grad und Kupfer 1083 Grad. Blasebälge, mit denen in der Alten Welt höhere Temperaturen erzielt wurden, kamen erst mit den Europäern in die Amerikas. Die vorspanischen Schmiede bedienten sich allerdings eines ähnlichen Prinzips. Sie benutzten Blasrohre, die am unteren Ende mit einem Keramik-Endstück vor der Hitze geschützt wurden (Abb. 4 a).



Abb. 4 a: Ein Silberschmied und sein Sohn bei der Arbeit (Berdan, Anawalt 1992, fol. 70r).

In der Mapa Tlotzin aus Texcoco¹¹⁰ ist ein Goldschmied abgebildet, der einen Ofen benutzt und diesen zusätzlich mit einem Blasrohr anheizt. Derartige Öfen konnten archäologisch unter anderem aber auch im Hochland von Peru und Bolivien nachgewiesen werden (Emmerich 1977, S. 155). Fray Alvaro Alonso Barba veröffentlichte 1640 sein Buch *Arte de los Metales*, in dem er sich mit allen Aspekten der Metallgewinnung und -verarbeitung beschäftigt. Sein regionaler Schwerpunkt lag aufgrund seiner Tätigkeit in Potosí auf der *Audiencia de Charcas*.

¹¹⁰ Die Mapa Tlotzin ist ein kolonialzeitliches Manuskript aus der Stadt Texcoco. Sie berichtet von den Ereignissen vor der Eroberung in der Stadt und enthält auch Herrscherlisten. Die letzten sechs Herrscher sind zeitlich bereits in der Kolonialzeit anzusiedeln, ohne dass die Erzählung jedoch Bezug auf die Ereignisse der Eroberung nimmt (Susan Spitzer: The Mapa Tlotzin: preconquest history in Colonial Texcoco, in: *Journal de la Société des Américanistes* 2 (1998), S. 71–81, hier S. 72).

Eine der zahlreichen Abbildungen zeigt einen Ofen namens *Huaira* oder *Guayra*, den Barba als „Guayra de los Indios“ bezeichnet (Barba 1967, S. 134; Abb. 4 b).

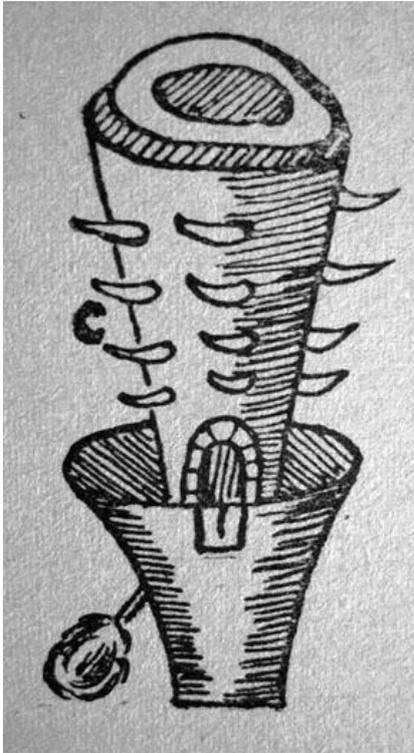


Abb. 4 b: Vorspanischer andiner Schmelzofen, *Huaira* oder *Guayra* (Barba 1967, S. 134).

Der Name hat seinen Ursprung in dem Quechua-Wort für „Wind“ oder „Luft“ (Emmerich 1977, S. 155), und der Ofen selbst wird von Cieza de Leon während seines Aufenthaltes in Potosí als Gefäß aus Lehm in Form eines Blumentopfes beschrieben, der über seinen Körper verteilt Löcher besitzt. Die indigenen Schmiede füllten Kohle in den Ofen, und das zu schmelzende Metall wurde oben aufgelegt. Dann stellte man die *Huairas* an Bergen oder Berghängen auf, wo der Wind am stärksten war. So konnten die nötigen Temperaturen zum Schmelzen des Metalls erreicht werden (Cieza de León 1984, S. 291).

Die Werkzeuge, mit denen Gold und Silber in vorspanischer Zeit bearbeitet wurden, bestanden, ebenso wie die Werkzeuge zum Abbau des Erzes, überwiegend aus Stein, teilweise kamen auch Kupfer- oder Bronzegerätschaften zum Einsatz (Emmerich 1977, S. 169f).

Gold und Silber kamen also in den vorspanischen Kulturen überwiegend im religiösen Bereich zum Einsatz. Unter den Inka wurden die mit den beiden Edelmetallen assoziierten „himmlischen“ Eigenschaften zu einem der Gesellschaft unterliegenden Wertesystem, da die Edelmetalle die Eigenschaften des Trägers sichtbar machten und zum greifbaren Ausdruck der politischen Ideologie, die die Überlegenheit der herrschenden Elite legitimierte (Helms 1981, S. 220).

Obwohl die zur Erzgewinnung und Metallverarbeitung genutzten Werkzeuge bis zur Eroberung sehr einfach und überwiegend aus Stein waren, entwickelten die Gold- und Silberschmiede ausgeklügelte Techniken wie die des „Entreicherns“ und der Vergoldung durch elektrochemische Prozesse, die zum Teil erst im späten 20. Jahrhundert nachvollzogen werden konnten.

5.2 Silberschmiede in den amerikanischen Kolonien Spaniens

Silberschmiede aus Europa lassen sich in der Neuen Welt seit 1495 nachweisen. José Torre Revello führt als die ersten Silberschmiede der Amerikas den *maestro platero* (Silberschmiedemeister) Pablo Belvis und die ihn offenbar begleitenden *oficiales* (Gesellen) Diego de Ayala, Leonardo Herrero, Nicolás Bretón und Francisco Arévalo auf, die auf der Insel Hispaniola lebten (Torre Revello 1945, S. 41). In den Jahren zwischen 1510 und 1527 weist Torre Revello weitere Silberschmiede nach, die sich mit einer Genehmigung der *Casa de la Contratación de las Indias* zu verschiedenen Orten in den Amerikas einschifften (Torre Revello 1945, S. 41f).

Nicht bekannt ist, ob diese Silberschmiede in Amerika ihrem Beruf nachgehen konnten, da Karl V. 1526 dessen Ausübung in den Amerikas bei Todesstrafe verboten hatte. Grund dafür waren die immer wieder auftretenden Probleme, die es bei der Abgabe der Silbersteuer gab (Torre Revello 1945, S. 44). Die erste Genehmigung zur Ausübung seines Berufes erhielt ein Silberschmied 1528 auf Puerto Rico unter der Auflage, dass die Arbeit nicht in Privathäusern stattfinden darf, sondern in der *Casa de la Fundición* unter Aufsicht von offizieller Seite (Torre Revello 1945, S. 45). Die gleiche Regelung wird am 7. September 1543 durch den Vizekönig von Neuspanien, Antonio de Mendoza, in dem „Mandamiento que ordena a los plateros ejercer su trabajo en la casa de la fundición“ bekräftigt. Darin wird festgehalten, dass die Silberschmiede ihre Läden (mit Werkstätten) und Werkzeuge in der *Casa de la Fundición* haben müssen und nur dort ihrem Beruf nachgehen dürfen (Torre Revello 1945, S. 103). Ab 1533 durften Silberschmiede in Peru offiziell ihren Beruf ausüben. Für Neuspanien wurde die Erlaubnis erst 1559 erteilt (Lederer 1999, S. 432).

5.3 Silberschmiede im Bolivien des 17. und 18. Jahrhunderts

Grundlage für die ethnohistorische Darstellung der Lebensumstände der bolivianischen Silberschmiede in der Kolonialzeit sind Dokumente aus Bolivien, die in das 17. bis 18. Jahrhundert datieren. In Bolivien wurden die folgenden Archive konsultiert: Das Archivo de La Paz, La Paz (ALP); das Archivo y Biblioteca Nacionales Bolivia, Sucre (ABNB); das Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos Monseñor Taborga, Sucre (ABAS) und das Archivo de la Casa de la Moneda, Potosí (AHP).

Die Dokumente aus der Casa de la Moneda in Potosí decken den Zeitraum von 1588 bis 1802 ab, der Hauptteil stammt aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die Akten aus Sucre fallen in die Zeit von 1581 bis 1802 ab, wobei die überwiegende Mehrheit in die Zeit von 1701 bis 1797 datiert. Die Informationen über Silberschmiede aus der Hauptstadt La Paz stammen aus der Zeit von 1667 bis 1809, aber auch hier bezieht sich die Mehrzahl der Akten auf das 18. Jahrhundert. Der regionale Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf Sucre und Potosí.

Die Dokumente zu indigenen Silberschmieden in Potosí waren durch das 1973 erschienene Buch *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia* von Mario Chacon Torres auffindbar. Insgesamt nennt Chacon Torres 21 indigene Silberschmiede. Dabei führt er aber auch einige Schmiede an, die nicht in Dokumenten erwähnt werden, sondern zum Beispiel in der *Historia de la Villa Imperial de Potosí* von Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela Erwähnung finden, wie beispielsweise Alejo Calatayud oder Luis Niño.

Die Suche nach den Dokumenten wurde von verschiedenen Faktoren geleitet. Ein Kriterium war der für die Untersuchung relevante Zeitraum des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten, die außerhalb dieses Zeitraums liegen, wurden hinzugezogen, wenn sie einzelne Aspekte, die wichtig erschienen, ergänzten. Ein weiteres Kriterium waren Themenbereiche, die das Leben der Silberschmiede in der Kolonialzeit abbilden. Dazu wurden Akten mit folgenden Schwerpunkten ausgewählt:

- Ethnische Zugehörigkeit
- Grundbesitz (Haus- und Grundstückskäufe und -verkäufe sowie Vermietungen)
- Aufträge zur Herstellung von Silberobjekten
- Werkzeuge und Werkstätten der Silberschmiede
- Techniken der Silberbearbeitung
- Ausbildung zum Silberschmied
- Innung und die *cofradía* der Silberschmiede

- Testamente

5.3.1 Ethnische Zugehörigkeit

Unter der spanischen Herrschaft war es indigenen Silberschmieden verboten, selbstständig zu arbeiten oder eigene Werkstätten zu betreiben. Es gab jedoch durchaus Läden bzw. Werkstätten indigener Schmiede. María del Carmen Heredia Moreno erwähnt in ihrem Artikel „Notas sobre plateros limenos de los siglos XVI-XVII“ „...el indio Alonso Hernadéz, apodado el mexicano,...“ der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seine “tienda de platería“ gegenüber der Kirche Nuestra Señora de la Merced in Lima hatte (Heredia Moreno 1989, S. 47).

Am 20. November 1581 erging für La Plata¹¹¹ und Potosí im Namen Philips II. „La Proviación para los Yndios Plateros“, in der festgelegt wurde, dass die zahlreichen *indios plateros* der Region ihrem Handwerk nicht in ihren Heimatorten nachgehen durften, sondern zentralisiert in den Städten La Plata oder Potosí. Grund dafür war, dass die indigenen Silberschmiede ihre Arbeiten nicht mit dem offiziellen Regierungsstempel versehen ließen und die damit verbundene Nichtabführung des *quinto real*¹¹², der auf alles Silber gezahlt werden musste, zu Steuermindereinnahmen der Krone führte. Durch die Zentralisierung an festgelegten Orten wollte die Regierung sie besser überwachen (ABNB, EC 1764-131, fol. 138f). In Potosí reichten die spanischen Silberschmiedemeister der Stadt im Jahr 1675 eine Petition beim *cabildo* ein, mit der sie erreichen wollten, dass die indigenen Silberschmiede, die außerhalb der Stadt auf den *Rancherías* arbeiteten, in die Stadt ziehen und dort arbeiten sollten (ABNB, CPLA 30, 117v). Im Jahr 1681 erging diesbezüglich eine Anordnung des Vizekönigs, die besagte, dass die *indio plateros* ihre Werkstätten innerhalb der vier Häuserblöcke um die Plaza haben müssten, um dort ebenfalls besser erreichbar für staatliche Kontrollen zu sein (ABNB, CPLA 31, 395v-396r). Ein Teil der indigenen Schmiede versuchte sich unter Vermittlung des *protector de naturales de la Villa de Potosí* gegen die Maßnahme zu wehren, am 3. Oktober 1681 wurde diese jedoch für verbindlich erklärt (ABNB, CPLA 31, 397v-398r).

¹¹¹ Das heutige Sucre wurde 1539 oder 1540 als *La Villa de La Plata* gegründet. Zugeschrieben wird die Gründung dem capitán Pedro Anzures, Marques de Campo Redondo (Juan Zilbeti Gonzales: *Evolución urbana de la ciudad de Sucre*, Sucre 2002, S. 12)

¹¹² Der *quinto real* war die Steuer, die u.a. auf das Silber von Seiten der Krone erhoben wurde (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/487500/quinto-real>, letzter Zugriff am 23.10.2013).

In Lima waren die Gremien der Silber- und Degenschmiede exklusiv für Weiße zugänglich (Pérez Cantó 1985, S. 34). Tanja Lederer leitet daraus ab, dass alle *plateros* in Lima hätten weiß sein mussten (Lederer 1999, S. 438), führt aber sogleich Gegenbeispiele indigener Silberschmiede aus Lima auf. Diese Regelung des Ausschlusses bestimmter Ethnien hatte ihre Ursprünge in den spanischen *Ordenanzas* für Silberschmiede. Die *Ordenanza* aus Sevilla von 1699 legt in Paragraph 4 für die Innung der *plateros* fest, dass diese „[...] limpio de toda mala raza [...]“ zu sein hatten. In Paragraph 11 über die Ausbildung wird festgehalten, dass „[...] que no puedan enseñar el dicho Arte a ningún Mulato, Berberisco, ni Esclavo; [...]“ (Sanz 1991, S. 243, 245). Allerdings scheint diese Formulierung für Sevilla erstmalig in diesem Dekret aufzutauchen. So schreibt María Jesus Sanz:

El problema de la limpieza de sangre no aparece a hasta las ordenanzas de 1699, aunque a juzgar por el testimonio de Gestoso el rechazo de los negros, de los moriscos, judíos y cristianos nuevos se venía realizando desde la primera mitad del siglo XVI. En una regla de la Hermandad de San Eligio – hoy día desaparecida – en su capítulo XXXVIII se dice ‘como ningún platero ha de tener por aprendiz ni oficial a ningún mulato, ni negro, ni morisco, ni judío, ni los alcaldes den licencia para que tengan tienda los sobredichos. (Sanz 1991, S. 72)

In den *Ordenanzas* von Valencia von 1672 wird in Paragraph 17 festgeschrieben, dass niemand sich im *Colegio de Plateros de Valencia* anmelden durfte, der „[...] no es hijo de cristianos viejos, limpios de mala raza y no castigados por la Inquisición“ (Cots Morató 2004, S. 206). Aber auch wenn diese Regelungen erst im späten 17. Jahrhundert schriftlich in den *ordenanzas* auftauchen, waren sie jedoch zuvor bereits als ungeschriebene Gesetze vorhanden.

Erst ab 1776 durften indigene Silberschmiede in den spanischen Kolonien offiziell eigene Werkstätten betreiben, ohne einen spanischen bzw. weißen Vorgesetzten zu haben. Im Jahr 1745 ließ der Vizekönig Tomás de Rivera y Santa Cruz für die *Real Audiencia de Guatemala* die *Ordenanzas para la organización de gremios de plateros y batihojas* formulieren, in deren Erweiterung sich 1776 folgender Paragraph findet: “La Tercera ordenanza se prohibía tener taller al maestro que no fuera español (blanco). Pero se sabe que por aprobación hecha por el rey se amplió ese derecho a los indios, mestizos y mulatos“ (Suárez Villegas 2001, S. 349).

Indigene Silberschmiede lassen sich in den kolonialzeitlichen Dokumenten zum einen anhand ihres indigenen Nachnamens identifizieren, zum anderen war die Erwähnung der ethnischen Zugehörigkeit fast obligat. Sie werden als „yndio“ bezeichnet, oftmals mit dem Zusatz „ladino“, d.h. sie galten als Spanisch sprechende Indigene oder „Mestizen“. Außerdem wird in vielen Fällen der trotzdem notwendige Übersetzer genannt, was darauf schließen lässt, dass auch zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts Teile der indigenen Bevölkerung des Spanischen nicht mächtig waren. Als Bezeichnungen innerhalb der Berufshierarchie finden sich die Begriffe „aprendiz“ (Lehrling), „oficial“ (Geselle) und „maestro platero“ (Silberschmiedemeister).

Im Archivo de La Paz fanden sich keine Dokumente, die Silberschmiede indigener Herkunft enthielten. In Sucre, im Weiteren als La Plata bezeichnet, waren in dem genannten Zeitraum von 1581 bis 1802 fünf indigene Silberschmiede und zwei Vergolder in den Akten zu finden. Die beiden letzteren, Domingo Ignacio und Matías Quispe, werden in einem Vertrag über die Vergoldung des Altares von Santa Ana als „maestro doradores“ bezeichnet. Sie sind „yndios maestro doradores ambos padre y hijo“ (ABNB EP 224b, fol. 639). Die Quispes bekommen zur Ausführung des Auftrags 56 „libros de oro“, die Blattgold enthalten, und für die zu leistende Arbeit 75 *pesos* (ABNB EP 224b, fol. XXX).

Am 28.04.1703 kauft Juan Rodriguez Casalata einige Häuser, die sich unterhalb des Hospitals San Pedro in La Plata befanden und dem Konvent San Agustín gehörten. Fünf Jahre danach, am 14.02.1708, verkauft Juan de Casalata, „yndio que sin embargo de ser ladino de lengua castellana [...] maestro platero“ (ABNB, EP 229a, fol. 44), Häuser, die in den Zensus des Konventes von San Agustín fallen. Er unterschreibt mit Juan de Dios de Casalata (ABNB, EP 229a, fol. 46v). Die Namen und die Lage der gekauften bzw. verkauften Häuser lassen vermuten, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt.

Als Zeuge für die Qualitäten des Silberschmiedes Roque Gutiérrez de Herrera tritt am 17.12.1704 Don Juan Luis de Uscamayta (Uicamayta?) vor den Schreiber Diego de la Torre. Uscamayta ist „un yndio que por ynterpretación de Francisco de Nabarrete y Blas de Herrera ynterpretes dicho llamarse Don Juan Luis de Uscamayta maestro platero natural desta ciudad de la peroquia de San Sevastián, ladino en la lengua espanola [...]“ (ABNB, EC 1705, Nr. 3, fol. 1v). Er versichert, dass Gutiérrez de Herrera seit langem eine „tienda publica“ betreibt (im Folgenden bezeichnet Werkstatt immer eine „tienda publica“, siehe dazu Kapitel 5.3.4 Werkzeuge und Werkstätten der Silberschmiede) und seine Kunden immer zufrieden mit den Arbeiten sind. Aus den Aussagen eines weiteren Zeugen, Lucas de Silva, geht hervor, dass

Uscamayta selber eine Werkstatt mit angeschlossenem Laden in La Plata besaß (ABNB, EC 1705, Nr. 3, fol. 3f).

Antonio Laqui Ticona erhält am 24.05.1728 den Auftrag, zwei große Leuchter mit einem Gewicht von „440 marcos y 3 onzas de plata“ anzufertigen. Ein *marco* (entspricht acht *onzas*) hatte das Gewicht von 230 Gramm, und eine *onza* betrug 28,75 Gramm (Suárez Villegas 2001, S. 367), das heißt, das Silber für die Leuchter hatte ein Gewicht von 101,28 Kilogramm.

Don Marcos Tupa Amaro Inga wird im Jahr 1768 in einem Streit zwischen ihm und dem Geistlichen Don Basco Bernardino Lopes de Cangas aus dem Ort Asangaro erwähnt. Tupa Amaro wird als „Don Marcos Thupa Amaro Ynga, maestro platero marido y conjunta persona de Teresa Puraca, desendiente de la sangre mas noble“ (ABNB, EC 1767, Nr. 14, fol. 1) bezeichnet, was ihn als möglichen Nachfahren der vorspanischen Inka-Herrscher ausweist.

Wie in LA PLATA ist die Art der Akten aus Potosí, die für die vorliegende Untersuchung berücksichtigt wurden, sehr unterschiedlich. Sieben indigene Silberschmiede beziehungsweise Lehrlinge für diesen Beruf werden innerhalb von Lehrverträgen genannt: Im Jahr 1595 beginnt Sebastián Mancha „yndio“ für ein Jahr sein Ausbildung zum Silberschmied bei Domingo Condori, „yndio oficial platero“ (AHP, EN 27, fol. 40102). Bernabé Hurtado de Mendoza nimmt am 7. März 1668 Sebastián Maita und Antonio Quispe für drei bzw. vier Jahre als Lehrlinge in seine Werkstatt auf (AHP, EN 122, fol. 187 - 88v). In einigen Fällen unterschreiben die ausbildenden Meister den Vertrag, die Vertreter der Eltern, seltener die Eltern selbst, und einige wenige Male auch die Lehrlinge persönlich.

Drei indigene Silberschmiede werden im Zusammenhang mit Hauskäufen bzw. -verkäufen oder Vermietungen genannt: Diego de Alancasaca Coyco, „yndio platero ladino en la lengua española“, mietet 1615 vom Degenschmied Juan Marin einen Laden (AHP, EN 48, fol. 189v). Am 12. Juli 1629 erscheinen „unos yndios ladinos en la lengua española“, Juan Bautista Mariaca „ser platero“ und seine Ehefrau Juana Mariaca, um das Haus, das Juana von ihrer Mutter geerbt hat, an Martín Lorenzo, ebenfalls „yndio platero“, zu verkaufen (AHP, EN 72, fol. 1787v). Wie schon in anderen Vorgängen ist auch hier ungeachtet der Tatsache, dass die Beteiligten dem Dokument zufolge des Spanischen mächtig sind, ein Übersetzer zugegen. Der Kaufvertrag wird von dem Übersetzer, dem Schreiber und den Vertretern der drei indigenen Personen unterschrieben.

Zwei indigene Silberschmiede treten in Arbeitsaufträgen in Erscheinung: Agustín Carlos de Atacuri, „un yndio que sin embargo de ser ladino en la lengua castellana“ und „maestro platero de oro y ser natural de la villa de Oruro“, erhält am 30. Oktober 1691 vom Kaplan des

Konventes Santa Teresa in Potosí, Joseph Hernandez Losano, den Auftrag, eine Monstranz aus Gold und Silber in einem Wert von 4.500 *pesos* herzustellen (AHP, EN 139, fol. 387)¹¹³. Don Diego Sirpa, „indio principal capitán de los pacajes“, erteilt am 14. November 1643 dem „indio maestro de platería“ Domingo Pacocauca, „ambos ladinos de la lengua española“, einen Auftrag für eine Lampe aus 62 *marcos* Silber (14,26 kg) (AHP, EN 110, fol. 1707).

Das letzte Beispiel eines indigenen Silberschmiedes stammt aus einem Testament vom 4. April 1608. Der Silberschmiedegeselle Juan Sacayco, „yndio natural del Cusco“, diktiert an diesem Tag in Potosí sein Testament, da er schwer erkrankt ist. Das Dokument verzeichnet wenige Tage danach den Tod Sacaycos. In dem Testament klärt er seinen Familienstand, ernennt seine Frau und Kinder in Cuzco zu seinen Universalerben, listet seine Besitztümer auf und gibt Auskunft über Schulden, die er hat bzw. die Dritte bei ihm haben. Außerdem fügt er eine Aufzählung seiner Werkzeuge an, die später vom Schreiber ergänzt wurde (AHP, EN 42, fol. 1073 – 1078v).

¹¹³ Zum Vergleich: Der Preis für ein Lama betrug Anfang des 17. Jahrhunderts sieben *pesos*, der für ein Maultier Anfang der 19. Jahrhunderts 50 *pesos* (Suárez Villegas (2001), S. 367f). In Tarabuco, in der Nähe von Sucre, wird der Preis für eine Flasche Wein in den Ausgaben für die Kirche San Pedro im Jahr 1748 mit acht *pesos* beziffert (ABAS, AP, Fabrica, Vol. 47 Inventario Tarabuco San Pedro).

5.3.2 Grundbesitz

Anhand des Grundbesitzes der Silberschmiede lassen sich die Stadtteile eingrenzen, in denen sie gelebt haben.

In La Plata haben die *plateros* laut den Dokumenten besonders häufig Häuser in den Stadtteilen Tres Molles und Cuatro Esquinas sowie San Sebastián und San Agustín gekauft oder verkauft. Tres Molles und San Agustín werden synonym für einen Stadtteil verwendet (Torres Martínez, persönliche Mitteilung 2011), der sich um die 1564 erbaute gleichnamige Kirche erstreckte, die inzwischen den Namen Templo de María Auxiliadora trägt und in der heutigen Calle Olañeta liegt (Abb. 5 a). Ein weiteres Stadtviertel, in dem Silberschmiede lebten, war San Sebastián (Abb. 5 b + c). Dies war das Viertel, in dem überwiegend die indigenen Handwerker wohnten. So verkauft Agustín Enriquez „mestizo“ am 30. Oktober 1722 ein Haus „en el barrio de la parroquia del señor San Sebastián“ an den Silberschmied Nicolás de San Miguel „pardo¹¹⁴ libre maestro platero“ und dessen Frau (ABNB, EP 234 fol 504f).



Abb. 5 a + b: Kirche San Agustín (heute Templo de María Auxiliadora) und Kirche San Sebastián, Sucre (Fotos: Andrea Nicklisch).

¹¹⁴ *Pardo* ist in Lateinamerika die Bezeichnung für „Mulatten“ (<http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=pardo&l=dees&in=&lf=es>, letzter Zugriff am 05.07.2013)

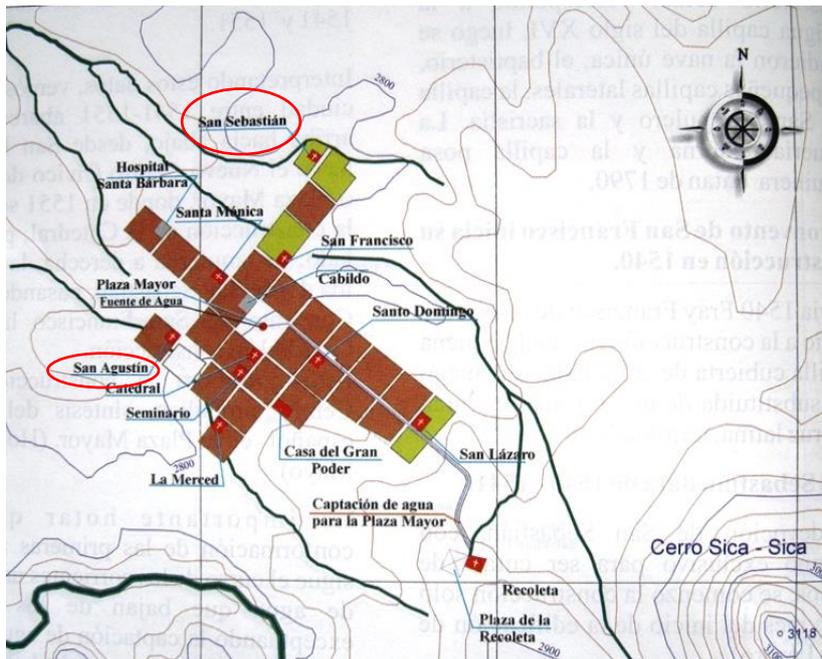


Abb 5 c: Lage der beiden Kirchen in Sucre (Gonzales 2002, S. 24).

Ein weiterer Name für das Viertel San Sebastián ist laut der Historikerin Blanca Torres Martínez *Pozocancha*, nach dem Brunnen, der sich dort befand (Torres Martínez, persönliche Mitteilung 2011).

Als dritter Stadtteil war Cuatro Esquinas bei den Silberschmieden als Wohnort relevant. Die namengebende Kreuzung befand sich am Schnittpunkt der heutigen Calle Ravello/ Loa und erhielt ihren Namen von den Laternen, die dort an allen vier Ecken standen (Torres Martínez, persönliche Mitteilung 2011). Ein weiterer Name für dieses Quartier war Beaterio de Santa Rosa.

Insgesamt beziehen sich acht von 18 Dokumenten zu Immobiliengeschäften, die Eingang in die Untersuchung fanden und in Zusammenhang mit Silberschmieden stehen, auf die genannten drei Stadtteile, wobei Tres Molles/San Agustín an der Spitze steht.

Auch in Lima waren die Silberschmiede mit dem Konvent von San Agustín verbunden (siehe dazu Kapitel 5.3.7 Die Innung und die *cofradía* der Silberschmiede) Der Vizekönig Martín Henríquez ordnete 1633 in den *Ordenanzas de los Plateros limeños del año 1633* an, dass die Geschäfte und Werkstätten der limenischen *plateros* in der *calle de la Platería* zusammengefasst werden sollten. Sie umfasste die Straßen der Silberschmiede von San Agustín, San Pedro sowie die *callejon de los Clerigos* oder *de los Plateros* zwischen dem Jesuiten-Konvent und dem der Augustiner. Tatsächlich fand eine Konzentration des

Handwerks in diesen Straßen bereits seit dem 16. Jahrhundert statt (Heredia Moreno 1989, S. 47).

5.3.3 Aufträge für die Herstellung von Silberobjekten

In der Gruppe der Arbeitsaufträge aus La Plata und Potosí, die an spanische und indigene Silberschmiede ergingen, stammen 26 Dokumente aus dem 18. und 12 aus dem 17. Jahrhundert, und die Auftraggeber hatten sowohl einen kirchlichen, als auch einen weltlichen (Privatleute oder Stadtregierung) Status.

Nicolás Parrado, *maestro platero*, sein Sohn Mateo Parrado und sein Schwiegersohn Ignacio Pinto aus La Plata erhalten am 6. April 1736 den Auftrag, acht silberne Altarleuchter für den dortigen Erzbischof, Alonso del Pozo y Silva, anzufertigen. Laut Vertrag sollten die Leuchter zum Osterfest fertig gestellt sein. Drei andere Silberschmiede verbürgen sich für die Qualität der Arbeiten von Nicolás Parrado, unter anderem Cristóbal de Cueto, ebenfalls aus La Plata (ABNB, EP 369: 1142ff).

Der selbe Cristóbal Cueto fertigt im November 1741 ebenfalls im Auftrag des Erzbischofs Alonso del Pozo y Silva vier große Leuchter an, die laut Vertrag als Schmuck für die Kathedrale dienen sollen und identisch sein mussten mit den vier bereits vorhandenen. Es wurde keine Silbermenge im vornherein festgelegt, wie es sonst oftmals der Fall war, sondern gesagt, dass so viel Silber wie nötig benutzt werden sollte, wofür nach Abschluss der Arbeit zwei *pesos pro marco* Silber gezahlt wurden. Außerdem wurde eine Herstellungszeit von sechs Monaten ab Vertragsdatum vereinbart (ABNB, EP 370: 485f).

Cristóbal Cueto wurde bereits im Jahr 1725 in einem Auftrag erwähnt: Zu diesem Zeitpunkt ist er noch kein Meister, sondern arbeitet bei dem *maestro platero* Roque Gutierrez de Mendoza als Geselle. Für den Kaufmann Pedro de Mier fertigen sie aus zwanzig *marcos* Silber eine Monstranz an (ABNB, EP 235: 478f).

Roque Gutierrez de Mendoza tritt am 15. November 1701 als Bürge für Antonio de Recarte, ebenfalls Silberschmiedemeister, auf. Dieser nimmt den Auftrag von Don Miguel de Ona y Figueroa über einen Silberleuchter für die Kapelle der Jungfrau von Guadalupe in La Plata an (ABNB, EP 206: 274).

Die Arbeitsaufträge aus Potosí datieren überwiegend in das 17. und 18. Jahrhundert. Don Diego Sirpa, „indio principal capitán de los pacajes“, gibt am 14. November 1643 bei Domingo Pacocaua, „indio maestro de platería“, eine Lampe in Auftrag. Dafür übergibt Sirpa dem Silberschmied 62 *marcos* Silber. Nach Abschluss der Arbeit, so der Vertrag, wurde die Lampe gewogen und für die Herstellung 3,5 *pesos pro marco* gezahlt, wenn das Gewicht den 62 *marcos* entsprach (AHP, EN 110, fol. 1707).

Die Bruderschaft der *Nuestra Señora de Aránzazu*, die zur Kapelle von Aránzazu in der Kirche San Agustín gehörte, zahlte dem *maestro platero* Carlos Molledo 1753 für die Reinigung verschiedener Silberobjekte wie der Altarfront und 12 *mayas* (Abb. 6 a) sowie die Ergänzung eines fehlenden Stückes an der Altarfront 39 *pesos*.



Abb. 6 a: *Maya*, Silberplatte hinter Kerzenleuchtern zur Verstärkung des Lichts, Kölner Dom (Foto: Andrea Nicklisch).

Zehn Jahre später erhält der Silberschmied Embolumbe von derselben Bruderschaft für die Reinigung der Altarfront, Kerzenhaltern und *mayas* sowie 5 *onzas* Silber, die er für Ausbesserungen benötigte, 28 *pesos* und vier *reales* (AHP, I y C 47, fols. 38v, 51v).

Neben der Herstellung oder Instandhaltung von Silberobjekten führten die Silberschmiede auch Schätzungen durch oder übernahmen den Verkauf von Stücken aus Privatbesitz: Pedro de Bonifaz beispielsweise übernimmt 1731 den Verkauf von Teilen des Nachlasses von

Lorenza Clara „yndia difunta“, in deren Besitz sich unter anderem zwei verzierte *mates*¹¹⁵ sowie acht silberne Tiegel befanden. Er verpflichtet sich, beim Verkauf der Stücke den bestmöglichen Preis zu erzielen (AHP, EN 158, fol. 294f).

¹¹⁵ Als *mate* werden Trinkgefäße bezeichnet, die aus Silber sein können, aber auch aus Kalebassenkürbissen oder Kokosnuss-Schalen. Sie stehen bis in die Kolonialzeit in Zusammenhang mit dem rituellen Austausch alkoholischer Getränke.

5.3.4 Werkzeuge und Werkstätten der Silberschmiede

In den Dokumenten in La Plata und Potosí finden sich Akten aus den Jahren 1608, 1612, 1620, 1714, 1772 und 1796, die sich auf die Werkzeuge der Silberschmiede beziehen. In fünf der Akten sind die Werkzeuge namentlich aufgeführt. Es handelt sich um Verträge, die beim Kauf oder Verkauf von Werkzeugen erstellt wurden, eine Inventarliste innerhalb eines Testaments sowie um einen Diebstahl von Werkzeug. Das letzte Dokument ist besonders interessant, weil neben der Werkzeugliste auch eine Berechnung für die Kosten der Neuanschaffung vorliegt. In der Liste werden folgende Werkzeuge aufgezählt:

dos tenazas, una grande y otra mediana de forxar, la primera por dos pesos quatro reales, y la segunda por un pesso quatro reales

Yten una prensa de palo por dos pesos

Yten unas balancitas corrientes por un peso

Yten un martillo mediano por un peso

Unas muelles por quatro reales

Un suaje gruezo de dos libras

Una virgornia chica Española por un peso

Dos alicates, uno chico, y otro grande Españoles por un peso

Un sarten de quatro libras por un peso quatro reales

Dos limas, una grande y otra chica por quatro reales

Una tabla de brea de quatro reales

Un zepo [r]odador por dos reales

Unos moldes de plomo por dos reales¹¹⁶

Der Preis für die wiederzubeschaffenden Werkzeuge beläuft sich auf 15 *pesos* und sechs *reales*. Dieser Betrag sowie die Kosten für den Anwalt und weitere gestohlene Gegenstände betrugen insgesamt 63 *pesos* und einem *real* und musste vom *oficial* José Manuel Godines aufgebracht werden, der diese Werkzeuge aus der Werkstatt des ihn beschäftigenden Meisters Don Juan Fernández gestohlen hatte. Godines wurde 1788 dazu verurteilt, seine Strafe in

¹¹⁶ Zwei Zangen, eine große und eine mittlere zum Schmieden, die erste für zwei *pesos* und vier *reales*, die zweite für einen *peso* und vier *reales*; eine Stabpresse für zwei *pesos*; einige Waagen für einen *peso*; ein mittelgroßer Hammer für einen *peso*; einige Federn für vier *reales*; eine grobe Punze mit einem Gewicht von zwei Pfund; ein kleiner spanischer Hornamboss für einen *peso*; zwei Flachzangen, eine kleine und eine große spanische für einen *peso*; eine Pfanne mit einem Gewicht von vier Pfund für einen *peso* und vier *reales*; zwei Feilen, eine große und eine kleine für vier *reales*; eine Platte aus Teer für vier *reales*; eine Almosenkiste für zwei *reales*; einige Modeln aus Blei für zwei *reales* (eigene Übersetzung).

einer Bäckerei abzarbeiten und von seinem Verdienst den Schaden zu begleichen. Im Jahr 1796 war die Schuld getilgt (ABNB, EC 1796, No 195, fol. 7).

Tomás Mostajo, *maestro platero* ebenfalls aus La Plata, führt in seinem Testament vom 23. Dezember 1713 zudem eine Drehbank mit Schraubstöcken auf, außerdem zusätzlich zu dem üblichen Hornamboss (*bigornia*) einen kleineren, quadratischen Amboss (*tas cuadrado*). Mostajo benennt die Funktion seiner Hämmer genauer: Er besaß einen Schmiedehammer (*un martillo de forjar*) sowie acht Hämmer zum feineren Bearbeiten des Silbers (*martillos de labrar*). Außerdem vier Reibahlen (*brunidores*) (ABNB EC 1714, No 3, fol. 2).

Im Testament des „oficial platero Juan Sacayco, indígena natural del Cuzco“ werden zudem Hämmer zum Formen der Oberfläche (*martillo de aplanar*) mit dazugehörigem Amboss (*tas de aplanar*), eine Tasche mit Ziselierpunzen (*bolsa de sinceles*) sowie ein Hammer zum Austreiben des Silberblechs (*martillo de ahondar*; siehe Abb. 6 b) verzeichnet (AHP EN 42, fol 1073v, fol. 1076f). Das Testament enthält zwei Werkzeuglisten; die erste diktierte Sacayco dem Schreiber offenbar aus der Erinnerung, während die zweite, vollständigere Liste nach seinem Tod aufgenommen worden ist.

Weitere Werkzeuge, die in allen Listen auftauchen, sind Feilen (*limas*), Waagen (*balancitas*), verschiedene Zangen (*tenaza* und *alicate*) sowie Austreibhilfen aus Blei (*molde de plomo*).

Die Listen der Werkzeuge aus anderen Regionen sehen sehr ähnlich aus. Sie unterscheiden sich in einzelnen Utensilien, aber die Differenzen sind gering (Paniagua Pérez 1989, S. 131).

Die Silberschmiede arbeiteten in Räumlichkeiten, die in den Akten als „tienda“ oder „tienda publica“ bezeichnet werden. Dabei handelte es sich um die Werkstatt des Schmiedes, in der auch gleichzeitig die fertigen Stücke verkauft wurden, sofern sie nicht schon im Voraus für einen Auftraggeber bestimmt waren. Es war verboten, dem Handwerk innerhalb von Privathäusern nachzugehen (siehe dazu Kapitel 5.3.7 Die Innung und die *cofradía* der Silberschmiede).

In der Audiencia de Quito bittet 1791 der Kirchenrat den Präsidenten der Audiencia darum, dass Handwerker aller Innungen in „tiendas publicas“ arbeiten sollen, die von staatlicher Seite kontrolliert wurden, um beispielsweise in den Silberschmieden eine Verunreinigung des Silbers zu vermeiden oder die Abführung des *quinto real* zu gewährleisten. Daraus lässt sich schließen, dass ein Teil der Silberschmiede, ungeachtet des Verbotes, in Privathäusern gearbeitet hat (Paniagua Pérez 1989, S. 130f).

5.3.5 Techniken der Silberbearbeitung

Silber ist ein weiches Metall, das selbst im kalten Zustand durch Hammerschläge einfach formbar ist. Es schmilzt bei einer Temperatur von 961 Grad Celsius (Carcedo Mufarech 1997, S. 35). Die häufigsten Silberlegierungen heute sind Silber-Kupfer-Legierungen und haben einen Feingehalt von 800 oder 925 tausendstel Gramm Silber, das heißt, ein Kilo 925er Silber besteht aus 925 Gramm Silber und 75 Gramm Kupfer (Patarca 2008, S. 59). Für Werkstücke wie Altarfronten oder Monstranzen wurde Silber in Blechform gebracht und so lange gehämmert, bis das Blech eine möglichst gleichmäßige Dicke hatte.

Häufige Techniken in der Silberverarbeitung sind der „Guss in verlorener Form“, Treiben und Ziselieren, Emaillieren, Polieren und Schmieden. Die im Folgenden aufgeführten Techniken sind die häufigsten, die von Silberschmieden in Bolivien im 17. und 18. Jahrhundert angewendet wurden.

Guss in verlorener Form: In Europa wurden seit der Bronzezeit mit dieser Technik Metallobjekte hergestellt, und sie war auch in der Neuen Welt bekannt. Für ein massives Objekt wird das zu gießende Stück aus Wachs dreidimensional hergestellt und mit Ton ummantelt. Beim Brennen des Tons schmilzt das Wachs, fließt durch einen ausgesparten Kanal ab und gibt so die Gussform frei. Für ein hohles Objekt wird ein Tonkern mit einem Wachsmo­dell bedeckt. Dieses wird dann mit einem Tonmantel umhüllt. Zur Gewährleistung einer gleichmäßigen Objektstärke schlug man Stifte zwischen Kern und Mantel ein. Beim Brennen des Tons floss auch hier das Wachs durch Kanäle ab, und der Zwischenraum konnte mit dem flüssigen Metall gefüllt werden (Fernández, Munoa, Rabasco 1984, S. 67). Nach dem Erkalten des Metalls wurde die Form zerschlagen, um das Objekt herauszuholen.

Treiben (*repujado*): Bei dieser Technik wird das Werkstück von der Innen- oder Rückseite mit Ziselierhämmern (Abb. 6 b) und Punzen bearbeitet. So entsteht auf dieser Seite ein Negativbild. Die Schläge werden nur mit geringer Schlagkraft geführt, um ein Durchschlagen des Silbers zu verhindern. Eine zusätzliche Absicherung geben Austreibhilfen aus Blei, Kitt oder anderen Materialien auf der Außenseite (Fernández, Munoa, Rabasco 1984, S. 71; Torres Martínez 2008, S. 209).



Abb. 6 b: Hämmer zum Treiben von Silber, Altonaer Silberwerkstatt, Hamburg (Foto: Andrea Nicklisch).

Ziselieren (*cinzelado*): Beim Ziselieren wird mit Ziselierpunzen das Werkstück von außen verziert. Dabei können alle Details angebracht werden, die mit dem Treiben von innen oder hinten nicht möglich sind (Fernández, Munoa, Rabasco 1984, S. 70; Torres Martínez 2008, S. 209).

Emaillieren (*esmaltado*): Hierbei wird ein Motiv aus einem glasartigen Material (Email) auf der Oberfläche des Silberobjekts aufgebracht, das Farbpigmente enthält. Die einzelnen Farben werden durch Stege unterteilt. Das Email wird dann bei 600 Grad Celsius eingebrannt (Fernández, Munoa, Rabasco 1984, S. 84f). Monstranzen weisen häufig Email-Verzierungen auf.

Polieren (*bruñido*): Die Oberfläche des Silbers wurde mit einem Werkzeug, bestehend aus einem Griff, an dessen Ende sich ein Hämatit oder Achat befand, poliert. Als Poliermittel wurde „jábón de palo“ benutzt, das man aus dem Westlichen Seifenbaum (*Sapindus saponaria*) gewann (<http://www.calatrava-orfebre.com.ar/b.html>, letzter Zugriff am 25.03.2012).

Schmieden (*Forjado a mano*): Bei dieser Technik wurde das erhitzte Silber in Modellen gehämmert, die zum Beispiel die Form von Löffeln oder anderen Gegenständen hatten.

5.3.6 Ausbildung zum Silberschmied

In den Amerikas gab es drei Stufen innerhalb des Silberschmiedeberufs: Meister, Geselle und Lehrling. Dies entsprach der Aufteilung auf der Iberischen Halbinsel.

María Luisa Suárez Villegas gibt das Alter für Auszubildende bei Beginn der Lehre mit 12 bis 18 Jahren an. Die Ausbildungszeit im „territorio de Charcas“ betrug nach ihren Angaben zwischen zwei und drei Jahren (Suárez Villegas 2001, S. 345).

Alle Dokumente bezüglich der Ausbildung zum Silberschmied in der vorliegenden Untersuchung stammen aus Potosí. In den von Mario Chacon Torres ausgewerteten Akten befinden sich insgesamt 29 Lehrverträge. In einem Teil dieser Verträge wird das Alter des Lehrlings angegeben. Dieses variiert zwischen 12 und 25 Jahren. Auch die Ausbildungszeit ist sehr unterschiedlich und dauert zwischen einem und acht Jahren. Die Mehrheit lernt zwei (zehn Lehrlinge) beziehungsweise drei (acht Lehrlinge) Jahre. Ein Zusammenhang zwischen Alter und Lehrzeit scheint nicht zu bestehen. So gibt es einen 13jährigen, der für acht Jahre in die Lehre ging, und einen 12jährigen, der nur zwei Jahre zu lernen brauchte. Ein 25jähriger hatte eine sechsjährige Ausbildungszeit, bei einem anderen Lehrling des gleichen Alters betrug sie lediglich zwei Jahre.

In der *Audiencia de Quito* betrug das Eintrittsalter der Auszubildenden 12 Jahre und die Ausbildungsdauer drei bis vier Jahre. (Paniagua Pérez 1989, S. 134). Die sevillanische *Ordenanza* von 1699 gibt für die dortigen Silberschmiede eine Lehrzeit von vier Jahren unter einem Silberschmiedemeister vor (Sanz 1991, S. 243). In Valencia legten die *Ordenanzas* von 1471 eine Lehrzeit von fünf Jahren fest. In den erhaltenen Verträgen aus Spanien variiert dieser Zeitraum allerdings. Das Eintrittsalter liegt hier zwischen 12 und 18 Jahren (Cots Morató 2004, S. 204, 206). Für die spanischen Kolonien wird die Lehrzeit erst 1776 in den Erweiterungen der *Ordenanzas* von 1745 in *Ordenanza 5* auf vier bis fünf Jahre festgelegt (Suárez Villegas 2001, S. 349). Zudem legt der Paragraph fest, dass nur lizenzierte Silberschmiedemeister ausbilden dürfen. Gesellen wird das Ausbilden untersagt. Der Lehrvertrag zwischen dem *oficial platero* Domingo Condori und Sebastián Mancha aus dem Jahr 1595 zeigt, dass bis dahin auch Gesellen als Ausbilder tätig waren (AHP, EN 27, fol. 40102ff).

Die Lehrlinge oder ihre Vertreter verpflichten sich, dem Ausbilder zu dienen, mit den Werkzeugen und allem, was sie während der Ausbildung in der Werkstatt benutzten, pfleglich umzugehen und für eventuell verursachte Schäden zu haften beziehungsweise diese zu

bezahlen. Der Lehrherr dagegen gewährleistet, ihnen innerhalb der Lehrzeit alles beizubringen, was für die Ausübung des Berufes nötig ist. Darüber hinaus bekamen die Auszubildenden während der Lehrzeit einen Anzug aus Tuch, ein Hemd und einen Hut jeweils am Jahresende, Schuhe erhielten sie zu jedem Monatsende. Außerdem waren die ausbildenden Meister verpflichtet, die Lehrlinge im Falle einer Krankheit zu versorgen (AHP, EN 122, fol 187ff und EN 128, fol. 303). In Cuenca, Audiencia de Quito, mussten die Silberschmiede ebenfalls ihre Auszubildenden einkleiden und deren Ernährung gewährleisten. Die Sicherung der medizinischen Versorgung im Krankheitsfall war hier aber nicht üblich (Paniagua Pérez 1989, S. 134). In Valencia waren die Ausbilder laut Cots Morató ebenfalls verpflichtet, für Kleidung und Kost der Auszubildenden zu sorgen. Darüber hinaus gab es eine Zahlung an den Lehrling bei Abschluss der Lehrzeit (Cots Morató 2004, S. 203f). Die Ausbildung in Sevilla sah keinerlei Kosten für den Ausbilder vor. Stattdessen erhielt er am Ende der Lehrzeit von den Eltern des Auszubildenden einen Betrag für seine Arbeit (Sanz 1991, S. 71).

Lehrlinge, die über ausreichende theoretische und praktische Erfahrung verfügten, stiegen in den Rang des Gesellen auf (Suárez Villegas 2001, S. 346). Dieser Übergang wird in den Dokumenten aber nicht explizit beschrieben. Die Praxis beschreibt Sanz Serrano auch für Sevilla. Die dortigen Akten geben ebenfalls keinerlei Informationen über den Aufstieg preis, sondern nur, dass beide Stadesstufen existierten und die Gesellen einen höheren Status hatten. Sie halfen den Meistern bei der Durchführung wichtiger Aufträge. Sanz vermutet außerdem, dass sie zuhause auf eigene Rechnung arbeiteten (Sanz 1991, S. 71f). Paniagua Pérez geht für die Audiencia de Quito davon aus, dass die Auszubildenden mit 16 Jahren zu Gesellen wurden, da zu diesem Zeitpunkt ihre Ausbildung abgeschlossen war, die sie im Alter von 12 Jahren begonnen hatten (Paniagua Pérez 1989, S. 135).

Um den Titel „maestro platero“ benutzen zu dürfen, war es laut Suárez Villegas notwendig, dass der jeweilige Silberschmied über die Fähigkeit verfügte, Silberarbeiten eigenständig und in guter Qualität herzustellen. Er musste eine eigene Werkstatt haben und eine Prüfung vor dem *Maestro Mayor* der Innung der Silberschmiede ablegen (Suárez Villegas 2001, S. 346).

In den für die Untersuchung ausgewerteten Dokumenten fand der Aufstieg vom Gesellen zum Meister keine Erwähnung. Die gleiche Situation findet sich auch in der Audiencia de Quito. Daher Paniagua Pérez' Äußerung, dass es dort eine zweiteilige Prüfung gab, um Meister zu werden, die – wie es zum Beispiel in Buenos Aires der Fall war – aus einem praktischen und einem theoretischen Teil bestanden haben könnte, nur Vermutung (Paniagua Pérez 1989, S.

135). Die Ordenanzas von Sevilla legten 1540 erstmalig die Notwendigkeit einer Prüfung für diejenigen Silberschmiede fest, die dauerhaft und mit eigenem Geschäft in diesem Beruf arbeiten wollten. Dazu musste in der Werkstatt eines bekannten Silberschmieds unter Aufsicht von Inspektoren ein Werkstück angefertigt werden (Sanz 1991, S. 72f).

Aus Potosí stammt der einzige Arbeitsvertrag, der sich in den Dokumenten fand. Darin schließen im Jahr 1623 der *maestro platero* Lorenzo de Peralta und der *oficial platero* Joseph Miguel einen Arbeitsvertrag für ein Jahr, in dem Joseph Miguel in Peraltas Werkstatt arbeiten soll (AHP, EN 57, fol. 3051). Als Lohn erhielt er 150 *pesos* (AHP, EN 57, fol. 3052).

5.3.7 Die Innung und die *cofradía* der Silberschmiede

Während der ersten Jahre der Kolonialisierung der Amerikas galt eine vollkommene Freiheit für die dortigen Handwerker: In Kuba und Santo Domingo existierten im frühen 16. Jahrhundert weder Innungen, noch *cofradías*¹¹⁷. Ebenso war die Lage in Neuspanien, wo man neben dem eigenen Wissen, auf das der indigenen Handwerker zurückgriff (Carrera Stampa 1954: 21f). Die erste *ordenanza* für eine Handwerkerinnung in Neuspanien erging 1502 für die Schlosser, gefolgt erst 1549 für die Innung der Sticker (Carrera Stampa 1954, S. 302, 304). Alle *ordenanzas* wurden von den Vizekönigen oder anderen Autoritäten bestätigt. Die erste bestätigte *ordenanza* für die Silberschmiede stammt aus dem Jahr 1563, die letzte von 1746 (Carrera Stampa 1954, S. 312f).

Die Innungen in den Amerikas wurden denen aus Spanien nachempfunden und bis zu einem gewissen Grad von den *ordenanzas* reglementiert. Manuel Carrera Stampa listet für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts folgende allgemeingültige Hierarchie von Berufsinnungen in Iberien auf: Lehrling, Geselle und Meister. Danach folgen Vorarbeiter, *alcaldes*, Inspektoren, Schatzmeister und Obmänner (Carrera Stampa 1954, S. 10). Die Lehrlinge stiegen nach ihrer Ausbildung zu Gesellen auf (siehe dazu Kapitel 5.3.6 Ausbildung zum Silberschmied). Der Meistertitel war an eine theoretische und praktische Prüfung vor den Inspektoren der Innung gebunden. Fast alle Innungen verboten das Betreiben einer Werkstatt des jeweiligen Berufes ohne den Besitz des Meistertitels der Innung (siehe dazu Kapitel 5.3.6 Ausbildung zum

¹¹⁷ Die *cofradías* waren Zusammenschlüsse der Innungen. Sie nahmen religiöse und karitative Aufgaben für ihre Mitglieder und Außenstehende wahr. Die *cofradías* hatten jeweils einen bestimmten Heiligen als Patron, dessen Festtag sie begingen, traten aber auch bei anderen religiösen Festen in Erscheinung.

Silberschmied). Die Anzahl der Beschäftigten in den Werkstätten war durch die *ordenanzas* der einzelnen Innungen auf bis zu drei Gesellen und Lehrlinge beschränkt (Carrera Stampa 1954, S. 12f).

Die *cofradía* der Silberschmiede war und ist bis heute San Eloy (Sankt Eligius von Noyon) gewidmet. Dieser war im 7. Jahrhundert Bischof von Tours und Noyon in Frankreich. Vor seiner kirchlichen Laufbahn wurde er zum Goldschmied ausgebildet und war Münzmeister am Hof des fränkischen Königs Chlotar II. Seit dem 13. Jahrhundert erscheint er als Patron verschiedener Handwerksberufe auf Zunftsiegeln. Zu seinen Insignien gehören neben den Bischofsattributen Schmiedewerkzeuge wie Zange, Hammer und Amboss. Eligius wird häufig arbeitend in seiner Goldschmiedewerkstatt dargestellt (Braunfels 1989, S. 123f, Abb. 7).



Abb. 7: Sankt Eligius (San Eloy), Schutzpatron der Silberschmiede in seiner Werkstatt, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Phipps, Hecht, Esteras Martín 2004, S. 268f).

Eine der ältesten *cofradías* in Europa ist die von Siena, Italien. Die dortigen Bestimmungen mit den Regeln der Bruderschaft des heiligen Eligius stammen aus dem Jahr 1361, waren aber damals bereits Reformen eines älteren Werkes. Noch älter allerdings sind die ersten *Ordenanzas* aus Sevilla: Sie stammen aus dem Jahr 1344. Aufzeichnungen über ein noch älteres, nicht erhaltenes Werk mit ersten, noch wenig detaillierten Regeln dort datieren zudem ins Jahr 1341 (Sanz 1996, S. 80).

In Lima hatten sich seit der Stadtgründung Silberschmiede niedergelassen. Heredia Moreno zählt für den Zeitraum zwischen 1534 und 1639 30 *plateros* in Lima (Heredia Moreno 1989, S. 46), und der dortige Zensus von 1700 führt bereits 141 Silberschmiede und Auszubildende in der Stadt auf (Pérez Cantó 1985, S. 93). Im Jahr 1570 hatten zwei *maestros* die *cofradía* von San Eloy, zugehörig der Kirche Nuestra Señora de la Merced, gegründet. In der unmittelbaren Nähe der Kirche befanden sich einige der Geschäfte von Silberschmieden (Heredia Moreno 1989, S. 47), und 1597 unterschrieben 17 *maestros* die Statuten der *cofradía* von San Eloy und der Nuestra Señora de la Misericordia. Dabei handelte es sich laut Rafael Ramos Sosa um eine Neugründung der *cofradía* (Ramos Sosa 1992, S. 296). Sie war am Konvent von San Agustín angesiedelt und übernahm wohltätige und religiöse Aufgaben (Heredia Moreno 1989, S. 46). Bei der Neugründung wurden die Regeln der *cofradía* in 22 Punkten fixiert. Diese waren von den Regeln spanischer *cofradías* beeinflusst, trugen aber auch den Bedingungen der Neuen Welt Rechnung. Interessant ist die Erwähnung, dass die Mitglieder sich nicht unter der bischöflichen Autorität sahen, eine Sichtweise, die derjenigen des Ordens der Augustiner entspricht (Sanz 1996, S. 82). Unterschiede gab es zudem in der Zahl und Benennung der Ämter. Es gab zwei *mayordomos*, denen vier *diputados* zur Seite gestellt waren. Die *mayordomos* trugen aber die Hauptverantwortung und mussten zum Ende ihrer Amtszeit Rechenschaft über die Finanzen der *cofradía* ablegen. Die Mitglieder gaben über das Jahr Geld, mit dem zum Beispiel *plateros*, die im Gefängnis saßen, ausgelöst werden konnten. Das überschüssige Geld ging am Jahresende an Arme, Waisen und unverheiratete Frauen zur Versorgung oder als Mitgift. Bei dieser Ausschüttung wurden Familien von Silberschmieden zwangsläufig bevorzugt (Sanz 1996, S. 82).

Eine Unterscheidung zwischen Innung und *cofradía* ist schwierig und teilweise nicht möglich. María Jesús Sanz drückt es in ihrer Untersuchung „Una Hermandad Gremial: San Eloy De Los Plateros 1341 – 1914“ wie folgt aus:

En realidad la separación entre ambas asociaciones no siempre existe [...]. Esta separación entre gremio y cofradía, incluso en los lugares en que existió, no fue siempre efectiva, sino que la independencia o unión de los dos organismos varió a lo largo de los siglos. (Sanz 1996, S. 89)

Der erste Paragraph der *Ordenanzas* der limenischen Silberschmiede von 1633, der die Struktur der Innung festlegt, sagt über die *cofradía*, dass der Patron San Eloy ist, dass die Meister des Gold- und Silberschmiedeberufes mit einer Werkstatt und Angestellten Almosen

für die Durchführung von religiösen Aktivitäten zu geben haben, und weist auf die Vornehmheit und Perfektion dieses Handwerks hin (Heredia Moreno 1991, Appendix Documental, Dokument 1, S. 498).

Für den Zeitraum von 1535 bis 1639 führt Heredia Moreno verschiedene Ämter auf, die zum Teil Ämter innerhalb der Innungen waren, zum Teil Ämter der Zentralregierung oder des *municipios*, die mit Silberschmieden besetzt waren.

Ensayador mayor: Er überprüfte den Metallgehalt von Objekten aus Gold und Silber und versah sie mit den staatlichen und städtischen Prüfstempeln. Für die Überprüfung war ein fester Preis zu zahlen, während die Markierung umsonst war. Dieses Amt wurde 1538 in allen Provinzen der spanischen Kolonien in Amerika mit denen des *fundidor* oder *marcador mayor* zusammengelegt und von einem Silberschmied bekleidet. (Heredia Moreno 1989, S. 57).

Fiel de pesos y pesas: Er überprüfte gemeinsam mit Beauftragten der Stadt die Gewichte der Waagen sowie der Silber- und Goldobjekte und markierte korrekte Gewichte mit seinem und dem städtischen Stempel. Zudem bewahrte er die Vorlagen der Stempel im Auftrag der Stadt auf. Der Amtsinhaber war ebenfalls ein Silberschmied und wurde jährlich vom Stadtrat gewählt (Heredia Moreno 1989, S. 57).

Alcaldes und *veedores*: Die *alcaldes* überprüften unter anderem die Werkstätten und Geschäfte der Silberschmiede, um dabei die Qualität der Metalle kontrollieren. Die *Ordenanzas* von 1633 bezeichnen diese Ämter als *alcaldes probadores*, von denen es zwei gab, beziehungsweise als *alcaldes y probadores*. Es gab je einen *alcalde* und einen *veedor*, jeweils für Gold und für Silber (Quiroz Chueca 1986, S. 150). Die Kandidaten für diese Ämter wurden durch den Stadtrat ausgewählt und von der Innung der *plateros* bestätigt (Heredia Moreno 1991, S. 493). Die *veedores* überprüften, ob die Werkstätten sich entsprechend der *ordenanzas* der Innung verhielten.

Contraste municipal: Der Silberschmied, der dieses Amt bekleidete, war im Jahr 1551 dafür verantwortlich, die Qualität des Goldes und des Silbers zu wiegen, festzustellen und festzulegen. Möglicherweise handelt es sich lediglich um eine andere Bezeichnung für den *fiel de pesos y pesas* (Heredia Moreno 1989, S. 58).

Fiel para marcar la plata labrada: Seine Aufgaben ähnelten denen des *ensayador mayor*, aber er repräsentierte das *municipio* und nicht die Zentralregierung. Ab 1575 wurde das Amt an einen jährlich vom Stadtrat zu wählenden Silberschmied vergeben (Heredia Moreno 1989, S. 58).

Die limenischen *Ordenanzas* von 1633 verzeichnen drei Ämter der Innung: *alcaldes*, *probadores* und *veedores*. Die Aufgabe der *alcaldes* war es, entsprechend den *Ordenanzas* die Werkstätten der *plateros* monatlich zu überprüfen. Dabei mussten sie auf verschiedene Dinge achten: Hielten die Schmiede die vorgeschriebene Qualität des Silbers und des Goldes, welches sie verarbeiteten, ein? Entsprachen sie den Standards des Handwerks? (Heredia Moreno 1991, Apendix Documental, Dokument 1, S. 498). Die *alcaldes* überprüften zudem, dass niemand eine Werkstatt betrieb, der nicht bei der Innung bekannt war, und dass sich die Werkstätten nur in den vorgeschriebenen Straßen befanden (siehe dazu Kapitel 5.3.2 Grundbesitz). Sie kontrollierten, dass die Lehrlinge nicht weniger als fünf Jahre lernten und dass ihre Eltern, und damit ihre Herkunft, bekannt waren. Außerdem kontrollierten die *alcaldes*, dass niemand auf den Straßen Gold- und Silberobjekte verkaufte, um Betrug mit falschem Gold oder Silber zu verhindern (Heredia Moreno 1991, Apendix Documental, Dokument 1, S. 498). Auch die *veedores* hatten zu gewährleisten, dass keine Silberobjekte schlechter Qualität auf den Markt kamen (Heredia Moreno 1991, Apendix Documental, Dokument 1, S. 498). Beide zusammen waren Teil der Kommissionen für Meister-Prüfungen und überprüften die Meister, die sich neu in der Stadt ansiedeln wollten (Heredia Moreno 1991, S. 494).

Ob die *probadores* ein eigenes Amt waren oder eine Erweiterung in der Bezeichnung der *alcaldes* und *veedores* ist nicht ganz klar, da die Träger beider Ämter durch ihre Funktion als Kommissionsmitglieder der Meisterprüfungen sozusagen *probadores* waren. Die *Ordenanzas* bringen hier keine Klarheit, da sie *probadores* sowohl zusammen mit *alcaldes* und *veedores* wie einen Titel, als auch getrennt als scheinbar zwei Titel benutzen (Heredia Moreno 1991, S. 493). 1778 erschienen für die limenischen *plateros* neue *Ordenanzas*, die sich stark an denen aus Guatemala vom 12. Oktober 1776 orientierten. In 31 Artikeln wurden die neuen Regeln festgelegt. Darin wird in Artikel 2 bestimmt, dass jährlich am Tag der Fiesta für San Eloy die Wahl für den *mayordomo*, zwei *alcaldes veedores* und vier *diputados examinadores* der Innung stattzufinden hat (Heredia Moreno 1993, S. 68). In den Artikeln danach taucht der Titel *mayordomo* nicht mehr auf, dafür aber *maestro mayor*. Möglicherweise wurden die Begriffe synonym benutzt. Artikel 6 legt fest, dass die Lehrlinge mindestens zwölf Jahre alt und für eine bestimmte Werkstatt registriert sein müssen sowie dass die Ausbildung sechs Jahre dauert. Sie müssen zudem lesen und schreiben können und mathematische Grundkenntnisse besitzen. Den Meistern wurde es untersagt, ihre Macht über die Lehrlinge zu missbrauchen und sie wie Dienstboten zu „benutzen“. Sie mussten ihnen ein Vorbild sein und ihnen eine christliche Erziehung angedeihen lassen. Es durfte nicht mehr als vier Lehrlinge

pro Werkstatt geben, denen unter anderem das Zeichnen der Entwürfe und die korrekte Handhabung der Werkzeuge vermittelt werden musste. Sollte sich herausstellen, dass der Auszubildende nicht in der Lage war, den Beruf zu erlernen oder sich Fehlverhalten hatte zu schulden kommen lassen, hatte der Meister den *maestro mayor* und die *veedores* zu informieren, die wiederum mit den Eltern oder gesetzlichen Vertretern des Auszubildenden Kontakt aufnahmen, um die Ausbildung abzubrechen. Fehlverhalten des Meisters gegenüber den Lehrlingen konnte eine Geldstrafe nach sich ziehen sowie das Verbot, weiter auszubilden (Heredia Moreno 1993, S. 69f). Der Lehrling wurde nach Abschluss der Ausbildung durch den *maestro mayor*, die *veedores* und *examinadores* in Theorie und Praxis geprüft.

Nach bestandener Prüfung waren die Auszubildenden Gesellen. Als Geselle war eine Prüfung zum *maestro* nach zwei Jahren Arbeit möglich (Heredia Moreno 1993, S. 70). Entsprechend Artikel 15 hatten der *maestro mayor* und die *veedores* Bücher zu führen, in denen alle Auszubildenden, Gesellen und Meister, der Zeitpunkt ihres Berufseintritts, abgelegte Examen sowie der genaue Ort der Werkstatt verzeichnet waren (Heredia Moreno 1993, S. 71). Die Markierung des Silbers und damit die Besteuerung wurden in den *Ordenanzas* genau festgelegt. Es war verboten, nicht markiertes und nicht versteuertes Silber und Gold anzunehmen und zu verarbeiten. Bei Zuwiderhandlung wurde beim ersten Mal eine Strafe von 100 *pesos* verhängt, beim zweiten Mal 200 *pesos* und ein Jahr Strafdienst und beim dritten Mal die Aberkennung aller Titel und Rechte (Heredia Moreno 1993, S. 72). Es war, wie bereits oben erwähnt, auch verboten, Gold oder Silber in Privathäusern zu verarbeiten oder außerhalb der registrierten Werkstätten zu verkaufen (Heredia Moreno 1993, S. 72). Die Werkstätten wurden unangekündigt vom *ensayador mayor*, zwei *veedores*, dem Schreiber des *cabildo* und einem *alguacil* überprüft (Heredia Moreno 1993, S. 74).

Die für die vorliegende Untersuchung in bolivianischen Archiven vorgefundenen Dokumente zur Innung der Silberschmiede und der *cofradía* von San Eloy sind sehr dürftig.

Weder in La Paz, noch in Potosí oder Sucre fanden sich Informationen zu einer *cofradía* von San Eloy. Auch eine *cofradía* der Nuestra Señora de la Misericordia, die in Lima mit der von San Eloy zusammenhing, lässt sich in beiden Städten nicht nachweisen. Weder in La Paz, noch in Sucre fanden sich dazu Dokumente. Torres Martínez bestätigte, dass es in La Plata keine *cofradía* der Silberschmiede gegeben habe. Ihrer Aussage nach tanzten indigene Tänzer für die Innungen während religiöser Festlichkeiten (Torres Martínez, persönliche Mitteilung 2011). Im Museo Soumaya in Mexiko-Stadt gibt es ein Gemälde, das wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert stammt und auf dem Tänzer in Kostümen, bestehend aus zahlreichen

Silberplatten, zu sehen sind. Im Text auf dem Bild heißt es: „Traje de los indios danzantes en la fiesta de Corpus, y otras de la ciudad de La Plata [...]”. Blanca Torres Martínez schreibt in ihrem Artikel “La festividad de Corpus Cristi”, dass es sich dabei um die indigenen Tänzer, die für die Innungen tanzten und deren Tanzkostüme handelte (Torres Martínez 2006, S. 161).

Alle Akten aus Potosí, die in der Untersuchung herangezogen wurden, konnten nur dank der bereits bestehenden Auswertung von Mario Chacón Torres in „Arte Virreinal en Potosí“ lokalisiert werden, da keinerlei Indices vorhanden sind. Darunter befanden sich jedoch keine Informationen zu *cofradías* der Silberschmiede.

In Potosí unterschreibt der „Contraste Mayor del Gremio de Plateros“ Juan Ezpelosin am 25. Februar 1753 eine Liste mit Schmuckstücken der Virgen de la Cinta aus der Kirche San Agustín, die er zuvor geschätzt hat (AHP, I. y C. 17, fol. 2). Er war der Eichmeister (*contraste*) der Innung und hatte wahrscheinlich ähnliche Funktionen wie der *contraste municipal*, nur innerhalb der Innung. Der Wert des Schmuckes belief sich auf 1130 *pesos*. Ezpelosin stammte aus der Biskaya und starb im Alter von 60 Jahren in Potosí. Er wurde in der Kapelle de Aránzazu der Kirche von San Agustín beigesetzt (Chacón Torres 1973, S. 291).

In anderen Dokumenten aus Potosí wird der *contraste público* oder *contraste público de la Villa Imperial de Potosí* erwähnt (Chacón Torres 1973, S. 287, 289, 300). Dabei könnte es sich um eine Variante der Bezeichnung *contraste municipal* handeln. Ein Dokument aus La Plata erwähnt für das Jahr 1790 den „maestro del Gremio de Plateros de la Villa de Potosí“ Don Roque Armi[j]o (ABNB, EC 1790, No 147, fol. 5). Die aufgeführten Nennungen von Ämtern der Innung sind zurzeit die einzigen bekannten in den Akten der Casa de la Moneda.

Aus den Akten des *Cabildo Secular de Potosí*, die sich im Archivo Nacional in Sucre befinden, geht die Ernennung von Silberschmieden zum *marcador de pesos, pesas, varas y medidas* (ABNB, CPLA 5, 195r-195v), zum *fiel de Pesos, Medidas y Varas* (ABNB, CPLA 5, 41v) und zum *fiel de pesos y pesas y sellar varas* (ABNB, CPLA 14, 20v-21r) hervor. Diese Positionen wurden jedoch nicht von der Innung, sondern vom *cabildo* der Stadt vergeben.

In La Plata war im Jahr 1741 Agustín Pereira *maestro mayor del gremio de plateros*, 1743 Crispín de Mancilla; Pedro de Aranzamendi im Jahr 1761 “[...] maestro mayor del gremio de plateros [...]”, und 1790 hatte Domingo Estrada dieses Amt inne (ABNB, EP 244: 1.623 - 1.638v, EP 248: 37-40v, EC 1790, Nr. 147). Mancilla wird unter dem Titel dreimal genannt: Einmal innerhalb eines Hauskaufes 1743 (ABNB, EP 244: 1.623 - 1.638v), in einer Verhandlung über einen Silberdiebstahl aus seiner Werkstatt vom Februar 1744 (ABNB, EC

1744, Nr. 61) und in einem Dokument, das sich mit seiner Wahl zum *maestro mayor* befasst und in den Zeitraum von 1741 bis 1743 fällt (ABNB, 1743, Nr. 44). Pedro de Aranzamendi kauft am 24. April 1761 eine Sklavin und wird in dem Vertrag als „[...] maestro mayor del gremio de plateros [...]“ bezeichnet (ABNB, EP 248: 37-40v). Bei einem Verkauf von Werkzeugen aus seinem Besitz im Jahr 1772 wird er nicht mehr mit diesem Titel belegt (ABNB, EP 273: 471). Estrada wird im Rahmen einer Petition der *plateros* an das *cabildo* mit dem Titel „[...] Maestro Mayor del Ilustre Gremio de Plateros [...]“ genannt (ABNB, EC 1790, Nr. 147, fol. 1).

Das Dokument, das sich mit der Wahl Crispín de Mancillas zum *maestro mayor* beschäftigt, schildert detailliert die Vorgänge und Komplikationen der Wahl. Es beginnt damit, dass Agustín Pereira, der amtierende *maestro mayor*, sich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters von dem Amt zurückziehen will (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.1). Pereira taucht in den Dokumenten seit 1702 als *maestro platero* auf. Sein Rücktrittsgesuch datiert auf den 29. Juli 1741, und am 3. November 1741, bei der letzten Erwähnung seines Namens in den Akten, verkauft seine Frau dreiviertel eines Hauses aus ihrem Besitz (ABNB, EP 246: 646 - 649v). Der *procurador general* Maestro Francisco Solano de Zarate akzeptiert Pereiras Rücktritt und benennt drei neue Kandidaten für das Amt: Nicolás Parrado, Lope Licona und Miguel Sepeda.

Nicolás Parrado erscheint 1721 erstmalig in den Dokumenten als *maestro platero*, als er ein Haus in Stadtteil San Sebastián kauft (ABNB, EP 233: 837 - 842v; siehe dazu Kapitel 5.3.2 Grundbesitz). Außerdem existiert ein Auftrag durch den Bischof Alonso Pozo y Silva für Parrado, den dieser mit seinem Sohn und Schwiegersohn ausführt (siehe dazu Kapitel 5.3.3 Aufträge für die Herstellung von Silberobjekten). Auf diesen Auftrag, seine zufriedenstellende Ausführung und einen weiteren über die Herstellung eines Sakrariums für die Kathedrale in La Plata beruft sich auch explizit der *procurador general*, um die Qualitäten des Kandidaten zu unterstreichen und möglicherweise dessen Favoritenrolle herauszustellen (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.2). Lope Licona oder de Licona wird 1727 zum ersten Mal beim Kauf eines Hauses erwähnt. Zu dem Zeitpunkt ist er noch Geselle und kein Meister (ABNB, EP 368: 192 - 192v). Im Jahr 1734 bestätigt der *procurador de causas de los del Número de la Audiencia de La Plata* die Qualität der Gold- und Silberarbeiten des *maestro platero* Lope Licona (ABNB, EP 243: 618 - 618v). Über Miguel Sepeda fanden sich keine weiteren Dokumente.

Im November 1741 dankt Lope Licona für die Ehre seiner Nominierung, erhebt aber Einspruch dagegen und bittet darum, einen anderen Meister anstelle seiner zu ernennen

(ABNB, 1743, Nr. 44, fol.3). Er sei finanziell nicht in der Lage, die mit dem Amt verbundenen Kosten zu tragen. Außerdem scheint er keine Mitarbeiter und öffentliche Werkstatt zu haben, in der er seine Produkte verkaufen könnte (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.3v). Dieser Umstand ist insofern erstaunlich, als ein *maestro platero* unter anderem eine Werkstatt haben musste, um den Meistertitel zu erhalten. Der *procurador general* Francisco Solano de Zarate nimmt den Rückzug Liconas zur Kenntnis und bestätigt ihn. Auch das *cabildo* akzeptiert die Gründe des Rücktritts und benennt als *maestro mayor* nun Crispín Mancilla oder de Mancilla (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.5). Die Ernennung Mancillas erfolgt am 9. Februar 1742, ohne dass er vorher als Kandidat benannt gewesen wäre. Er wird als bekannte Person, guter Christ und Silberschmied, der seine Arbeit zur Zufriedenheit seiner Kunden erledigt, beschrieben (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.5f). Am 23. Juni 1742 bestätigt das *cabildo* ihn und gibt ihm unter anderem die Autorität, seine *veedores* zu ernennen und andere Silberschmiede zu prüfen (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.6f).

Dokumente, die Mancilla als *maestro platero* bzw. als *maestro mayor* bezeichnen, datieren alle aus der Zeit nach der Wahl. In der Zeit vor der Wahl ist er in den Dokumenten nicht in Erscheinung getreten. Danach erwirbt Mancilla 1743 einige Häuser im Stadtteil Tres Molles/San Agustín, die dem Konvent San Agustín gehörten (ABNB, EP 244: 1.623 - 1.638v). Ein Jahr später verkauft er ein Haus in diesem Stadtteil (ABNB, EP 370: 1.229-1.234) sowie 1746 ein Grundstück im Stadtteil San Lazaro (ABNB, EP 250: 295-296v). Außerdem gibt es ein Dokument über einen Raub von verarbeitetem Silber aus seiner Werkstatt aus dem Jahr 1744 (ABNB, EC 1744, Nr. 61).

Am 1. April 1743 wird bekannt gegeben, dass die Hersteller von Blattgold und -silber, Meister und Gesellen, ebenfalls dem *maestro mayor* der Silberschmiede unterstehen und dass als *veedores* die *plateros* Manuel de Zalas und Francisco del Pecho ernannt wurden. Beide sind *maestros de tienda publica de platería* in La Plata (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.7).

Am 27. Juli 1743, über ein Jahr nach Mancillas Ernennung, erhebt eine Gruppe von *plateros* Einspruch gegen seine Wahl beziehungsweise fordert die Annullierung der Ernennung und damit eine Neuwahl. Als Begründung führen sie an, dass sie nicht von dem Rücktritt Pereiras gewusst und an der Wahl seines Nachfolgers daher nicht teilgenommen hätten. Sie betonen, dass sie Mancilla nicht in Misskredit bringen wollen, sondern nur ihr Recht auf die exakte Einhaltung der Wahlregeln einfordern (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.8). Unter den Unterzeichnern finden sich Lope Licona, der zurückgetretene Kandidat des *maestro-mayor*-Postens, und Cristóbal Cueto. Letzterer war als Bürge für die Qualität der Arbeiten von Nicolás Parrado

aufgetreten und könnte als Unterstützer dieses Kandidaten gewertet werden (siehe dazu Kapitel 5.3.3 Aufträge für die Herstellung von Silberobjekten). Es liegt aber auch die Verteidigung der Wahl Mancillas durch eine andere Gruppe von Silberschmieden vom 26. August 1743 vor, und der erste Name in der Liste der zwölf Unterzeichner ist Nicolás Parrado. Außerdem unterzeichneten sein Sohn Mateo und Francisco del Pecho, der *veedor*. Sie halten Mancilla für den Fähigsten des Berufs und weisen darauf hin, dass er den Titel bereits seit einem Jahr inne habe (ABNB, 1743, Nr. 44, fol.9). Mit diesem Dokument endet die Akte. Da Mancilla jedoch im Februar 1744 in einem anderen Dokument als *maestro mayor* bezeichnet wird, scheinen seine Gegner keinen Erfolg mit dem Einspruch gegen die Wahl gehabt zu haben.

Etwas außerhalb des in der vorliegenden Untersuchung behandelten Zeitraums liegt das einzige Dokument zur Innung der Silberschmiede aus La Paz. Am 23. März des Jahres 1805 geben der dortige *alcalde* und der *maestro mayor* der Silberschmiede bekannt, dass alle Werkstätten bei der Innung bekannt sein müssen, ebenso wie die Lizenzen der sie betreibenden Meister. Sollte ein Meister keine Lizenz haben, drohte die Schließung der Werkstatt (ALP, C 145, EC 18, fol. 2). Dem vorausgegangen war ein undatiertes Schreiben von Josef Campos, „[...] vecino y Sargento de la Septima Compañia del nuevo Batallon de voluntarios y Maestro mayor del gremio de Plateros de esta ciudad [...]“, in dem er auf die Pflicht zum Erwerb von Lizenzen und Bürgschaften durch die Silberschmiedemeister hinweist und auf den Umstand, dass es immer wieder Silberschmiede gibt, die beides nicht besitzen, aber trotzdem ihrem Beruf nachgehen. Neben der Erbringung des Nachweises dieser Papiere vor der Innung erwartete er zudem Listen aller bei den Meistern beschäftigten Lehrlinge und Gesellen. Damit sollten „[...] corta barios de robos y otros exesos[...]“ und der grundlose Wechsel von einer Werkstatt in die nächste ohne Wissen der Innung unterbunden werden (ALP, C 145, EC 18, fol. 1v).

Josef Campos oder, laut seiner Unterschrift, José de Campos oder Josef de Santos Campos erscheint erstmalig in einem Dokument von 1760 als Silberschmiede-Geselle (ALP, C 81, EC 41, fol. 1 – 3v). Im Jahr 1798 ersucht er dann um die Erlaubnis, eine Werkstatt zu eröffnen. Dafür legt er die nötigen Lizenzen und Bürgschaften vor (ALP, C 127, EC 20, ohne Seitenzahlen).

Das Dokument mit der Forderung nach den Lizenzen nennt zudem namentlich einen der *alcaldes* der Innung, Hilario Ramirez (ALP, C 127, EC 20, fol. 2v). Den Forderungen der Innung wird offenbar nur im begrenzten Maße nachgekommen, denn am 21. Februar 1809

formulierte der *maestro mayor* der Innung, Josef Campos, erneut seine Forderungen. Campos fungierte über mindestens bis 1808 als *maestro mayor*, da er innerhalb der Dokumente in den Jahren 1805, 1806 und 1808 mit diesem Titel erwähnt wird. In diesem Zeitraum haben einige *maestros plateros* sich und ihre Gesellen registrieren lassen (ALP, C 127, EC 20, fol. 4v). Aber immer noch arbeiten Silberschmiede in Privathäusern und verarbeiten auch gestohlene Schmuckstücke. Am 21. Februar 1809 ergeht dann erneut die offizielle Aufforderung, dass alle Silberarbeiten in Privathäusern einzustellen sind und nur noch in offiziell registrierten Werkstätten ausgeführt werden dürfen. Den Silberschmieden, die bis zu einem Stichtag dies nicht getan haben und auch immer noch keine Lizenzen vorweisen können, wird angedroht, dass ihre Werkzeuge und Blasebälge eingesammelt und öffentlich auf der Plaza verbrannt werden (ALP, C 127, EC 20, fol. 6). Das Dokument nennt den anwesenden „maestro mayor del gremio de plateros“ ebensowenig nicht namentlich, wie seine ebenfalls anwesenden *alcaldes*.

5.3.8 Testamente

Die Testamente geben Aufschluss über den familiären Hintergrund der Silberschmiede, da die Verfasser ihre Eltern nennen, mit wem sie verheiratet sind und wie ihre Kinder heißen. Zum Teil wurden auch Ehepartner der Kinder aufgeführt oder der Tod von Kindern. Des Weiteren finden sich Listen mit den Besitztümern der Verstorbenen.

In die Untersuchung sind vier Testamente aus La Plata und zwei Testamente aus Potosí eingeflossen.

Um Silberschmied zu werden, war es nicht nötig, aus „gutem Hause“ zu sein. Nicolas de Herrera aus La Plata verfasste oder diktierte sein Testament am 6. September 1728 und gibt an „[...] maestro platero vesino y natural de esta ciudad hijo natural de padres no conocidos [...]“ zu sein (ABNB, EP 239, fol. 351). Zu diesem Zeitpunkt ist Herrera seit mindestens 20 Jahren *maestro platero*, da er in Dokumenten seit 1708 als solcher bezeichnet wird. Er war zweimal verheiratet, wobei von den fünf Kindern aus erster Ehe bei der Testamentserstellung nur noch eines, Juan Jervasio Almeida, lebte. Aus der zweiten Ehe gingen keine Kinder hervor. Möglicherweise hatte Herrera aber noch einen unehelichen Sohn: Es existiert aus dem Jahr 1797 ein Testament von Santiago de Taboada, „[...] hijo natural de don Nicolás de Herrera y de doña Estefanía Taboada [...]“. Als einer der Erben in diesem Testament wurde Manuel Collazos genannt (ABNB, EP 327, fol. 448-450v). Dieser war mit einer der Töchter des Silberschmiedes Pedro Barriga verheiratet. Pedro Barriga wiederum war ein „[...] hijo natural de dona María Barriga [...]“ (ABNB, EP 326, fol. 288), der seinen Beruf seine Söhne weitergegeben hatte. Sanz Serrano schreibt über die Silberschmiede in Sevilla, dass es ganz üblich war, dass Söhne bei ihren Vätern, Onkeln oder älteren Brüdern in die Ausbildung gingen und die Werkstätten vererbt wurden (Sanz 1991, S. 71). Zum Zeitpunkt von Barrigas Testamentserstellung am 27. August 1796 befinden sich seine Werkzeuge in Besitz seiner Söhne Manuel, Asencio und Francisco (ABNB, EP 326, fol. 289v). Sein Sohn Manuel wiederum gibt in seinem Testament vom 29. Dezember 1800 an, dass alle seine Brüder bei ihrem Vater als *oficiales* im Beruf des Silberschmiedes gearbeitet haben. In Zusammenhang mit den Werkzeugen werden jedoch in beiden Testamenten nur drei beziehungsweise zwei von vier Söhnen genannt. Der vierte Sohn, Eusebio, erbt von seinem Vater zwar Bekleidung, aber in Bezug auf die Werkzeuge werden von Pedro Barriga nur Manuel, Asencio und Francisco genannt, und Manuel gibt die Werkzeuge an Asencio und Francisco weiter (ABNB, EP 308, fol. 591). Manuel Barriga war mit Juana Arancibia verheiratet. Ihr gemeinsamer Sohn

starb im Alter von fünf Monaten, aber in dem Testament erkennt Manuel fünf uneheliche Kinder als die seinen an. Er erwähnt aber auch eine uneheliche Tochter seiner Frau, Josepha Arancibia (ABNB, EP 308, fol. 586f).

José de Salsedo, “[...] hijo natural de don Antonio Salcedo y María Gutiérrez mis padres difuntos [...]” aus Potosí, beginnt sein Testament 1695 fast umgehend mit den Schulden, die er hat. So schuldet er Doña María Pérez vier *marcos* und zwei *onzas* Silber, die er von ihr unter anderem zur Herstellung einer großen Schüssel erhalten hat (AHP, EN 143, fol. 163v). Doña Magdalena de Yanguas schuldet Salsedo einen *marco* und sechs *onzas* Silber, die diese ihm für einige nicht genauer definierte Werkstücke gegeben hatte (AHP, EN 143, fol. 164).

Seine Schulden listet auch Juan Sacayco, „[...] oficial platero; yndio natural del Cuzco [...]”, auf. Er war in Potosí so schwer erkrankt, dass er sein Testament machte und kurze Zeit später verstarb. Sacayco schuldete nach eigenen Angaben “[...] a un curaca que conocen mis albaceas unos cocos de plata pequeños”. Hierbei handelt es sich sehr wahrscheinlich um Trinkgefäße, die für den rituellen Austausch von alkoholischen Getränken benutzt wurden. Außerdem schuldete ihm Agustín, ebenfalls ein Silberschmied, 20 *pesos*, und Lorenzo Saico ein Hemd. Das Geld und der Gegenwert des Hemdes wurden von Sacaycos Testamentsvollstreckern eingefordert. Juan Sacayco versicherte außerdem, dass er in Cuzco kirchlich mit Catalina Choqui verheiratet sei, und ernannte sie sowie seine drei Söhne zu seinen Universalerben (AHP, EN 42; fol. 1074).

Der bereits erwähnte Pedro Barriga aus La Plata listet seine Mutter María Barriga als Schuldnerin mit 150 *pesos* auf (ABNB, EP 326, fol. 289v). Sein Sohn Manuel Barriga führt in seinem Testament gleich mehrere Gläubiger auf:

Yten declaro que debo algunas cantidades a diversas personas como son a saber: Primeramente a Doña Isavel Arregir tres onzas de oro, dos canastillas de plata, y seis platos con seis cucharas y seis tenedores, los platos con peso de dos marcos cada uno, y las cucharas con peso de quatro onzas igual que los tenedores. A Doña Fulana muger del Don Ganai cinco onzas de oro, y un par de canastillas de plata con peso de cinco marcos. [...] A la Señora Oidora Doña Casimira Llanos setenta marcos de plata que me dio para varios obras. (ABNB, EP 308, fol. 591)

Die kolonialzeitlichen Dokumente geben in einigen Bereichen ein umfassendes Bild über das Leben der Silberschmiede. So sind die Testamente gerade für den familiären Hintergrund sehr interessant, da sie den Schluss erlauben, dass man nicht „aus gutem Hause“ sein musste, um Silberschmied zu werden. Auch die Familienverhältnisse der jeweiligen *plateros* kommen zutage, wie zum Beispiel die Tatsache, dass sowohl Männer als auch Frauen uneheliche Kinder hatten, die es mittels des Nachlasses zu versorgen galt. Auch das Geflecht der Beziehungen unter den Familien der Silberschmiede wird sichtbar.

Die Verträge über Käufe und Verkäufe von Häusern oder Grundbesitz erlauben für La Plata die Feststellung, dass es eine Konzentration von Silberschmieden in bestimmten Stadtteilen gab.

Die Arbeitsaufträge geben ein deutliches Bild von den Mengen an Silber, die unter der Herrschaft der Spanier verarbeitet wurden. Die Auftraggeber finden sich vielfach im kirchlichen, aber durchaus auch im privaten Bereich. Sie enthalten jedoch keine Angaben zur weiteren Ausgestaltung wie Abbildungen.

Auflistungen von Werkzeugen lassen Aussagen über die Ausstattungen der Werkstätten über einen Zeitraum von fast zweihundert Jahren zu. Es ließ sich feststellen, dass die Unterschiede in den Gerätschaften über den langen Zeitraum sehr gering waren.

Die ausgewerteten Unterlagen über die Ausbildung der Silberschmiede stammten ausschließlich aus Potosí. Es ist schwierig, eine Orientierung am spanischen Mutterland festzustellen, da sowohl in Spanien als auch in der Provincia de Charcas und anderen Regionen der Kolonien die Ausbildungszeiten sowie das Eintrittsalter der Lehrlinge teilweise sehr unterschiedlich waren. Die Ausbildungsstufen waren hingegen überall identisch.

Die Ethnizität ist Bestandteil unterschiedlicher Arten von Dokumenten und lässt nur einen sehr kleinen Einblick zu, da die Anzahl der indigenen Silberschmiede, die ihrem Beruf auch in der Kolonialzeit nachgingen, größer gewesen sein muss, als ihre seltene Erwähnung in den Akten vermuten lässt.

Die geringe Zahl der Dokumente über die Innung der Silberschmiede musste durch Informationen aus Lima ergänzt werden. Im Vergleich bestätigten dann aber die Akten aus La Plata und La Paz die bestehenden limenischen Innungshierarchien und *ordenanzas*. Zu den *cofradías* konnten für die Provincia de Charcas fast keinerlei Aussagen gemacht werden, da zu diesem Punkt keine Akten aufzufinden waren.

6 Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers im bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts

In der Neuzeit kann Silber als bedeutendstes Edelmetall bezeichnet werden, da es Ausgangsmaterial für Währungen war. Zudem war auf dem Konzil von Trient beschlossen worden, Silber zur Dekoration von liturgischem Gerät zu benutzen (Pfister 2010, S. 1), womit es auch im kirchlichem Bereich verstärkt zum Einsatz kam.

In Mitteleuropa nahm der Silberabbau, der erst um 1450 in größerem Umfang eingesetzt hatte, bereits zum Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder ab. Dieser Rückgang wurde jedoch ab Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuerst durch die steigende Produktion in Mexiko aufgefangen und später besonders durch den Abbau im Vizekönigreich Peru. Vor allem die Fördermengen aus dem *Cerro Rico*¹¹⁸ von Potosí (heute Bolivien) sind hervorzuheben (Pfister 2010, S. 1).

Die Silbervorkommen waren um ein Vielfaches größer als die von den Spaniern erhofften Goldvorkommen (Carcedo Mufarech 1997, S. 43f). Die Minen der spanischen Kolonien in Amerika produzierten in den Jahren von 1560 bis 1685 zwischen 25.000 und 30.000 Tonnen Silber und verdoppelten bis zum Jahr 1810 die Produktionsmenge noch (Garner 1988, S. 899). Potosí, im Vizekönigreich Peru gelegen, produzierte Ende des 16. Jahrhunderts 50% des gesamten Silbers aus Lateinamerika (Brading, Harry E. Cross 1972, S. 571).

In dieser Zeit entstand in den spanischen Kolonien in Amerika eine fast unübersehbare Anzahl von Silberarbeiten, viele davon für den religiösen Gebrauch. Die Objektgruppe der kirchlichen Silberarbeiten aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Region des heutigen Bolivien bildet die Basis für die folgenden Ausführungen.

Die Objekte – für die vorliegende Untersuchung auf Altarverkleidungen, Messbuchständer und Leuchterbänke begrenzt – sind aufgrund ihrer Position in der Kirche und ihres Gebrauchs ein zentraler Teil der Messe. Besonders die Antependien, die Verkleidung des Unterbaus des Altartisches, spielen ab dem beginnenden 17. Jahrhundert eine verstärkte Rolle, da nach dem Konzil von Trient und im Zuge der Gegenreformation eine Hervorhebung der Eucharistie und des Altars innerhalb der Liturgie angestrebt wurde (Gallemart 1766, S. 136ff). Das Vorhandensein der vorchristlich-mythologischen beziehungsweise grotesken Wesen an diesem prominenten Platz bietet Raum für verschiedene Interpretationsansätze, weil zum

¹¹⁸ Der Quechua-Name des Berges ist *Sumaj Orcko*, was „Schöner Berg“ bedeutet.

einen die „Begegnung“ der Kulturen sich besonders im Zusammentreffen der Religionen äußert, zum anderen die Objektgruppe eine große Bandbreite an bildlichen Darstellungen aufweist. Dadurch hat sie für die Interpretationsmöglichkeiten vor dem Hintergrund einer möglichen Durchdringung von unterschiedlichen religiösen Vorstellungen und der damit verbundenen Bedeutungsübertragung eine große Relevanz.

6.1 Mestizenbarock, *estilo mestizo* oder Andean Hybrid Baroque

Die in der Arbeit untersuchten Objekte lassen sich zeitlich dem 17. und 18. Jahrhundert zuordnen. Die Kunstproduktion dieser Zeit aus dem Andenraum wird fast immer mit der Bezeichnung *Barroco Mestizo, estilo mestizo* oder deren Übersetzung „Mestizenbarock“ versehen. Der Begriff ist sehr ambivalent zu beurteilen, da die Bezeichnung *mestizo* durch biologisch-evolutionäre Konnotationen belastet ist, denen zudem eine rassistische Bedeutung anhängt.

Die ethnische Identität¹¹⁹ oder Klassifizierung spielte den spanischen Kolonien Amerikas eine wichtige Rolle. Die Spanier brachten ihre Vorstellung der *limpieza de sangre* in die Amerikas. Dieses Konzept war in Spanien ab der Mitte des 15. Jahrhunderts maßgeblich für die Beziehungen zwischen den Spaniern mit christlichen Vorfahren beziehungsweise Glauben und den Spaniern mit muslimischen oder jüdischen Vorfahren beziehungsweise Glauben. Konnte eine Person ihre „reine“ Herkunft nicht nachweisen, war ihr der Zugang zu Ämtern und Institutionen des öffentlichen und religiösen Lebens verwehrt (Windus 2011, S. 245). In den amerikanischen Kolonien bezeichnen die Spanier und Kreolen, in Amerika geborene „reinblütige“ Spanier, mit dem Begriff *casta* alle Personen, die nicht „reinen Blutes“ sind, um sich sozial von ihnen zu distanzieren (Katzew 2005, S. 40). Die *castas* wurden aber auch als *mestizos* bezeichnet. Die visuelle Umsetzung sind die *Casta*-Gemälde. Sie zeigen in differenzierten Abstufungen die Indigenisierung einer Person und damit ihren Abstieg in der gesellschaftlichen Hierarchie sowie den ebenfalls möglichen Aufstieg durch *blanqueamiento*. Dieser Begriff beschreibt die Annäherung an den gesellschaftlichen Status der Europäer durch Beziehungen mit diesen und die damit verbundene Aufhellung der Haut. Damit installierten die Spanier ein Ordnungssystem, „in [dem] die Abstammung als eine Kategorie sozialer Differenzierung fungierte“ (Windus 2011, S. 246). Das System traf in Südamerika auf sehr ähnliche Vorstellungen der Inka. Die „Reinheit“ ihres Blutes war in vorspanischer Zeit ein Zeichen für die Nähe zum „Göttlichen und zudem in Bezug auf die Abstammung ebenfalls eine soziale Ordnungskategorie“ (Windus 2011, S. 245). In der Kolonialzeit versuchten zum

¹¹⁹ Die Definition von „ethnischer Identität“ orientiert sich in diesem Zusammenhang an der von Christian Büschges verwendeten Begriffsklärung. Diese besagt, dass es sich dabei um eine Gruppe von Menschen handelt, die eine auf der Gemeinsamkeit der Herkunft basierende kulturelle Identität haben. Erweiternd wird hier zudem das „ausgeprägte Wir-Bewusstsein“ der Gruppe hinzugezogen, das Karl-Heinz Kohl in seine Definition einbezieht (Christian Büschges, „Die Erfindung des Indianers. Kolonialherrschaft und ethnische Identität im spanischen Amerika“, in: Eberhard Schmitt et al. (Hg.), *Barrieren und Zugänge. Die Geschichte der europäischen Expansion : Festschrift für Eberhard Schmitt zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 2004, S. 82–97, hier S. 83, FN 3).

Beispiel Nachkommen der „Inka von königlichem Blut“ aufgrund ihrer Abstammung vom spanischen König Vergünstigungen wie die Befreiung von der Tributzahlung zu erreichen (Windus 2011, S. 243).

Die mit der Bezeichnung „Mestizenbarock“ verbundene Kontroverse soll daher im Folgenden anhand der Diskussion des Begriffes innerhalb der Wissenschaft nachgezeichnet werden, auch wenn bis heute keine abschließende Einigung auf eine Bezeichnung stattgefunden hat¹²⁰.

Bezeichnet wurde mit den Begriffen *Barroco Mestizo* oder *estilo mestizo* anfangs ausschließlich eine Ausprägung der kolonialzeitlicher Architektur, die besonders in der Gestaltung von Kirchenfassaden ihren Niederschlag fand. Dabei handelte es sich anfänglich um Bildhauerei, die sich durch eine flache textilartige Dekoration auszeichnete (Bailey 2010, S. 1). Mit der fortschreitenden Beschäftigung mit der kolonialen Kunst und Architektur kam jedoch es zu einer Übernahme des Begriffes für die gesamte Kunstproduktion in der Kolonialzeit, die in den passenden Zeitraum fällt. Der japanische Kunsthistoriker Hiroshige Okada stellt in diesem Zusammenhang fest, dass viele der Motive, die als wichtige Elemente des „Mestizenbarock“ gesehen werden, bereits vor der Entstehung dieses Stils an Gebäuden vorkommen (Okada 2006, S. 69). Eine Anpassung oder Erweiterung der Definition, die ursprünglich nur für die Fassaden von Sakralbauten gültig war, fand nicht statt.

Das Aufkommen des „Mestizenbarock“ wird in die Zeit zwischen dem Ende des 16. und des 17. Jahrhunderts datiert: Gauvin Alexander Bailey legt den Beginn und „Geburtsort“ auf die frühen 1660er Jahre in Arequipa fest (Bailey 2010, S. 2), Enrique Marco Dorta sieht die Anfänge Ende der 1640er Jahre in Potosí (Marco Dorta 1945 - 1946, S. 33), während Teresa Gisbert den Beginn auf das Jahr 1680 legt (Gisbert 2008, S. 13) und Emilio Harth-Terré die Anfänge bereits am Ende des 16. Jahrhunderts in Arequipa sieht (Harth-Terré 1966, S. 218). Im Gegensatz zu Bailey und Marco Dorta beziehen sich Gisbert und Harth-Terré bei der Anwendung des Begriffes auf die gesamte Kunstproduktion und nicht nur auf die Architektur.

Die Begriffe *estilo mestizo* oder *estilo criollo* wurden erstmalig 1940 von dem argentinischen Architekten Ángel Guido (Guido 1940) eingeführt. Er bezeichnete das Aufkommen dieses Stils als „ästhetische Rebellion“, vergleichbar mit einer politischen Revolution (Bailey 2010, S. 16f). Neben der Vorstellung, den Stil entsprechend der europäischen Stile in Zeitepochen einordnen zu müssen, stellte sich die Frage nach der Identität und Definition der

¹²⁰ Die Aufarbeitung der Diskussion um den Begriff *estilo mestizo* im vorliegenden Abschnitt orientiert sich hauptsächlich an Gauvin Alexander Baileys jüngst erstellter Zusammenfassung des Themas (Bailey (2010), S. 15–43).

amerikanischen Kunst (Guido 1940, S. 168). Die Einteilung in Epochen sollte vor allem eine sicherere Datierung der Werke gewährleisten (Guido 1940, S. 169). Guido bezog sich in seiner Argumentation auf Ricardo Rojas¹²¹, der *mestizaje* als Grundlage einer authentischen lateinamerikanischen Kultur sah (Zamora, Kaup 2009, S. 180).

Ángel Guido war auch der erste, der indigene Symbole in der Architektur auflistete. Zudem war er der Ansicht, dass die flachen textilartigen Dekorationen des Stils ihre Vorläufer in den vorspanischen indigenen Kulturen hatten (Bailey 2010, S. 18). Martín Noel, ebenfalls ein argentinischer Architekt, sah im „Mestizenbarock“ das Äquivalent des spanischen *mudéjar*-Stils¹²², einer Kombination aus christlichen und islamischen Stilen, die im andalusischen Mittelalter entstanden war (Bailey 2010, S. 19). Der chilenische Architekt Alfredo Benavides Rodríguez schloss sich ebenfalls Guidos Meinung an und unterschied die Kolonialarchitektur in zwei Epochen, zum einen in eine hispanisierende Phase, die von 1550 bis 1700 dauerte, zum anderen in die Phase der „Hispano-Aboriginal Fusion“. Letztere erstreckte sich von 1700 bis 1780 (Bailey 2010, S. 21). Darüber hinaus sah Benavides einen starken asiatischen Einfluss, den er darauf zurückführte, dass die indigene Bevölkerung aus Asien eingewandert war und sich daher zu Vorlagen aus dieser Region hingezogen fühle (Bailey 2010, S. 20). Der Peruaner Ricardo Mariátegui Oliva, ein Experte für vorspanische Kulturen, befasste sich 1942 ebenfalls mit dem „Mestizenbarock“. Er vermied den Terminus *estilo mestizo* ebenso wie die Zuordnungen stilistischer Elemente, bediente sich letztendlich aber doch eines europäischen Architekturstils, um die kolonialen Gebäude zu klassifizieren. Mariátegui bezeichnete sie als „plateresk“¹²³, konstatierte aber gleichzeitig einen starken indigenen Einfluss und war der

¹²¹ Ricardo Rojas: *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas Americanas*, Buenos Aires 1924

¹²² Der Mudéjar-Stil stammt aus den Regionen Spaniens, die zwischen dem 11. und 16. Jahrhundert unter islamischer Herrschaft standen. Er die Verbindung christlicher und islamischer Kunstelemente, die besonders in der Architektur sichtbar werden. Dabei ist die Ornamentik ein primäres Stilmerkmal. Neben der Dekorationstradition ist die Tendenz zur kompletten Verzierung von Oberflächen ein weiteres Merkmal (Gonzalo M. Borrás Gualís: Historischer und kunsthistorischer Überblick. In: *Die Mudéjar-Kunst. Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Tübingen [u.a.] 2006, S. 35–61, hier S. 42f). Die Mudéjar-Kunst integrierte Motive aus der christlichen Ikonographie. Der islamische Einfluss wiederum ist im gesamten Kompositionssystem des Stils zu erkennen. So erkennt man in Kirchtürmen häufig die Entwicklung aus Minaretten, denen ein Glockenturm aufgesetzt wurde (Borrás Gualís (2006), S. 44).

¹²³ Der *estilo plateresco* oder platereske Stil (abgeleitet von *platero* „Silberschmied“) hat in Spanien seinen Höhepunkt zwischen 1500 und 1570. Er hält sich aber in abgelegenen Gegenden fast 200 Jahre. Seinen Namen erhielt er auf Grund der reich verzierten Fassaden, die an filigrane Silberschmiedearbeiten erinnern. Seine Anwendung ging jedoch selten über die Fassadengestaltung hinaus. Die Bezeichnung „plateresk“ wird erstmalig im 17. Jahrhundert benutzt (James Lees-Milne: *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*, London 1960, S. 32ff).

erste, der feststellte, dass eine Vielzahl der dargestellten Flora und Fauna nicht im Hochland heimisch waren (Bailey 2010, S. 21f).

Der platereske Stil findet sich fast ausschließlich in der Gestaltung von Fassaden (Lees-Milne 1960, S. 34) und bringt damit in Erinnerung, dass die Definition des „Mestizenbarock“ anfangs für die Fassadengestaltung benutzt worden war. Der Argentinier Mario José Buschiazzo unternahm ab 1944 einen Survey zur Erfassung kolonialer Bauwerke in der Region von Kalifornien bis Argentinien (Bailey 2010, S. 23). Er gestand der amerikanischen Kolonialkunst nur einen geringen Wert zu, relativierte die Aussage allerdings, da ab dem 17. und 18. Jahrhundert durch die „Vermischung“ von Indigenen und Europäern der Grund für eine genuin amerikanische Kunst gelegt worden sei (Buschiazzo 1945-1946, S. 21). In dieser erkennt er besonders asiatische sowie nordeuropäische, vor allem bayrische und flämische Einflüsse (Buschiazzo 1945-1946, S. 22f). In der Definition des „Mestizenbarock“ ging er konform mit Guido. In der Frage der Flora und Fauna des Tieflands an den Gebäuden nahm er an, dass die Jesuiten diese Motive aus ihren Missionen im Tiefland von Mojos oder Chiquitos mitgebracht hätten (Bailey 2010, S. 23). Buschiazzo vertrat zudem die These, dass sich der „Mestizenbarock“ auf die Region von Arequipa, Collao und Alto Perú, Teile des heutigen Boliviens, beschränke (Bailey 2010, S. 23). Er warf in seinem Vortrag auf dem Internationalen Amerikanistenkongress in Sevilla im Jahr 1964 darüber hinaus die Frage auf, was in den Darstellungen in den Fassaden tatsächlich zu sehen sei. Am Beispiel von der Kirche San Lorenzo in Potosí fragte er, ob es sich bei den weiblichen Figuren¹²⁴ rechts und links des Portals um Kanephoren¹²⁵, indigene oder vielleicht javanische Tänzerinnen handelt (Buschiazzo 1966, S. 234). Buschiazzo beabsichtigte, die Herkunft der Figuren als europäisch zu determinieren. Betrachtet man aber die Frage unter dem Gesichtspunkt dieser Arbeit, ist festzustellen, dass die Überlegung, wie und warum Menschen bestimmte, und auch sehr diverse Inhalte in ein und derselben Abbildung sehen, zum Kern der Fragestellung gehört. Buschiazzo hätte sich, aufgrund seiner Ausbildung und/oder seiner Herkunft, auch für einen indigenen oder javanischen Hintergrund der Figuren entscheiden können (siehe dazu Kapitel

¹²⁴ Ángel Guido hatte diese Figuren in Anlehnung an klassisch-antike Karyatiden im Jahr 1929 Indiatiden genannt (Mario J. Buschiazzo: El problema del arte mestizo: Contribución a su esclarecimiento. In: XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias, Sevilla 1966 (Bd. 4), S. 229–244, hier S. 237). Als Karyatiden werden in der Architektur weibliche Figuren der Antike bezeichnet, die in ein langes Gewand gekleidet statt einer Säule das Gebälk eines Gebäudes trugen (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Karyatide>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

¹²⁵ Buschiazzo bezeichnet die Figuren hingegen als Kanephoren, ebenfalls ein Begriff aus der klassischen Antike, mit dem eine vornehme Jungfrau benannt wurde, die innerhalb von Prozessionen Kultgeräte in einem Korb auf dem Kopf trägt (Buschiazzo (1966), S. 234; <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kanephore>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern und Kapitel 6.2. Multiple Lesarten der kirchlichen Silberarbeiten).

Wie bereits Mariátegu vermied der Spanier Enrique Marco Dorta nicht nur kulturelle Referenzen in seiner Arbeit über den „Mestizenbarock“, sondern auch die Formulierung *estilo mestizo*; er nannte den Stil stattdessen „planiform“¹²⁶ und sah Verbindungen zur vorspanischen Kunst, besonders zu den Gebäuden aus Chan Chan (der Hauptstadt der Chimú) und Textilien (Bailey 2010, S. 24; Marco Dorta 1966, S. 208). Eine weitere Bezeichnung, die Marco Dorta für angemessen hält ist „andino“ oder „Andean“ in Bezug auf den „Mestizenbarock“ (Marco Dorta 1945 - 1946, S. 33; Marco Dorta 1966, S. 211). Er war wie Buschiazzo der Meinung, dass die Darstellungen von tropischer Tier- und Pflanzenwelt durch indigene Handwerker aus den Jesuitenmissionen des Tieflands oder auf Produkten aus deren Werkstätten ins Hochland gelangt und dort kopiert worden seien. Zur Verbreitung hätten ebenfalls die Jesuiten beigetragen, da sie, seiner Ansicht, nach Einfluss auf die gesamte Titicacasee-Region ausübten (Marco Dorta 1966, S. 200).

Im Jahr 1948 kam mit Alfred Neumeyer eine globalere Perspektive in die Diskussion. Neumeyer nahm an, dass eine „indigenisierte“ Kolonialarchitektur das Produkt einer weltweiten Entwicklung war. Darin hätten westliche Vorbilder eine „Provinzialisierung“ durch die Produzenten erfahren, die versuchten, mit Techniken, die ihnen nicht vertraut waren, europäische Kunst nachzuahmen. Dadurch würden die Vorlagen zu „popular art“ oder „folk art“ (Bailey 2010, S. 25). In dieser Definition kommen außerdem evolutionistische Vorstellungen zum Ausdruck, da Neumeyer der Ansicht war, dass sich „a true Mestizo style“ nur in Regionen entwickeln konnte, in denen die indigene Bevölkerung in vorspanischer Zeit „had attained a high aesthetic culture of their own“ (Neumeyer 1948, S. 106). Dieser evolutionistisch geprägte Ansatz setzt voraus, dass es einen „wahren Mestizenstil“ gibt, der aber nur von einer indigenen Bevölkerung aus einer „Hochkultur“ entwickelt werden konnte. Gleichwohl ist Neumeyer der Meinung, dass „[t]he ‚primitive‘ technique and the embroidering ornamentalism of a true ‚folk art‘ have digested the ‚high art‘ materials of the colonial importation“ (Neumeyer 1948, S. 119, 121). Zudem spricht er sich gegen Guidos Feststellung aus, dass es sich beim *estilo mestizo* um eine spezifisch peruanische Entwicklung mit Einflüssen aus den vorspanischen Kulturen um den Titicacasee handele. Er sieht in der

¹²⁶ Mit „planiform“ wird eine oft flächendeckende ornamentale Reliefverzierung an Gebäuden bezeichnet (Hiroshige Okada: *Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art*. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hg.): *The Virgin, saints, and angels. South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma collection; [on the occasion of the Exhibition The Virgin, Saints, And Angels: South American Paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection...]*, Stanford [u.a.] 2006, S. 67–79, hier S. 67).

Stilentwicklung einen universellen Prozess, der in ganz Lateinamerika stattfindet, und zieht Parallelen zu allen von den Europäern eroberten Regionen seit Beginn des Christentums (Neumeyer 1948, S. 119, 112).

Es scheint, dass beide Ansichten – Neumeyers und Guidos – ihre Berechtigung haben, da zum einen in einer Eroberungssituation die Eroberer zumeist ihre Kultur in die eroberten Regionen mitbringen und zu übertragen versuchen. Dadurch kommt es fast zwangsläufig zu gegenseitigen Beeinflussungen mit den Kulturen vor Ort. Zum anderen wird der so entstehende Stil die Merkmale der geographischen Region aufweisen und ist somit innerhalb eines weltweiten Phänomens regional begrenzt.

Im Jahr 1949 trug Harold Wethey die bislang veröffentlichten Theorien zusammen, ohne dabei einen Favoriten zu benennen (Wethey 1949). Er benutzte „Mestizo Style“ für Gebäude aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts in der Region von Arequipa, Collao und Alto Perú. Wethey stimmte Neumeyer in der Beurteilung des „Mestizenbarock“ als einem universellen „natural primitivism“ zu, lehnte aber die Annahme asiatischer Einflüsse ab (Bailey 2010, S. 26f). Bis zu diesem Zeitpunkt bestand die Meinung, dass der „Mestizenbarock“ eine Kombination aus europäischen und andin-indigenen Elementen war. Gegen diese Vorstellung nahm George Kubler 1958 erstmalig Stellung (Bailey 2010, S. 27). Er war der Ansicht, dass es in den Amerikas durch die Eroberung zu einer völligen Zerstörung und damit zu einem totalen Verschwinden der indigenen Kulturen gekommen war. Im Gegensatz beispielsweise zu den antiken europäischen (im Besonderen der griechischen und römischen) Zivilisationen, die nach ihrem Untergang aufgrund ihrer technischen und geistigen Leistungen als „living traditions of overwhelming superiority“ (Kubler 1985, S. 72) weitergetragen würden, sei in den Amerikas von einer solchen Entwicklung nicht die geringste Spur sichtbar. Auf diese durch die Eroberung erzeugte künstliche „Kulturlosigkeit“ setzten, so Kubler, die spanischen Eroberer die europäische Kultur. Wenn teilweise noch indigene Elemente sichtbar seien, so hätten sie doch ihre Bedeutung vollständig eingebüßt (Kubler 1985, S. 72, 68). Daher hielt er Einflüsse der vorspanischen Kulturen innerhalb der importierten europäischen Stile für ausgeschlossen (Bailey 2010, S. 28). Gleichzeitig wandte sich Kubler gegen den Begriff „Mestizo Style“, da er ihn als rassistisch empfand, weil der Terminus jede damit bezeichnete Kunstform „mestiziere“ beziehungsweise „hybridisiere“ und eine Vielzahl von möglichen Produzenten ausschloss (Bailey 2010, S. 28). Inhaltlich schien Kubler die aztekische Bezeichnung *tequitqui* (Tributpflichtiger) passender. José Moreno Villa hatte 1942 die kolonialzeitliche Kunst in indianischer Tradition so bezeichnet und Kubler setzte sie synonym

mit *mudéjar*, wollte jedoch aufgrund der aztekischen Herkunft des Wortes diese Bezeichnung auf Mexiko beschränkt wissen (Kubler 1985, S. 72, 67). Marco Dorta benutzte, wie bereits oben erwähnt, anstelle von *estilo mestizo* den Begriff „planiform“, dem Kubler in Bezug auf qualitative Unterscheidungen und rassistische Untertöne Unbedenklichkeit bescheinigte. Allerdings hielt er „planiform“ nur für Skulpturen anwendbar und zum Beispiel nicht auf Malerei (Kubler 1985, S. 72, 67f). „Kolonial“ hält Kubler ebenfalls für nicht geeignet, da sich das Phänomen in der Zeit der Unabhängigkeit fortsetze. Ihm schien, zumindest vorübergehend, „folk art“ als einzig adäquater Begriff, wenn man darin die Architektur mit einbezöge (Kubler 1985, S. 72, 68). Damit erweiterte Kubler als erster explizit das Anwendungsgebiet, das mit dem Begriff bezeichnet werden sollte, und beschränkte sich nicht mehr nur auf die Architektur.

Der peruanische Architekt Emilio Harth-Terré zweifelte in der Folge an, dass George Kubler in der Lage sei, die Bedeutung von *mestizaje* zu verstehen. Dieses Unverständnis begründet er mit Kublers anglo-amerikanischer Herkunft: Kubler sei quasi in der Rolle des Kolonisators beziehungsweise dessen Nachfahren und würde das Indigene immer beiseite stoßen (Bailey 2010, S. 29). Harth-Terré hielt *mestizo* für einen geeigneten Begriff der Kombination von indigenen und europäischen Merkmalen, bezog aber darüber hinaus auch noch die „Mestizo“- und schwarze Bevölkerung mit ein und erweiterte damit die Einflüsse über die ausschließlich indigenen und europäischen hinaus (Bailey 2010, S. 29). Er sah die „Mestizen“ als das neue, durch die Eroberung entstandene Volk Amerikas und in *mestizaje* den Prozess der Hispanisierung der indigenen Bevölkerung (Harth-Terré 1966, S. 215). Für Harth-Terré war der *estilo mestizo* das Ergebnis einer Entwicklung, die der platereske Stil in den Amerikas genommen hat und der seine Vorläufer in der Gotik und der Renaissance hatte (Harth-Terré 1966, S. 217).

In der Folge kam es zu einer Debatte über die Benennung oder Umbenennung des „Mestizenbarock“, bei der sich die Beteiligten in „Hispanisten“ und „Indigenisten“ aufteilten. Geführt wurde die Kontroverse zum einen im *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* und in der Publikation des *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, das 1980 in Rom stattfand (Bailey 2010, S. 30). Der Herausgeber des *Boletín*, Graziano Gasparini, befragte 12 Kunsthistoriker und Architekten, ob sie „Mestizo-Stil“ für eine adäquate Bezeichnung hielten, worauf sich zehn der Befragten dafür aussprachen. Gasparini selber lehnte den Begriff ab, aber nicht aufgrund rassistischer oder biologischer Konnotationen, sondern weil damit ein regionales dekoratives Phänomen beleuchtet würde,

das sich nicht auf den Werten gründe, die für die Bewertung und Bezeichnung von Architektur angebracht seien (Bailey 2010, S. 30). Seiner Ansicht nach wurde mit „Mestizo-Stil“ nicht ein Architekturstil bezeichnet, sondern ein Dekorationsphänomen (Gasparini 1966, S. 227). Dabei verkannte Gasparini die Tatsache, dass in Lateinamerika ein Schwerpunkt der Architektur auf den Fassaden und den Dekorationen liegt, sowie die wichtige Rolle, die ebendiese Dekorationselemente in der andinen Kirchenarchitektur spielen (Bailey 2010, S. 31). Zudem negierte er völlig den Einfluss der indigenen oder nicht-europäischen Bevölkerung auf die Kunstproduktion. Der deutsche Archäologe und Kunsthistoriker Erwin Walter Palm unterstützte ebenfalls die Meinung, dass es sich bei der Kolonialkunst Lateinamerikas um die „Provinzialisierung“ einer europäischen Form handelte, und sah zudem keine indigenen Einflüsse in der Architektur. Letzterem stimmte der katalanische Architekt Antonio Bonet zu, da er, wie Kubler, die indigenen Kulturen Amerikas für annähernd komplett ausgelöscht hielt (Bailey 2010, S. 31ff).

Bei den „Indigenisten“ spielten Teresa Gisbert und José de Mesa eine maßgebliche Rolle. Ihre Aussagen gründeten auf umfassenden Motivanalysen und Archivrecherchen sowie der Einbeziehung einer Vielzahl von Gebäuden. Sie verwehrten sich gegen Attribute wie „primitiv“, „Volks-“ und „provinziell“, da es sich überwiegend um Gebäude handelte, welche die Macht der Kolonialherrschaft symbolisierten und daher kaum mit den genannten Eigenschaften belegt werden könnten (Mesa, Gisbert 1968, S. 118). Darüber hinaus bestanden sie auf dem indigenen Beitrag zum „Mestizenbarock“ (Bailey 2010, S. 33). Obwohl sie Kublers Bedenken einer rassistischen Konnotation des Terminus *mestizo* ernst nahmen, hielten sie den Begriff dennoch für geeignet, einerseits weil damit eine europäische Architektur benannt werden konnte, die sich jedoch aus einem indigenen Verständnis dieser Architektur entwickelt hatte; andererseits, weil sich so nicht nur die Kombination verschiedener Teile, sondern auch diejenige verschiedener Kulturen und Interpretationsmöglichkeiten benennen ließ (Mesa, Gisbert 1968, S. 118). Für das Auftreten von Tiefland-Flora und -Fauna konnten Mesa und Gisbert eine schlüssigere Erklärung bieten als die Weitergabe der Motive durch die Jesuiten. Sie belegten anhand von kolonialzeitlichen Chroniken und anthropologischen Forschungen, dass seit vorspanischer Zeit und auch während der Kolonialzeit immer Kontakte zwischen dem Hochland und dem Tiefland bestanden hatten, was zu einem Warenaustausch führte, durch den Produzenten der Bilder die Tiere oder Früchte aus eigener Anschauung kannten (Bailey 2010, S. 34). Einer der wichtigsten Punkte, die Mesa und Gisbert jedoch ins Gespräch brachten, war die These, dass dargestellte Motive zwar europäischer Herkunft sein konnten, aber für die indigene

Bevölkerung eine vollkommen andere Bedeutung hatten, die aus der vorspanisch-andinen Tradition resultierte. Ihrer Ansicht nach wählten und arrangierten indigene Handwerker oder Künstler europäische Motive entsprechend ihrer religiösen Vorstellungen und Notwendigkeiten (Bailey 2010, S. 34). Diese Idee trifft sich mit einer Aussage, die Neumeyer bereits 1948 gemacht hatte:

„It is therefore not sufficient to look for Indian motifs or subject matter in the sixteenth century architecture. [...] It is in the execution and interpretation of European forms that the native influence must be discovered.“ (Neumeyer 1948, S. 109).

Gisbert bleibt auch in ihren neueren Werken (Gisbert 2001) bei dieser Sichtweise und legt ihren Fokus darauf, wie die indigene Bevölkerung europäische Motive verwendete, um Aspekte des indigenen Glaubens und ihrer Identität auszudrücken (Bailey 2010, S. 37). Der Argentinier Damián Bayon sprach sich in der Diskussion gegen die Übertragung europäischer Stilzuweisungen auf die südamerikanische Architektur aus, da sie aus einem vollkommen anderen kulturellen Hintergrund hervorgegangen sei und vermied den Terminus „Mestizo-Stil“ (Bailey 2010, S. 35).

Dieser Meinung schloss sich 1978 der Architekturhistoriker Ramón Gutiérrez an. Er sah zudem einen Teil des Problems im Bemühen der Wissenschaftler, die Gesamtheit eines Problems aus verschiedenen Teilerklärungen heraus zu verstehen, die aber alle jeweils anderen Möglichkeiten ausschlossen (Bailey 2010, S. 36). Gutiérrez sah außerdem Archivrecherchen für unerlässlich an. Durch sie wäre nicht nur ein besseres Verständnis für die Baugeschichte eines Gebäudes zu erlangen, sondern sie mache auch den historischen und sozialen Hintergrund deutlich, in den das Gebäude eingebettet war. Darüber hinaus würden durch Archivrecherchen Aussagen über die Beteiligung indigener Handwerker beim Bau möglich (Bailey 2010, S. 36f).

Teresa Gisbert verwendet bis in die jüngste Zeit die Bezeichnung „Mestizo-Stil“:

Esta arquitectura denominada mestiza, por la mezcla de elementos europeos e indios que tiene en su decoración (Gisbert 2001, S. 154).

Dem spanischen Priester und Professor für kolonialzeitliche Architektur der Anden Antonio San Cristóbal schien die Formulierung „planiform“ und „textilographic architecture“ passender, da er ebenfalls die rassistischen Konnotationen in *mestizo* sah. Besonders in der textilartigen Dekoration sah er den indigenen Beitrag in der Architektur (Bailey 2010, S. 39).

Er wies zudem auf die deutlichen regionalen Unterschiede in der Architektur von Arequipa und Collao sowie zwischen dem nördlichen und südlichen Collao hin (Bailey 2010, S. 40).

Im Jahr 2004 erinnerte Okada daran, dass trotz der indigenen Einflüsse in den Motiven die europäischen Bedeutungen nicht übersehen werden dürften, und sah als Quellen von Abbildungen Buchdeckel, Karten sowie die Illustrationen von Reiseberichten (Okada 2006, S. 71); siehe dazu Kapitel 4.4 Mögliche Vorbilder (Vorlagen/Herkunft) von Bildelementen). Außerdem wiederholte er die Aussage Harth-Terrés, dass die „so-called mestizo motifs“ weder nur europäisch, noch ausschließlich andin seien, sondern „form a particular category of iconography that obtained new meanings and functions through intercultural contacts in the colonial period“ (Okada 2006, S. 741).

Die Diskussion um die Bezeichnung *estilo mestizo* oder „Mestizenbarock“ ist nicht beendet. Gauvin Alexander Bailey orientiert sich bei seinem Benennungsvorschlag „Andean Hybrid Baroque“ nach eigener Aussage an Pablo Maceras „cultura andina colonial“ (Bailey 2010, S. 2), da Macera damit eine begrenzte Region, einen bestimmten Zeitrahmen und Faktoren wie vorspanisch-indigene Kulturen und europäische Kolonialherrschaft einschließt sowie die Benennung des globalen Prozesses der Neustrukturierung der europäischen und indigenen Komponenten in einem neuen System (Macera 1993, S. 59). Macera hält zwar auch diese Bezeichnung nicht für vollkommen zutreffend, aber für am ehesten geeignet. Bailey ist der Ansicht, dass sein eigener Vorschlag für eine kunsthistorische Untersuchung, wie er sie durchführt, passender ist, da sie eher darauf schließen lässt, wie die genannte Kultur in eine globale stilistische Bewegung passt (Bailey 2010, S. 2). Meines Erachtens ist aber auch Baileys Formulierung problematisch, da eine Hybride eine auf ihre zwei Ursprünge zurückzuführende Kreuzung ist, die selber aber oftmals nicht in der Lage ist, sich zu vermehren beziehungsweise etwas eigenes herzubringen. „Koloniale Andenkultur“ scheint eine konnotationsfreiere Benennung zu sein, da sie dem Drang widerspricht, den Stil in die europäische Stilgeschichte einzuordnen, womit er zwangsläufig auf seine Vorläufer zurückgeworfen, mit ihnen verglichen und bewertet wird. Wenn der Stil etwas ganz Neues darstellt, wie Harth-Terré und Rowe sagen, sollte er aus den europäischen Stilepochen herausgelöst werden.

Aber nicht nur der Begriff *mestizo* ist problematisch, sondern auch die Bezeichnung Barock¹²⁷, die neben *estilo mestizo* in *barroco mestizo* angewendet wird.

Teresa Gisbert spricht in einer ihrer Definitionen des Stils dieses Problem an, ohne es als ein solches zu definieren. Sie schreibt: “En su decoración alternan elementos medievales junto con mitos prehispánicos en un contexto a la vez barroco y tropical” (Gisbert 2001, S. 154). Mit dieser Beurteilung, besonders in Bezug auf mittelalterliche Einflüsse, steht sie nicht allein da. Walter Erwin Palm behandelte diese zum Beispiel in einem Artikel über die offenen Kapellen in den Amerikas und ihre christlich-europäischen Vorgänger (Penhos 2005, S. 170). Auch Gasparini sah diese Verbindung, wobei er allerdings zeitlich noch weiter zurückgeht und die Ursprünge der Motive des „Mestizenbarock“ in spätantiken und frühmittelalterlichen Quellen sieht, besonders in frühchristlichen syrischen und byzantinischen Vorlagen (Bailey 2010, S. 32; Gasparini 1966, S. 226).

Das Bildinventar, das sich in der Zeitepoche findet, deren Stil mit „Mestizenbarock“ bezeichnet wird, zeigt tatsächlich starke mittelalterliche Einflüsse, die sich, wie Gisbert feststellt, in einem barocken Kontext befinden. Einer der Hauptgründe dafür ist ihrer Meinung nach die bestehende Gültigkeit europäischer Werte aus der Zeit direkt nach der Eroberung. Dadurch findet sich in der Kunst der Kolonialzeit der Einfluss mittelalterlicher Vorstellungen und damit auch das zugehörige Bildinventar (Gisbert 2001, S. 101). Die Malerei der cuzquenischen Schule weist zum Beispiel im 17. und 18. Jahrhundert vergoldete Bildhintergründe auf, die in Europa kennzeichnend für den Internationalen Stil der Gotik (Gisbert 2001, S. 102) am Ende des 14./Anfang des 15. Jahrhunderts sind. Im Vizekönigreich Peru sind in der Malerei darüber hinaus Darstellungen üblich, die in Europa nach Beginn des 16. Jahrhunderts nicht mehr gängig sind, wie „Das Paradies“ und „Die Letzten Dinge“ (Gisbert 2001, S. 102). Francisco Stastny bescheinigt den Amerikas in der Epoche, die zeitgleich mit dem europäischen Barock ist, „una cosmovisión a fin a la Edad Media“ (Stastny 1994, S. 9). Er gründet die Feststellung auf folgende Faktoren: eine Geschichtsschreibung, die in Form mittelalterlicher Chroniken verfasst wird; eine Literatur, die überwiegend Poesie und Kurzdramen zum Lob der Eucharistie hervorbrachte; ein Wissenssystem, das auf Ptolemäus und Aristoteles basierte sowie eine auf der Scholastik Thomas von Aquins beruhende Philosophie (Stastny 1994, S. 9).

¹²⁷ Das Barock entwickelte sich in Italien ab der zweiten Hälfte 16. Jahrhunderts. Für das übrige Europa wird dieser Stil auf die Zeit zwischen 1600/1620 und 1770/80 datiert. Als Spätbarock oder Rokoko bezeichnet man die Zeit ab ca. 1730 (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_920.html, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Tatsächlich war die Erhaltung der aus der Antike und dem Mittelalter stammenden Traditionen ein zentraler Punkt auf dem Gebiet der Ikonographie als Folge des Tridentinums (Hecht 1997, S. 352). Auch im Kirchenbau kommt es in nachtridentinischer Zeit immer wieder zu Rückgriffen auf die klassische Architekturtheorie und mittelalterliche Baumystik (Himmelheber 1984, S. 103). So bezieht sich Carlo Borromeo im ersten Teil seiner *Instruções* für den Kirchenbau stark auf den Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti, der sich in seinem wahrscheinlich Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Werk *De Re Aedificatoria* wiederum auf Vitruvs *De architectura libri decem* bezog (Himmelheber 1984, S. 103). Die Versuchung eine solche Ideologie in den neuentdeckten Ländern in die Tat umzusetzen und einen Idealzustand schaffen zu können, muss für die katholische Kirche nicht unerheblich groß gewesen sein.

Auch das Bildinventar und die Kombinationen der Einzelteile vermitteln einen mittelalterlichen Eindruck. Dies wird besonders deutlich im Vergleich mit so genannten Musterbüchern, die sich in Europa aus Werkstätten von Malern, Bildhauern und Schreibern erhalten haben¹²⁸. Robert W. Scheller listete in seiner Studie über Skizzenbücher aus dem Mittelalter unter anderem eine Pergamentrolle vom Beginn des 13. Jahrhunderts aus der Kapitular-Bibliothek des zwischen Mailand und Turin gelegenen Ortes Vercelli auf, die er als Skizzenbuch klassifiziert und auf der 18 Apostelszenen dargestellt sind (Scheller 1963, S. 95). Die Anlage der Seiten zeigt eine starke Ähnlichkeit mit denen, die Guaman Poma de Ayala in den Jahren 1615 oder 1616 als Illustrationen zu seinen Texten anfertigte (Abb. 8 a + b). Das bestätigt Stastnys Aussage über die Geschichtsschreibung in den Amerikas, die in der Art mittelalterlicher Chroniken verfasst wurde und sich bei der Bebilderung ebenfalls an Vorlagen aus dem Mittelalter zu orientieren schien.

¹²⁸ Zu Modell- oder Skizzenbüchern aus dem Mittelalter siehe R. W. Scheller: *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995 und R. W. Scheller: *A survey of medieval model books*, Haarlem 1963.

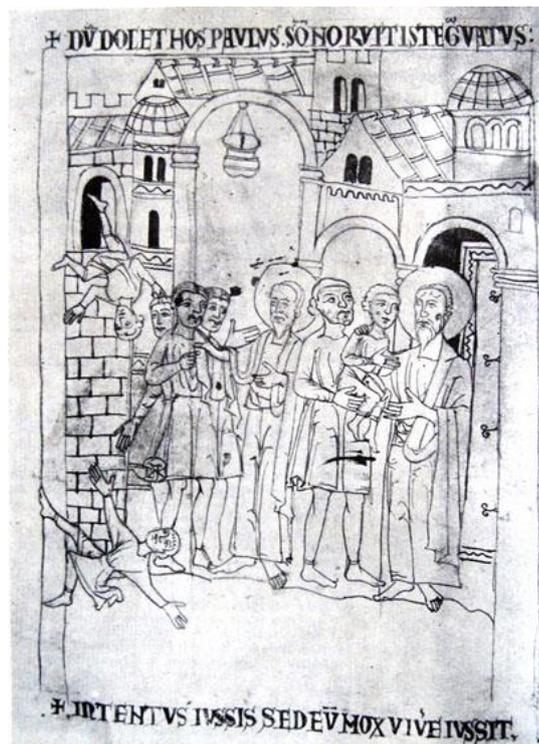
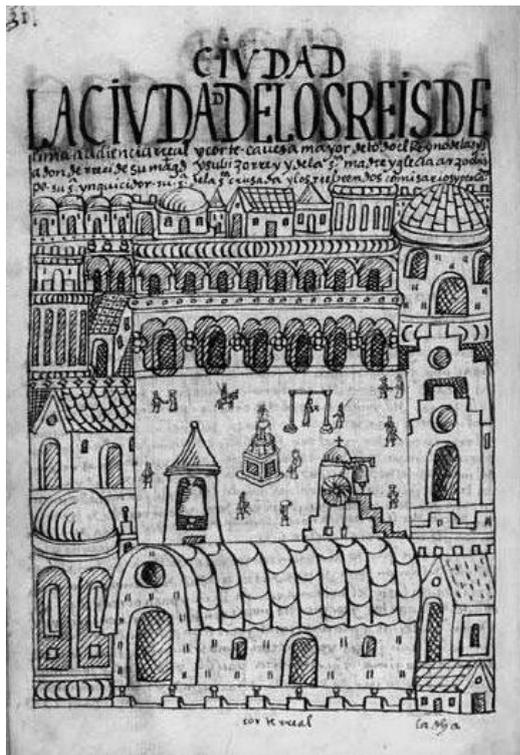


Abb. 8 a + b: Darstellung von Lima in Guaman Poma de Ayalas "El Primer Corónica y Buen Gobierno" (1615) (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/1039/en/image/?open=id2648285>, letzter Zugriff am 03.08.2013) und Szene mit Aposteln aus einem Skizzenbuch, 13. Jahrhundert, Norditalien (Scheller 1963, S. 94).

Auch bei anderen bildlichen Darstellungen fällt die Verbindung zum Mittelalter auf. Auf einer Truhe¹²⁹, die anhand der Kleidung der abgebildeten Spanier auf das 16. Jahrhundert datiert wird und in der Technik hölzerner *Kerus* verziert ist, finden sich unter anderem insgesamt drei Drachen in einer tropischen Umgebung. Auf der Vorderseite des Deckels der Truhe ist auf der linken Hälfte ein Drache umgeben von Pflanzen zu sehen. Er scheint sich in seiner Ausführung stark an mittelalterlich-europäischen Vorlagen zu orientieren (Abb. 9 a). Drachen dieser Art finden sich in einem anderen Manuskript, das Scheller in seiner Untersuchung behandelt. Es stammt ebenfalls vom Beginn des 13. Jahrhunderts und konnte der Abtei Rein in der Steiermark zugeordnet werden (Scheller 1963, S. 84ff). Neben vollständigen Seiten, bestehend aus Text und Abbildungen, sind Seiten mit Darstellungen, die Vorlagencharakter haben, zu finden (Scheller 1963, S. 85), auf denen unter anderem Drachen zu sehen sind, die denen auf der *Kerutruhe* aus La Paz ähnlich sind (Abb. 9 b). In der Kirche von Carabuco¹³⁰

¹²⁹ Museos Municipales, Museo "Casa de Murillo", La Paz, Bolivien.

¹³⁰ Carabuco liegt etwa 40 km südlich der peruanischen Grenze am bolivianischen Ufer des Titicacasees. Die Kirche wurde im 16. Jahrhundert gebaut und möglicherweise durch den *curaca* Evaristo Siñani finanziert. In der Kolonialzeit war der Ort ein wichtiger Hafen (Philipp Schauer: *Guía turística de Iglesias Rurales. La Paz y Oruro*, La Paz 2010, S. 36).

am Titicacasee ist in den Wandmalereien zudem ein Greif abgebildet, dessen Ähnlichkeit mit einem Greif aus dem Reiner Musterbuch ebenfalls frappierend ist (Abb. 10 a + b).



Abb. 9 a + b: Truhe im *Kerustil*, 16. Jahrhundert (Museos Municipales La Paz, Casa Murillo, Foto: Andrea Nicklisch) und Drachendarstellungen aus einem Skizzenbuch aus der Abtei Rein, Österreich, 13. Jahrhundert (Scheller 1963, S. 86).



Abb. 10 a + b: Darstellung eines Greif aus dem Skizzenbuch aus der Abtei Rein, Österreich, 13. Jahrhundert (Scheller 1963, S. 86) und Darstellung eines Greif in der Kirche von Carabuco, Bolivien, 18. Jahrhundert (Foto: Andrea Nicklisch).

Häufig findet sich an den Altären ein schuppenartiges Dekor. Dieses kann einen gesamten Bereich bedecken wie am Triumphbogen der Kirche San Miguel in Sucre, Bolivien, oder zum Beispiel rautenförmige Felder wie an einem der Seitenaltäre in San Francisco, ebenfalls Sucre. In Europa werden die Schuppenfriese zeitlich in die Epoche der Romanik eingeordnet (Koch 1998, S. 95). Ebenfalls eine häufige Erscheinung sind Gesichter im Profil oder in Frontalansicht, aus deren Mündern Blumen oder Ranken hervorströmen. Solche Köpfe sind zum Beispiel in den Wandmalereien der Kirche von Carabuco am Titicacasee zu finden, sowohl im Baptisterium, als auch in den Seitenschiffen der Kirche selbst (Abb. 11 a). Der Kirchenbau und die Malereien stammen aus dem 18. Jahrhundert (Schauer 2010, S. 38). Auf den Antependien der Altäre von Carabuco und Tiwanaku, die beide ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert¹³¹ stammen, erscheinen Varianten dieser Gesichter. Solche Gesichter sind bereits in den frühchristlichen Handschriften von den Britischen Inseln und Irland aus der Zeit des 6. bis 9. Jahrhunderts zu finden (Abb. 11 b). Generell werden sie jedoch zeitlich der Gotik zugeordnet (Koch 1998, S. 160).



Abb. 11 a + b: Wandmalerei aus der Kirche von Carabuco, Bolivien, 18. Jahrhundert (Foto: Andrea Nicklisch) und Majuskel im Text des Buch von Kells, fol. 254 (<http://digitalcollections.tcd.ie/home/#searchresults>, letzter Zugriff 27.06.2013).

Der deutliche Einfluss des Mittelalters auf die Kunstproduktion, der sich auch im 17. und 18. Jahrhundert im Vizekönigreich Peru und in der Untersuchungsregion feststellen lässt, macht die Anwendung des Begriffes *barroco mestizo* erneut fragwürdig. Wenn man die

¹³¹ Die Altäre von Carabuco, Tiwanaku und Jesús de Machaca wurden wahrscheinlich alle vom selben Silberschmied beziehungsweise derselben Werkstatt angefertigt. Am Altar von Carabuco befinden sich in dem Antependium die Jahreszahl 1740 sowie der Name des Silberschmiedes. Aus diesem Grund kann für die beiden anderen Altäre die gleiche Datierung angenommen werden (Cristina Esteras Martín: Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco, in: *Archivo español de arte* 55 (1982, ersch.: 1983), S. 209–216, hier S. 216).

europäischen Epochen bei der Benennung zugrunde legt, handelt es sich, wie Teresa Gisbert schreibt, um mittelalterliche Darstellungen in einem barocken Kontext. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist der Terminus „koloniale Andenkultur“, den Pablo Macera für die Kultur der Zeit und der Region vorschlägt, beziehungsweise „colonial Andean style“ als Variante für den Kunststil sinnvoller, da er eine festgelegte Zeit in einer bestimmten geographischen Region unter besonderen Umständen benennt, ohne europäische Epochen oder negativ konnotierte Begrifflichkeiten zu verwenden. Darüber hinaus impliziert „cultura andina colonial“ das Vorhandensein einer ganz eigenen Kultur, ohne diese mit möglichen Vorläufern zu vergleichen und damit auch zu bewerten, auch wenn Neumeyer das entstandene Ergebnis gleichzeitig als barock und indigen bezeichnet (Neumeyer 1948, S. 113).

6.2 Multiple Lesarten der kirchlichen Silberarbeiten

What was the mentality of the artists who created this unsurpassable work, or of those who carved and sculpted it? Nobody knows! It is an enigma; an unfathomable mystery of the centuries!! Meanwhile the mind interprets – everyone in his own way – the things that those wise artisans of the past carved brilliantly, taking their secret to the tomb, which has made it indescipherable for the scholars of the present...!!

(Ricardo Mariátegui Oliva, in: Bailey 2010, S. 22)

Das Konzept der multiplen Lesarten wurde für die Untersuchung des Bildinventars auf kirchlichem Silber ausgewählt, da sich aufgrund dieser Vorgehensweise verschiedene Betrachtungsweisen eröffnen können, die in der Gesamtbeurteilung als für den untersuchten Gegenstand hilfreich angesehen werden. Schwierig ist es, einen definitiven Nachweis für diese Prozesse zu finden, da schriftliche Primärquellen zu den Silberarbeiten sich nicht mit den Bildinhalten beschäftigen (siehe dazu Kapitel 5.3.3 Aufträge für die Herstellung von Silberobjekten). Der Versuch des Nachvollziehens einer Bildrezeption, die in den Köpfen der Menschen vor rund 500 Jahren stattfand, muss zudem zwangsläufig vage bleiben. Aber es besteht die Möglichkeit der Annäherung, indem so viele Ausgangsvoraussetzungen wie möglich in die Bewertung einbezogen werden und so, wie von Mitchell gefordert, möglichst keine blinden Flecken in der Interpretation entstehen.

Ein Beispiel für die Vielfalt der Bedeutungen, die durch die Transkulturalisierung im Vizekönigreich Peru entstanden, ist die Darstellung des Affen: In der christlich-mittelalterlichen Ikonographie war der Affe ein Symbol der Lust sowie für Satan (Lehmann 2009, S. 310f). Die indigen-vorspanische Interpretation sah in ihm eine Patronats-Gottheit für den Bau von Gebäuden, und die europäische Wahrnehmung nach der Eroberung Amerikas sah in Affen, gemeinsam mit anderen Elementen, die stereotype Darstellung des Doppelkontinents (Okada 2006, S. 74). Dazu kommen Bedeutungsveränderungen, die nicht in den Ausgangsinterpretationen des Dargestellten liegen.

Um die Frage beantworten zu können, ob Silberarbeiten unter dem Aspekt transkultureller Übersetzungsprozesse zu interpretieren sind, werden die religiös-ikonographischen Bedeutungen der Darstellungen einander gegenübergestellt und auf Anknüpfungspunkte innerhalb der Religionen untersucht. Auch die Bedeutung der Farbe und die Materialität des Silbers sind Bestandteil der Untersuchung, da sich in ihnen ebenfalls korrespondierende

Vorstellungen der nichtchristlichen und der christlichen Religion treffen könnten. Für Hiroshige Okada sind die Motive, die in der kolonialen Andenkunst zu finden sind, weder europäisch noch andin, sondern eine Sonderform der Ikonographie. Diese erhält im transkulturellen Prozess eine neue Bedeutung und Funktion (Okada 2006, S. 74).

Bei der Interpretation der Abbildungen muss zum einen die individuelle Rezeption von Bildern berücksichtigt werden. Zum anderen besteht die Möglichkeit, dass indigene Silberschmiede bewusst ein Bildinventar eingesetzt haben, von dem sie annehmen konnten, dass es bei indigenen Betrachtern einen Zusammenhang mit vorspanischen Glaubenskonzepten auslösen kann.

Ausgehend von der Frage, ob es sich bei den Abbildungen lediglich um „unveränderte“ Übertragungen aus der europäischen Bildtradition handelt, gibt es einerseits die Möglichkeit, die Abbildungen als dichotome Darstellung des „Guten“, „Normalen“, des „Christlichen“ – in der kolonialen Kontaktsituation zwangsläufig verkörpert durch die Spanier – zu lesen, im Gegensatz zum „Bösen“, „Anormalen“, dem „Nichtchristlichen“, hier repräsentiert durch die indigene Bevölkerung und ihren vorspanischen Glauben. Andererseits könnten die Abbildungen auch reine Dekoration gewesen sein, der außer dem schmückenden Aspekt keinerlei Deutung beizumessen ist, da die Möglichkeit besteht, dass die Silberschmiede bei freier Wahl der Motive diese nach Belieben ohne bewussten Hintergedanken auswählten. Dies schließt jedoch eine transkulturelle Lesart nicht aus, da beide Ansätze, auch wenn sie als „unveränderte“ Übertragungen der europäischen Bildtradition intendiert waren, durchaus transkulturell gelesen werden konnten, da der Prozess auf der Wahrnehmungsebene der jeweiligen Betrachter stattfindet.

Eine Frage, die sich innerhalb der Untersuchung von Bedeutungstransfers in einer kolonialen Kontaktzone stellt, ist die nach kultureller Kontinuität beziehungsweise Diskontinuität, die sich in den transkulturellen Prozessen möglicherweise ausdrückt. Kulturelle Kontinuität bezeichnet nicht eine historische Kontinuität. Beides wird oftmals gleichgesetzt, letzteres ist aber ein Merkmal von nationalistischem und separatistischem Gedankengut und basiert unter anderem auf Johann Gottfried Herders Kulturkonzept, das besagt, Kulturen seien geschlossene Kugeln mit eigenen Territorien und/oder sprachlicher Ausdehnung (<http://www.ikud-seminare.de/transkulturalitaet.html>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Diese Vorstellung geht davon aus, dass Kulturen statische, sich nicht miteinander verbindende Gebilde sind. Ein solches Konzept ist meines Erachtens nie auf Kulturen anwendbar gewesen, da sie niemals statisch sind und sich ständig verändern. Allein in der realitätsfernen

Konstruktion separatistischer oder nationalistischer Ideen, allerdings auch in der Bildung von Nationalstaaten im 19. Jahrhundert, fand und findet dieser Kulturbegriff Anwendung. Kulturelle Kontinuität wird in der vorliegenden Arbeit als die Fähigkeit von Kulturen gesehen, sich zu verändern, an neue Gegebenheiten anzupassen und aus anderen Kulturen Eigenschaften zu übernehmen, zu modifizieren oder zu verwerfen sowie sich auch innerhalb ihrer selbst zu verändern (siehe dazu Kapitel 2.2 Heterarchie, strukturelle Kopplungen oder multiple Lesarten), aber auch als die Fähigkeit, Elemente über lange Zeiträume zu erhalten. Dabei geht es bei der Befürwortung kultureller Kontinuität nicht um eine Subversion der Eroberten gegenüber den Eroberern oder eine Zustimmung zu Herders Kulturkonzept, sondern um die mögliche Beständigkeit und zugleich Wandelbarkeit von kulturellen Bestandteilen, auch in einer kolonialen Kontaktsituation.

Vehement hat sich George Kubler gegen eine kulturelle Kontinuität ausgesprochen (Kubler 1985). Nach Kubler können biologische und ökologische Erscheinungen Kontinuität aufweisen; im Bereich des Symbolischen jedoch sei die Instabilität zu groß, um über längere Zeitperioden Kontinuität zuzulassen (Kubler 1967, S. 11). Er bezieht sich in seinen Beispielen überwiegend auf die Architektur und ist der Ansicht, dass im Zuge der Conquista indigene Ikonographien in unzusammenhängende Teile zerlegt wurden, die dadurch inhaltlich ihre Bedeutung verloren, auch wenn man ihren Ursprung teilweise noch erkennen konnte (Kubler 1985, S. 68). Im Gegensatz etwa zu den antiken europäischen Zivilisationen, die aufgrund ihrer Leistungen nach ihrem Untergang im Gedächtnis der Menschen weiterbestanden, lässt sich in den Amerikas eine solche Entwicklung nicht ausfindig machen (Kubler 1985, S. 72). Und obwohl Kubler die Verwendung des Begriffes *mestizo art* aufgrund seiner rassistischen Konnotation ablehnt, spricht er sich mit dieser Äußerung für eine Höherwertigkeit der europäischen Kulturen gegenüber den amerikanischen aus: Auf die künstliche, durch die Eroberung erzeugte „Kulturlosigkeit“ sei im Folgenden die Kultur der Spanier implementiert worden (Kubler 1985, S. 72).

Im Gegensatz dazu spricht sich John H. Rowe im Jahr 1948 bezüglich des Andenraums hingegen für eine starke kulturelle Kontinuitäten aus, da er der Ansicht ist, dass auch nach dem (scheinbaren) Verschwinden einer gesamten Kultur die folgende neue Kultur immer eine Mischung aus dem Alten und dem Neuen sei und niemals eine totale Ersetzung des Alten durch das Neue stattfindet. Rowe ging so weit, dass er sogar noch nach einer zweifachen Eroberung, wie sie zum Beispiel für die hier untersuchte Titicacasee-Region erst durch die

Inka, dann durch die Spanier, definitiv der Fall war, die ursprünglichen Symbolsysteme als nicht verschwunden ansah (Quilter 1996, S. 308).

Jeffrey Quilter bejaht kulturelle Kontinuität grundsätzlich, da er davon ausgeht, dass in Kulturen mit regional übergreifenden Konzepten wie in Meso- oder Südamerika sich kulturelle Elemente extrem lange halten können. Er hält zudem den Blick auf die Alltagskultur für unverzichtbar, da sich Eliten eher an neue Gegebenheiten anpassen als die normale Bevölkerung, die unter den Spaniern in gleicher Weise ihre Äcker bestellt wie unter den Inka. Allerdings spricht sich Quilter sowohl gegen a priori-Annahmen für Kontinuität als auch Diskontinuität aus (Quilter 1996, S. 313f). Durch ein und dasselbe Beispiel – Christus als militanter Revolutionär oder als Opferlamm – weist er auf die Möglichkeit hin, dass je nach Sichtweise, dass historische Ereignisse in der nachträglichen Betrachtung sowohl als kulturelle Kontinuität, als auch Diskontinuität interpretierbar sind. Auch wenn Quilter der Ansicht ist, dass Konzepte innerhalb von Gesellschaften die Überlebenskraft haben können, sich über Jahrhunderte, vielleicht sogar Jahrtausende zu halten, sollten seiner Meinung nach bei der Analyse von transkulturellen Prozessen unbedingt beide Möglichkeiten in Betracht gezogen werden (Quilter 1996, S. 314f).

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Terence Grieder, wenn er schreibt, dass „neither disjunction nor continuity can be safely assumed“ (Grieder 1975, S. 852). Für ihn gehört es zu den Traditionen einer Kultur sich innerhalb der materiellen Hinterlassenschaften über Symbolismus auszudrücken. Als Möglichkeiten der Interpretation stellt Grieder zwei Methoden vor: zum einen die typologische (*configurational*), zum anderen die ethnologische. Die ethnologische Methode geht davon aus, dass in einer Kultur der symbolische Gehalt einer Form über große Zeiträume erhalten bleibt, wenn sich die Kultur in anderen Bereichen ebenfalls als beständig erweist. Hingegen besagt die typologische Methode, dass ikonographische Formengruppen nur innerhalb einer Epoche interpretiert werden dürfen, da es wahrscheinlich ist, dass es zu einer Unterbrechung der Bedeutung von einer Epoche zur nächsten kommt (Grieder 1975, S. 849). Beide Methoden gehen von unterschiedlichen Voraussetzungen aus: Während bei der typologischen Methode der kulturelle Wandel als schnell, nicht vorhersehbar und schwer zu entdecken verstanden wird, ist der Wandel aus Sicht der ethnologischen Schule langsam und zum Beispiel archäologisch gut nachweisbar. Die kulturellen Instabilitäten, die für die Veränderungen verantwortlich sind, sind in den materiellen Hinterlassenschaften deutlich erkennbar (Grieder 1975, S. 850).

Für Grieder liegen Möglichkeiten zur Interpretation alter Kulturen und dem Verständnis von Entwicklungen in der Kunst, einen Weg zwischen dem von der US-amerikanischen Altamerikanistin Tatiana Proskouriakoff propagierten “total cultural context”, also der ethnologischen Methode, und der ausschließlichen Verwendung von Bildmaterial –der typologischen Methode, wie Kubler sie anwendet – zu finden. Grieder hält einen über jeden Zweifel erhabenen Beweis in diesem Zusammenhang für unmöglich, ist aber der Ansicht, dass Spekulationen durchaus ihre Berechtigung haben, was er zudem für die Aufgabe von Kulturhistorikern hält. Dabei ist für ihn die Analogie das geeignete Werkzeug zum Schließen der Lücke, die sich zwischen der ethnologischen und der typologischen Methode auftut, da sie Schlussfolgerungen zulässt, aus denen sich die Bedeutungen erschließen können beziehungsweise von denen aus man sich ihnen annähern kann (Grieder 1975, S. 853).

Die Ansicht, dass sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität in Betracht gezogen beziehungsweise bei der Interpretation transkultureller Prozesse als gleichzeitig vorhanden mitgedacht werden müssen, ist aus meiner Perspektive zu befürworten. Die Idee der multiplen Lesarten enthält meines Erachtens genau diesen Gedankengang, da sie unterschiedlichste Interpretationen, zum Beispiel von Abbildungen, zulässt, je nach Erfahrung und Wissenshorizont des Betrachters. Das bedeutet aber auch, dass über lange Zeiträume tradierte Vorstellungen oder Bildtraditionen ebenso wahrscheinlich sind wie neue Ideen, die sich mit den vorherigen Konzepten zu etwas anderem verbinden.

Ein solches Überdauern lässt sich auch in Europa beobachten: In ihrer Untersuchung zum Evangeliar von Lindisfarne schreibt Michelle P. Brown, dass die frühchristlichen insularen Handschriften (Irland, Nordengland und Schottland) aus dem 7. bis 9. Jahrhundert n. Chr. das ethnische und kulturelle Konglomerat der Region widerspiegeln, in dem sich Einflüsse der keltischen, piktischen, germanischen, angelsächsischen und mediterranen Kunst wiederfinden. Letztere wiederum setzt sich aus römischen, byzantinischen, syrischen, armenischen und koptischen Traditionen zusammen. Brown hält das Ergebnis solcher Verbindungen für sehr langlebig (Brown 2003, S. 272f).

Robert W. Scheller führt in seiner Studie über Skizzenbücher aus dem Mittelalter ein Manuskript an, dessen Herkunft im Frankreich des beginnenden 10. Jahrhunderts vermutet wird und das neben Bändern mit Ornamenten ein Tier zeigt, das in der Tradition der Tierdarstellungen aus den insularen Handschriften steht (Scheller 1963, S. 49–52). Auch zwei Seiten aus einem weiteren Manuskript, das der Abtei Rein in der Steiermark zugeordnet wird und wahrscheinlich vom Beginn des 13. Jahrhunderts stammt (Scheller 1963, S. 84–87),

zeigen Ornamente, die sich in ihrer Form an den Ornamenten der britisch-irischen Handschriften orientieren. Betrachtet man die Zeitspanne, über die diese Motive auftreten, so umfasst sie vom Beginn des Auftretens der Handschriften bis zu dem Skizzenbuch aus der Abtei Rein gut 700 Jahre.

Solche Beispiele sind auch in der Literatur zu finden. In einem mittelalterlichen Bestiarium aus Kastilien finden sich zum Beispiel nicht nur Einflüsse des *Physiologus*¹³², sondern vielmehr fast wörtliche Übernahmen, wenn auch mit Erweiterungen. Der Herausgeber des Bestiariums, Bruno Latini, lebte zwischen 1220 und 1295, sodass auch die Inhalte des *Physiologus*, der wahrscheinlich um 200 n. Chr. entstanden ist, mindestens über eine Zeitspanne von fast 1000 Jahren weitertradiert wurden (Latini 1982, S. viii).

Wie bereits angesprochen ist die Bildwahrnehmung und Interpretation ein sehr individueller Prozess, bei dem ein und dasselbe Bild von verschiedenen Betrachtern auf höchst unterschiedliche Weise gedeutet werden kann. In der nun folgenden Untersuchung werden unterschiedliche Aspekte in Verbindung miteinander gesetzt, um eine Vielzahl denkbarer Sichtweisen zu berücksichtigen. Da nach der Idee der multiplen Lesarten (siehe dazu Kapitel 2.2.3 Multiple Lesarten von Bildern) Interpretationen in verschiedene Richtungen – je nach Herkunft, Bildung und Intention des Betrachters – verlaufen und auch gleichzeitig, sich widersprechend stattfinden können, werden, neben den Ikonographien als Hauptträger einer Bildbedeutung auch die Farbe des Silbers und das Material selbst berücksichtigt, da bereits hier unterschiedliche oder sich begegnende Deutungen vorliegen können. Dazu werden die verschiedenen Ikonographien oder Bedeutungen einander gegenübergestellt, dann die ausgewählten Beispiele beschrieben, um danach mögliche Interpretationen anhand der Bedeutungen der verschiedenen Analyseebenen aufzuzeigen.

¹³² Der *Physiologus* erschien ursprünglich wohl anonym. Anhand von Naturbeispielen stellt das Buch die maßgeblichen Grundsätze des christlichen Glaubens dar und wurde wahrscheinlich im Unterricht und für Predigten eingesetzt (Schönberger (2001), S. 142f). Als Entstehungszeit wird die Zeit zwischen 150 und 170 n. Chr. angenommen, und die Sprache der Ursprungsausgabe war wahrscheinlich Griechisch (Schönberger (2001), S. 147). Das Buch fand europaweit Verbreitung und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt (Schönberger (2001), S. 151ff).

6.3 Bedeutung der Farbe und Materialität des Silbers

Hierarchien von Materialien beziehungsweise Metallen eine sehr lange überdauernde Tradition, die sich teilweise bis heute zum Beispiel bei Medaillen im Sport oder bei Hochzeitsjubiläen erhalten hat (Raff 1994, S. 50). So werden zum Beispiel im Alten Testament die Metalle Gold, Silber und Erz zumeist hierarchisch gegeneinander abwägend verwendet (Raff 1994, S. 50).

Die ausführlichen Erwähnungen des materiellen Wertes von Kunstwerken etwa in Schatzverzeichnissen, Pilgerführern und Kirchenbüchern ist ebenfalls nicht ohne Hintergrund. Die Wirksamkeit und Aussagekraft von liturgischem Gerät, Kirchengeschmücken sowie Votivgaben und Stiftungen wurde oft erst durch die Kostbarkeit ihrer Materialien definiert. Mit dem hohen Wert und einer großen Menge der Materialien sollten Gott und die Heiligen günstig für die Anliegen der Stifter gestimmt werden (Raff 1994, S. 46f).

Daraus lässt sich ein Symbolcharakter für Silber erkennen, der sich laut Karl Helmut Singer, aufgrund der diesem Metall zugeschriebenen Eigenschaften entwickelte. Die Charakteristika sind „hell, glänzend, schmelzbar, kostbar, aber von geringerem Wert als Gold“ (Singer 1980, S. 171). Wie in der Neuzeit war Silber bereits in alttestamentarischer Zeit das Hauptzahlungsmittel und gemeinsam mit Gold Grundlage der Wirtschaft. Singer weist der Formulierung „Silber darwiegen“ im biblischen Zusammenhang eine synonyme Bedeutung für „Handel treiben“ oder „bezahlen“ zu. Es kann daher als Bild für Reichtum und ökonomische Macht gedeutet werden (Singer 1980, S. 172). Im Gegenzug symbolisiert für Singer das Fehlen von Silber Armut und Ohnmacht. Darüber hinaus ist Silber das Charakteristikum einer geringeren Stellung (Singer 1980, S. 173). Das lässt sich zum Beispiel daran erkennen, dass die silbernen Ausstattungstücke der Stiftshütte eine geringere Heiligkeit aufwiesen (Benzinger 1903, S. 742). Eine negative Bedeutung erhielt das Silber zudem durch die 30 Silberlinge, die Judas für den Verrat an Christus erhielt.

Laut Singer wird Silber mit der Moral der Bevölkerung, aber auch Israels assoziiert. Das Ausschmelzen des Silbers aus Blei steht für die reinigende Strafe Gottes. Daraus leitet Singer ab, dass Silber die Verkörperung von Gerechtigkeit und moralischer Integrität ist (Singer 1980, S. 175). Wenn Gold und Silber im Alten Testament im Zusammenhang mit der nichtchristlichen Umwelt benutzt werden, gelten sie allerdings als die Verkörperung nichtchristlicher Gottheiten schlechthin (Singer 1980, S. 175).

Im Mittelalter wird in den Beschreibungen des liturgischen Geräts sowie der gesamten Kirchengenausstattung ein besonderes Gewicht auf den Wert und die Menge der verarbeiteten Materialien gelegt. Das geht so weit, dass diese beiden Aspekte Angaben zum künstlerischen Wert oder dem symbolischen oder allegorischen Inhalt in den Schatten stellen (Reudenbach 2002, S. 3). Bruno Reudenbach sieht eine Verbindung zwischen den Auflistungen und den Überlieferungen der Schatzverzeichnisse mittelalterlicher Herrscher. Diese orientierten sich nicht nur an den Gattungen der aufgelisteten Gegenstände, sondern auch an deren Materialien und Wertigkeit. Die Materialhierarchien und Wertrelationen, die teilweise die Ordnung der Verzeichnisse vorgeben, hatten ihren Ursprung in Kosmographien des Mittelalters, da die Materialien als Grundstoffe der Erde galten (Reudenbach 2002, S. 3f). Ein Beispiel ist Isidor von Sevillas *Etymologium sive originum libri XX*. Dieser beschreibt zuerst die Arten der Gesteine in aufsteigender Wertigkeit; dann folgt das Glas. Es „[...] lässt sich wie Silber ziselieren, wie Stein meißeln, es wird zur Imitation vieler Edelsteine gefärbt [...] und bildet daher den Übergang zu den Metallen“ (Schuler 1995, S. 46). Die Metallreihung ist nach dem antiken Vorbild solcher Reihen in absteigender Folge ausgerichtet – Gold, Silber, [...] Eisen (Reudenbach 2002, S. 4f). Ab dem 9. Jahrhundert setzte sich eine verstärkte theologische Charakterisierung durch. In seinem Werk *De universo* setzte sich Hrabanus Maurus neben den Materialeigenschaften, auch mit dem Glanz und der Lichtwirkung der Metalle auseinander.

Tendenziell ergibt sich daraus die unausgesprochene Folgerung:
Besonders wertvolle Materialien glänzen und leuchten [...]. In theologischer Perspektive heißt das: Glänzende Materialien spiegeln den Glanz Gottes [...]. (Reudenbach 2002, S. 6)

Da Licht zudem von Maurus mit Gott gleichgesetzt wurde, zeigt das Glänzen besonders der Edelmetalle ihre Nähe zu Gott an.

Die von den Spaniern in die Neue Welt mitgebrachten mittelalterlichen Materialhierarchien trafen auf regionale Materialhierarchien, die mit den europäischen korrespondierten. Fray Antonio de la Calancha dokumentierte eine vorspanische Schöpfungsgeschichte, in welcher der zweite Sohn der Sonne, Vichama, von seinem Vater zur Besiedelung der Erde drei Eier erhält. Aus dem goldenen Ei entstand die männliche Elite, aus dem silbernen die weibliche Elite und dem kupfernen Ei entstammte die gewöhnliche männliche und weibliche Bevölkerung (MacCormack. 1991, S. 61).

Neben der Wertigkeit des Materials und seinen Zuschreibungen spielten aber auch die Farben der Gegenstände eine Rolle. Mit der Bibelexegese wird auch die Farbenallegorese verbreitet,

die dadurch auch Eingang in die Liturgieerklärung, die Visionsliteratur sowie die enzyklopädische Literatur und Antikenkommentare findet (Suntrup 1998, S. 242). Die Farbenallegorie ist „die Bedeutung der farbigen Dinge, die die Bibel benennt und die die lateinischen Bibelkommentare [...] in einem Zeitraum von etwa 1000 Jahren auslegen“ (Suntrup 1998, S. 241). Ab dem Mittelalter und bis in die frühe Neuzeit hinein wurde die Farbenlehre mit der Farbendeutung in enzyklopädischen Werken zusammengefasst. Die mittelalterlichen Weltdeutungsmodelle weisen Farben einen genau definierten Platz in ihrer Eigenschaft als Zeichenträger zu (Suntrup 1998, S. 239). Der Fokus der Deutung wurde besonders auf die Wohnstätte Gottes und den Tempel gelegt, in deren Beschreibungen die Farben Gold und Blau dominieren. Die dominierende Farbe bei der Bekleidung ist Weiß (Suntrup 1998, S. 243). Suntrup stellt in diesem Zusammenhang eine Veränderung in der Funktion der Farbe fest: Sie wird zur Eigenschaft und damit zu einem Sinnträger.

Es lassen sich eine Reihe von Farben mit dem Himmel, der Ewigkeit und dem ewigen Leben in Verbindung bringen. Dies sind verschiedene Blau- und Rottöne, Weiß, Gold, Grün sowie „lichterfüllte, glas- oder kristallklare Farben“ (Suntrup 1998, S. 243ff). Weiß wurde „aufgrund seiner höchst positiv bewerteten Lichtfarbe“ mit dem Himmel, der Ewigkeit und dem ewigen Leben assoziiert (Suntrup 1998, S. 250). Die in der Antike gebräuchlichen Begriffe für Weiß *albus* und *candidus*¹³³ werden im Mittelalter nicht mehr unterschieden, stattdessen setzt sich *albus* als Bezeichnung für Weiß durch. Angewandt wurde es als Bezeichnung für das Natürlich-Reine und die Farbe des Lichtes (Suntrup 1998, S. 250f). In der christlichen Literatur wird „von der natürlichen Erfahrung des Lichtes und Reinlichen auf spirituelle Reinheit und den Bereich des Göttlichen“ verwiesen (Suntrup 1998, S. 251). Die Autoren beziehen sich dabei unter anderem auf die weiße Bekleidung Christi, weshalb die Farbe in Bezug gesetzt wird mit dem lichterfüllten Weiß der Göttlichkeit sowie den Gewändern, in welche die Seelen gottesfürchtiger Verstorbener gekleidet wurden. Die Gewänder wurden deshalb als weißes Gewand der Ewigkeit gedeutet (Suntrup 1998, S. 251). In den Visionen Hildegards von Bingen steht Weiß für die Gerechtigkeit, die den Gläubigen in den Himmel und zu Gott führt; außerdem wird die Helligkeit von Weiß und die mit ihm assoziierte Reinheit zu einem Zeichen für die Auferstehung, des ewigen Lebens und des Himmels (Suntrup 1998, S. 252).

Bei Gold spielten der Glanz, sein hoher Wert und das Verlangen danach eine Rolle. Dies konnte auf den Himmel übertragen werden (Suntrup 1998, S. 245). Diese Charakteristika

¹³³ *Albus* bezeichnet ein glanzloses Weiß, während *candidus* „glänzend weiß“ bedeutet (<http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=albus&l=de&ie=%E2%98%A0> letzter Zugriff am 28.06.2013).

lassen neben der ebenso zugeschriebenen Reinheit, Lichterfülltheit und Dauerhaftigkeit eine große Bandbreite von Deutungen zu. Ebenso wie Weiß wird Gold als Farbe des Himmels, der Ewigkeit, ewigen Lebens und Ruhe ausgelegt. Darunter sind jedoch Abstufungen möglich, die vom Menschen zum Irdischen und Sündhaften reichen (Suntrup 1998, S. 253).

Silber wird von dem spanischen Chronisten Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela in seiner *Historia de la Villa Imperial de Potosí* als „blanco y precioso metal“ bezeichnet (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, Bd. 1, S. 211), und auch in anderen Zusammenhängen mit Silberarbeiten wird immer wieder die weiße Farbe des Silbers („en su color blanco“) angeführt. Damit kann zum Beispiel dem Silber der Antependien eine mehrfache Bedeutung zugemessen werden: Es steht zwar nur an zweiter Stelle in der Hierarchie der Metalle, glänzt aber ebenso wie Gold und spiegelt damit auch den Glanz Gottes wider. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, wenn dieser Glanz zudem von einem silberverkleideten Altar ausgeht. Die weiße Farbe des Silbers steht in der Deutung für das ewige Leben, den Himmel und die Ewigkeit, was die angenommene Anwesenheit Gottes, wieder besonders am Altar mit der Feier der Eucharistie, weiter unterstreicht.

Als zeichenhafte Verbildlichung verwiesen die sichtbaren Dinge, der Altarschmuck wie auch der Gottesdienst, auf das unsichtbare Geistige, Himmlische, das zu erstreben der Betrachter durch die kostbaren Materialien und kunstfertigen Darstellungen des Altargeräts angeregt werden sollte. (Lee Bierbaum 2011)

Die von Singer aus der Bibel abgeleitete Funktion des Silbers als Ausdruck von ökonomischer Macht und Reichtum fügt dem Deutungsspektrum einen weiteren Punkt hinzu. Besonders die Altarverkleidungen repräsentierten nicht nur den Glanz Gottes, sondern auch die Macht der Kirche und konnten darüber hinaus als finanzielle Reserve genutzt werden. So findet sich in den Dokumenten der Kirche von Curahuara de Carangas im Hochland von Bolivien mit dem Datum vom 10. April des Jahres 1890 die Bitte des örtlichen Priesters an den Bischof, einige Silberarbeiten, die in der Sakristei stünden, verkaufen zu dürfen, um aus dem Erlös eine Orgel anzuschaffen sowie die Reparatur einer Kapelle zu bezahlen (persönliche Mitteilung Dr. Edwin Claros Arispe 16.08.2012). Darüber hinaus war die Stiftung von Kirchengeschmück oder liturgischem Gerät ein Zeichen sozialen Prestiges. Die Stifter konnten einerseits ihren Reichtum und andererseits ihre Bereitschaft, einen Teil dieses Reichtums Gott zu opfern,

weithin sichtbar zeigen¹³⁴. Diese Praxis, öffentliche Gebäude prachtvoll mit kostbaren Materialien auszustatten, lässt sich bis in die römische Zeit zurückverfolgen, wo sie als Ausdruck der Macht und Repräsentation des Staates galt (Raff 1994, S. 48), die im Mittelalter auch von privaten Stiftern aufgenommen und umgedeutet wird.

Der von den Eroberern und dem sie begleitenden Klerus aus Europa mitgebrachte Symbolgehalt des Silbers traf wie bereits angesprochen in Südamerika auf günstige Adaptionsbedingungen. Die Inka und ihre Vorgängerkulturen maßen Objekten aus Gold und Silber göttliche Qualitäten zu (siehe dazu Kapitel 5.1. Gold und Silber in vorspanischer Zeit). Spanische Chronisten beschreiben Abbilder von Nahrungspflanzen und -tieren aus Gold und Silber, die sich in Palästen der Inka fanden. Sie repräsentierten die Verantwortung des vergöttlichten Herrschers für die Versorgung seines Reiches (MacCormack. 1991, S. 65, 68; Bischof 2006, S. 351f). Von besonderer Bedeutung war zudem die geschlechtliche Zuordnung von Gold und Silber: Gold war dem Sonnengott Inti zugewiesen und männlich besetzt, Silber dagegen der Mondgöttin Mama Quilla und weiblich (MacCormack. 1991, S. 144, FN 7). Die Wände des Heiligtums der Göttin und die eines weiteren zu Ehren der Sterne waren den Beschreibungen zufolge mit Silberplatten bedeckt. Damit kann das Silber dem Mond und den Sternen zugeordnet werden (Bischof 2006, S. 352). Auf diesen vorspanischen Glauben trifft die sich seit dem Konzil von Ephesos im Jahr 431 n. Chr. herausbildende Marienverehrung, die in der Gotik und der Gegenreformation – nun in Absetzung zu den Lutheranern – weiter zunimmt, und die Entwicklung von Darstellungen der Mondsichelmadonna (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6070.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Über dem Kopf der Madonna ist häufig ein Kranz von Sternen zu sehen und sie steht auf einer Mondsichel, deren Enden nach oben oder nach unten weisen. In seinem Bericht *Ritos de Huarochiri* aus dem Jahr 1611 berichtet Francisco de Avila, dass die indigene Bevölkerung die Sonne, den Mond sowie bestimmte Sterne anbetet (Avila 2009, S. 264). Die katholische Kirche versuchte die Zuständigkeiten von Erd- und Fruchtbarkeitsgottheiten auf Maria zu übertragen (Bischof 2006, S. 360). Von der indigenen Bevölkerung wurde jedoch die Analogie zwischen der Mondgöttin Mama Quilla und Maria unter anderem als Madonna auf der Mondsichel sowie die Bezüge zu Gestirnen und ihr himmlischer Darstellungskontext wahrgenommen.

¹³⁴ Vergleiche dazu auch Noelia García Pérez: El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro. In: Jesús Rivas Carmona (Hg.): *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, S. 247–255 und Peter Cornelius Claussen: Materia und opus: Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage. In: Victoria V. Flemming, Sebastian Schütze (Hg.): *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz 1996, S. 40–49.

Es gibt darüber hinaus eine weitere Interpretationsmöglichkeit, die sich für die indigene Bevölkerung ergeben haben könnte. Maria konnte, aus der Tradition des frühen Christentums mit Wurzeln in der Spätantike, als Berg interpretiert werden, auf dem sich Christus und damit das Christentum gründet (Eichmann 2007-2008). Diese Idee ist möglicherweise in Gemälden, die Maria als Berg darstellen, zu sehen ist. Damit gab es für die indigenen Kirchenbesucher die Möglichkeit, den mit Silber verkleideten Altar und den zumeist goldenen Abendmahlskelch in der geschlechtlichen Dichotomie des andinen Kosmos zu lesen. Der Altar stünde als Bild für Maria und wäre analog zum weiblichen Prinzip und zur Mondgöttin Mama Quilla, der zumeist aus Gold bestehende Abendmahlskelch stünde für Christus und das männliche Prinzip, das mit Gold assoziiert wurde.

Damit trifft sich in dem Metall Silber ein christliches Bedeutungsspektrum mit dem indigenen Wertesystem, was die opulente Ausstattung von Kirchen mit Altären und liturgischem Gerät aus Silber begünstigt haben dürfte, auch in entlegenen kleinen Kirchen, die keinem Orden zugeordnet waren.

Die Frage, ob die Materialität der Objekte eine Rolle spielt, kann im Fall des Silbers positiv beantwortet werden. Zusätzlich lässt sich bereits hier ein transkultureller Prozess feststellen, nämlich in der Begegnung der jeweiligen Bewertungen des Materials Silber aus christlicher und indigener Sicht. Diese Prozesse werden im Folgenden ausgehend von der Fragestellung, ob transkulturelle Übersetzungsprozesse in den kirchlichen Silberarbeiten sichtbar werden, genauer untersucht.

Dass Materialien und somit auch die aus ihnen bestehenden Gegenstände im Vizekönigreich Peru ihre Bedeutung aus Zuschreibungen erhalten, und damit diesen Objekten eine weitere Ebene der Lesarten hinzugefügt wird, hat auch Gabriela Siracusano nachgewiesen. Sie kommt bei ihren Untersuchungen zu Farbpigmenten, die bei der Herstellung von kolonialzeitlichen Gemälden im Andenraum verwendet wurden, zu einem ähnlichen Schluss (Siracusano 2005). Siracusano geht davon aus, dass die Grundmaterialien für die Farbpigmente in der Wahrnehmung der andinen Bevölkerung vielschichtige Bedeutungen hatten. Dadurch erhielten die Farben in den Bildern und damit die Darstellungen auf den Bildern eine übergeordnete Bedeutung, die für den nicht-indigenen Betrachter unsichtbar blieb. Sie sieht im sakralen Bereich der Farben eine Verbindung zwischen den Herstellern der Farben, Ärzten und Malern, die ihre jeweiligen Fähigkeiten für das Wohlbefinden der Menschen einsetzen (Siracusano 2005, S. 17, 20). Die Grundmaterialien waren zudem als Naturmaterialien Teil

der Natur, die in vorspanischer Zeit in den indigenen Religionen eine bedeutende Rolle gespielt hatte (Siracusano 2005, S. 30).

6.4 Europäische Übertragung und Dekoration

Es gibt die Möglichkeit, dass es bei einer Übernahme des europäischen Stils aus der Zeit der Eroberung in die Amerikas zu einer ausschließlich dekorativen Anwendung der neuen Ikonographien gekommen ist.

Dies lässt sich anhand folgender hypothetischer Situation illustrieren: Auf einem Gemälde, das aufgrund seines Stils in das Barock datiert werden kann, dessen Maler nicht bekannt ist und das sich in einem Museum in Lateinamerika befindet, ist ein Abendmahlskelch in einer Nische mit einer darüber schwebenden Hostie zu erkennen. Rechts und links von der Nische hat der Maler dicke Ährenbündel dargestellt. Über und unter den Ähren sieht man Weinlaub und -trauben. Feigen, Orangen und Zitronen sowie weitere Früchte und Blumen ergänzen das Bild. Darüber hinaus stecken in den Trauben mehrere bunte Maiskolben (Abb. 12 a). Direkt daneben hängt ein weiteres Bild, das in die gleiche Epoche fällt und ebenfalls anonym ist. Hierauf sieht man die Heilige Familie – Maria mit dem Christuskind, hinter ihnen Josef. Vier Putten umringen sie. Im Hintergrund öffnet sich eine Landschaft und im Vordergrund wird die Familie von einem Blumen- und Früchtekranz umrahmt, in dem sich zudem zahlreiche Tiere befinden. Seitlich und vor Maria sind verschiedene Arten südamerikanischer Krallenaffen zu erkennen sowie ein Meerschweinchen. Unter den Vögeln befinden sich scharlachrote Aras und ein Tukan (Abb. 12 b).



Abb. 12 a: Eucharistie im Früchtekranz, 1648; Jan Davidsz. de Heem (1606-1683) (Schneider 2009, S. 153).



Abb. 12 b: Heilige Familie in einem Blumen- und Fruchtekranz, undatiert, Jan Breughel d. Ä. (1568-1625) und Pieter van Avont (1600-1652) (Schneider 2009, S. 155).

Aufgrund der in den Amerikas vorkommenden Flora und Fauna ließe sich die Vermutung anstellen, dass ein indigener Maler seine Adaption des christlichen Glaubens abgebildet hat und dass möglicherweise in den Darstellungen religiöse Bedeutungstransfers zu finden sind. Tatsächlich jedoch stammt das erste beschriebene Bild aus dem Jahr 1648 von Jan Davidsz. de Heem (1606-1683) und das zweite, undatierte Gemälde von Jan Breughel d. Ä. (1568-1625) und Pieter van Avont (1600-1652). Die drei Maler lebten zwischen dem späten 16. und 17. Jahrhundert und waren in den Niederlanden ausgebildet worden, wo sie auch überwiegend arbeiteten (Schneider 2009, S. 211f). Die Kenntnis der amerikanischen Flora und Fauna gelangte mit den Entdeckungen nach Europa und wurde von den Künstlern der Zeit in

vielfältiger Weise in die Kunstproduktion aufgenommen. Zwar hatten zum Beispiel die bereits bekannten Papageienarten aus Afrika und Asien eine christliche Bedeutung erhalten (Schneider 2009, S. 135), generell jedoch scheinen besonders die amerikanischen Aras ein exotisches, dekoratives Element der Malerei gewesen zu sein. Scharlachrote und blaugelbe Aras sowie wiederum Tukane finden sich etwa auch in dem allegorischen Gemälde „Das Gehör“ von Jan Breughel d. Ä. (Schneider 2009, S. 66). Sie bereichern optisch die Szenerie des Bildes, dürften aber kaum als Bedeutungsträger gedient haben. Auch die Maiskolben und die Krallenaffen haben in diesem Zusammenhang keine übertragene Bedeutung.

Ebenso könnten indigene, aber auch spanische Silberschmiede, sofern sie bei der Herstellung von Altären, Leuchterbänken oder Tabernakeln bei der Wahl der Motive freie Hand hatten, sich am Bildrepertoire ihrer Zeit orientiert und die Wahl der Abbildung nach Gefallen getroffen haben. Bücher, die in Kirchen und Klöstern vorhanden waren, hätten dazu Anregungen liefern können (siehe dazu Kapitel 4.4 Mögliche Vorbilder (Vorlagen/Herkunft) von Bildelementen). In den Büchern gab es eine Vielzahl rein dekorativer Elemente, die nicht nur übernommen, sondern zudem variiert werden konnten. Zierkartuschen oberhalb des Textes oder die Initialbuchstaben zu einem Text boten eine Fülle an Vorlagen. Nahezu alle Bücher des 17. und 18. Jahrhunderts enthalten solche Verzierungen.

Ornamentale Grottesken als schmückendes Element der Kirchenarchitektur finden sich zum Beispiel auch in der Mauritiusrotunde im Münster von Konstanz am Bodensee. Die nach dem Vorbild der Jerusalemer Grabkirche in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts erbaute und um 1300 gotisch umgebaute Rotunde (Brommer 2005, S. 75) und die angrenzende Kapelle wurden im Jahr 1560 (Abb. 13 a) unter anderem mit Grottesken ausgemalt. Aus Blüten wachsen vasenartige Gefäße, aus denen wiederum Blüten und Blätter hervorkommen, um sich erneut in Gefäßen fortzusetzen (Abb. 13 b). Aus diesen dann kommen Architekturteile sowie menschliche Köpfe mit Federschmuck hervor, aus denen erneut Ranken hervorgehen (Abb. 13 c). Darüber hinaus finden sich in den Spitzen der Gewölbekappen kanephorenenartige Figuren. Sie tragen Körbe mit blühenden Pflanzen und Früchten auf dem Kopf, haben einen nackten Oberkörper, laufen in einer Spitze aus und scheinen das Gewölbe zu stützen (Abb. 13 d). Aus den Flügelspitzen eines auf einer Girlande stehenden Adlers wachsen Voluten, zwischen deren Enden ein menschlicher Kopf gehalten wird (Abb. 13 e).



Abb. 13 a – e: Ornamentale Grotesken in der Mauritiusrotunde im Münster von Konstanz am Bodensee, 1560 (Fotos: Andrea Nicklisch).

Ein Beispiel dafür, dass Metallarbeiten beziehungsweise Schmuckstücke Vorlagen für Bücher oder umgekehrt liefern und dabei ihrer Bedeutung enthoben und als ausschließliches Schmuckelement gesehen werden, sind frühchristliche Handschriften von den Britischen Inseln (siehe dazu Kapitel 4.4 Mögliche Vorbilder (Vorlagen/Herkunft) von Bildelementen, Kapitel 7 Kulturkontakt am Altar? Repräsentation des kulturellen Wandels in den Silberarbeiten: Fazit und Fußnote 12). So geht Françoise Henry davon aus, dass das in den Handschriften häufig auftauchende Spiralmuster, dessen Ursprünge sie sowohl im vorrömischen Britannien, als auch im vorchristlichen Irland und Schottland sieht, seinen Weg über frühchristliche Schmuckstücke in die Handschriften fand. Die Herkunft der so genannten Teppichseiten in den insularen Handschriften sieht Henry ebenfalls in älteren Metallarbeiten (Henry 1974, S. 205, 295). Die entgegengesetzte Richtung der Übernahme nimmt George Henderson für eine der Initialseiten aus dem Evangeliar von Durrow an und betont gleichzeitig den rein dekorativen Aspekt der gezeigten Tiere, die nach der Buchvorlage entstanden. Die Tiere, die sich auf der Initialseite mit dem sechsten Tag der Schöpfung verbinden ließen, finden sich auf einem säkularen Schmuckstück wieder. In diesem Zusammenhang spricht Henderson ihnen eine theologische Bedeutung ab (Henderson 1987, S. 41). Ähnlich äußern sich Anton von Euw und Peter Fox zu den Motiven, die sich an den Zeilenenden des Evangeliers von Kells finden. Ihnen erscheint es unwahrscheinlich, dass die Mehrzahl dieser Abbildungen in Verbindung mit dem Text steht oder eine theologische Bedeutung beinhaltet (Euw, Fox 1990, S. 307). In beiden Fällen resultieren die Aussagen aus einer nichtexistenten Verbindung der Bilder zu einem bedeutungsgebenden Text. Diese Situation lässt sich auch für die Silberarbeiten annehmen. Es können Verbindungen bestehen, besonders, wenn es sich zum Beispiel um emblematische Abbildungen handelt, deren Inhalt der Silberschmied an einem Altar für aussagekräftig hielt. Wenn ein Silberschmied auf die Illustrationen aus Büchern oder Druckgraphik zurückgegriffen hat, ist ein Zusammenhang mit dem dazugehörigen Text jedoch nicht notwendigerweise gegeben.

Im Folgenden werden drei Beispiele aus der Untersuchungsregion beschrieben und anschließend die Gründe dargelegt, warum es sich in diesen Fällen bei dem vorhandenen Bildrepertoire wahrscheinlich Dekoration handelt.

6.4.1 Beispiel 1: Leuchterbänke in der Kirche von Caquiaviri

Der Altar der Kirche von Caquiaviri¹³⁵ besitzt rechts und links des Tabernakels je drei hölzerne, jeweils mit drei Silberplatten verkleidete Leuchterbänke. In der Mitte jeder Platte befindet sich ein stark konkav gewölbter Kreis ohne Verzierungen und mit einer Umrandung aus kleinen Kreisen. Darum ranken Blüten und Blätter. Rechts und links an den Außenseiten der Platten sieht man Vögel, die auf einer der Ranken sitzen und in der Mitte einer Blüte oder einer Frucht picken. Der Vogel könnte ein Phönix¹³⁶ sein, da er auf dem Kopf den für diesen Fabel-Vogel typischen Schopf zeigt (García Arranz 1996, S. 334; Abb. 14 a). Die mittleren Platten zeigen ebenso wie die äußeren in allen Fällen ein identisches Motiv: Um den Kreis in der Mitte ranken ebenfalls Blüten und Blätter. Direkt rechts und links von der Kugel befinden sich *mujeres follajes*¹³⁷, die sich mit dem Rücken zu dem Kreis und mit den Gesichtern zu den Außenkanten der Platte wenden. Dort sitzt auf jeder Seite abermals ein Vogel, welcher der *mujer follaje* den Rücken zukehrt, aber den Kopf nach hinten dreht. Die Figuren halten den vom Betrachter abgewandten Arm um eine der Ranken gebogen (Abb. 14 b). An dieser Seite des Oberkörpers ist eine in Perspektive und Proportion eigenartig geformte Brust zu sehen. Alle Figuren haben jedoch nur eine Brust, ebenso wie sie nur einen Arm haben. Die dem Betrachter zugewandte Seite weist anstelle des zweiten Armes ein volutenartiges Gebilde auf, das in einem Blatt zu enden scheint. Die Gestalten tragen alle einen Rock aus Blättern, haben aber keinen Unterkörper, sondern laufen in einem langen Blatt aus, das aus dem Rock hervorgeht.

¹³⁵ Caquiaviri liegt knapp 60 km südöstlich von La Paz. Die Kirche ist eine franziskanische Gründung aus dem Jahr 1560 und wurde zwischen 1730 und 1740 neu ausgestattet, unter anderem mit einer neuen Kanzel und mit 30 Gemälden (Schauer (2010), S. 26).

¹³⁶ Der Phönix ist neben anderen Tieren ein Symbol für Christus, dessen Menschwerdung, Erlösung, Auferstehung, Taufe und Eucharistie (Anette Pelizaeus: Greif, Löwe und Drache: Die Tierdarstellungen am Mainzer Dom – Provenienz und Nachfolge. In: Sabine Obermaier (Hg.): *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin, New York 2009, S. 181–205, hier S. 181). Dieser Glaube basiert auf der Idee, dass der Phönix sich selbst entzündet und verbrennt, um danach aus der Asche wiederaufzuerstehen (Schönberger (2001), S. 14–17).

¹³⁷ Als *mujeres* oder *hombres follajes* sind anthropomorphe Wesen, deren obere Hälfte des Körpers menschlich ist, während die untere Hälfte in Blättern endet. Einige dieser Wesen haben zudem Flügel.



Abb. 14 a: Silberverkleidung der Leuchterbänke in der Kirche von Caquiaviri, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 14 b: Detail der Verkleidung der Leuchterbänke in der Kirche von Caquiaviri, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

6.4.2 Beispiel 2: Zwei Messbuchständer aus der Kirche La Merced in Sucre (heute im Museo Eclésiastico, Sucre)

Die zwei Messbuchständer sind als Paar identisch gestaltet. Die Ständer haben einen Kern aus Holz, das mit Silber verkleidet wurde. Das Paar aus La Merced¹³⁸ ist mit durchbrochenen Silberplatten verziert, die mit rotem Stoff unterlegt sind (Abb. 15 a). Die Auflagefläche, mit der Bücher abgestützt wurden, ist durch ein waagerechtes Band in zwei Hälften unterteilt. Im oberen Teil befindet sich in der Mitte das Wappen des Mercedarier-Ordens, eingerahmt von mit Blättern versehenem Bänderwerk. Das Bänderwerk im oberen Teil des Ständers geht vom unteren Ende dieser Einrahmung aus. Es endet in beiden Fällen auf der Höhe der Krone im Mercedarier-Wappen mit einer Blättermaske mit geöffnetem Mund, aus dem jeweils eine Volute entströmt (Abb. 15 b). Am unteren Ende des Wappens ist rechts und links an einem Endstück des Bänderwerks möglicherweise je ein Vogelkopf zu sehen (Abb. 15 c). Ein sehr ähnlicher Kopf erscheint an dem Tabernakel, das aus dem Konzeptionistinnen-Kloster aus La Paz stammt und sich heute im Museo Isaac Fernandez Blanco, Buenos Aires befindet (Abb. 15 d). Die untere Hälfte der Stützfläche ist ausschließlich mit blätterverziertem Bänderwerk versehen, ebenso wie der Fußteil der Ständer.



Abb. 15 a + b: Messbuchständer der Kirche La Merced, Sucre, Bolivien, 18. Jahrhundert (Museo Eclesiástico, Sucre) und Detail eines Gesichtes desselben Ständers (Fotos: Andrea Nicklisch).

¹³⁸ Die Kirche La Merced wurde im späten 16. Jahrhundert entworfen und im Jahr 1630 vollendet (http://www.embolivia.org.br/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=138:periodo-virreinal&catid=52:arte&Itemid=284, letzter Zugriff am 28.06.2013).

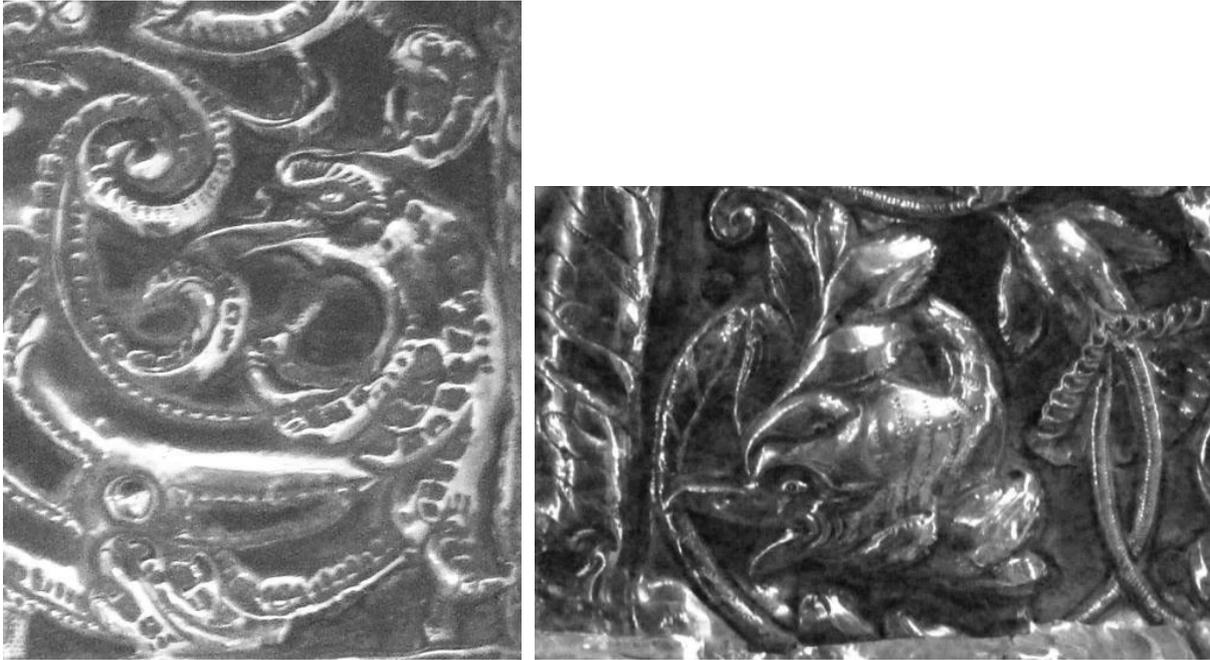


Abb 15 c + d: Detail eines Vogelkopfes auf dem Messbuchständer der Kirche La Merced und Detail eines Vogelkopfes am Tabernakel des Konzeptionistinnen-Klosters, um 1735, La Paz, Bolivien (Museo Isaac Fernandez Blanco, Buenos Aires, Fotos: Andrea Nicklisch).

6.4.3 Beispiel 3: Teil eines Antependiums, Privatsammlung La Paz, Bolivien

Die silberne Platte könnte das Mittelstück eines Antependiums sein und besteht aus sechs miteinander verbundenen Teilen (Abb. 16 a). In der Mitte befindet sich ein Medaillon, in dem eine stehende männliche Person mit einem Stab in einer Landschaft zu sehen ist. Es könnte sich um den heiligen Joseph handeln, eine sichere Identifizierung ist aufgrund fehlender weiterer Attribute nicht möglich. Das Medaillon ist mit Blättern und Blüten umrahmt, und rechts und links sind zwei *hombres follajes* zu erkennen, deren Haare aus den Blättern gebildet werden, die anstelle von Armen nur eine Spirale zeigen und anstelle eines Unterkörpers einen Blätterrock zeigen. Symmetrisch ebenfalls rechts und links ober- und unterhalb des Medaillons angeordnet sind zwei große mit Blättern und Blüten geschmückte Voluten. An den oberen Enden der unteren Voluten ist je eine Blättermaske zu erkennen (Abb. 16 b), während am oberen Ende der oberen Volute aus dem letzten Blatt je ein menschliches Gesicht hervortritt (Abb. 16 c). Aus den Mündern aller vier Gesichter kommt eine große Traube an einem langen Stiel hervor.



Abb. 16 a: Mittelstück eines Antependiums, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 16 b + c: Details mit Gesichtern auf demselben Antependium, Privatsammlung La Paz (Fotos: Andrea Nicklisch).

6.4.4 Interpretation

Wenn es sich bei den Vögeln am Altar von Caquiaviri im ersten Beispiel um Phönixe handelt und die Früchte vor ihnen Granatäpfel sind, ließe sich diese Kombination als Hinweis auf die Auferstehung Christi lesen, was am Altar und im Zusammenhang mit dem dort stattfindenden Abendmahl nicht ungewöhnlich wäre. Allerdings sind die Früchte ebensowenig sicher als Granatäpfel zu bestimmen, wie die Vögel als Phönixe.

Auch die Blättermasken auf den Messbuchständern aus dem zweiten Beispiel sowie auf dem Antependiumteilstück aus dem dritten Beispiel haben offenbar eine rein dekorative Funktion. Die Voluten vor den Mündern in Beispiel 2 scheinen keine weitere Deutung zuzulassen. Die Trauben, die aus den Mündern in Beispiel 3 hervorkommen, ließen sich mit der Eucharistie in Verbindung bringen, was jedoch im Zusammenhang mit den Masken nicht sinnvoll erscheint. Es besteht selbst bei den europäischen „Vorbildern“ die Möglichkeit, dass die Gesichter mit den Trauben und den Voluten, ebenso wie zum Beispiel ein Gesicht im Evangeliar von Kells, aus dessen Mund Blumen hervorkommen (siehe Abb. 11 b) oder ein Schlussstein im Kreuzgang des Konstanzer Münsters (Abb. 17) eine ausschließlich dekorative Funktion haben.

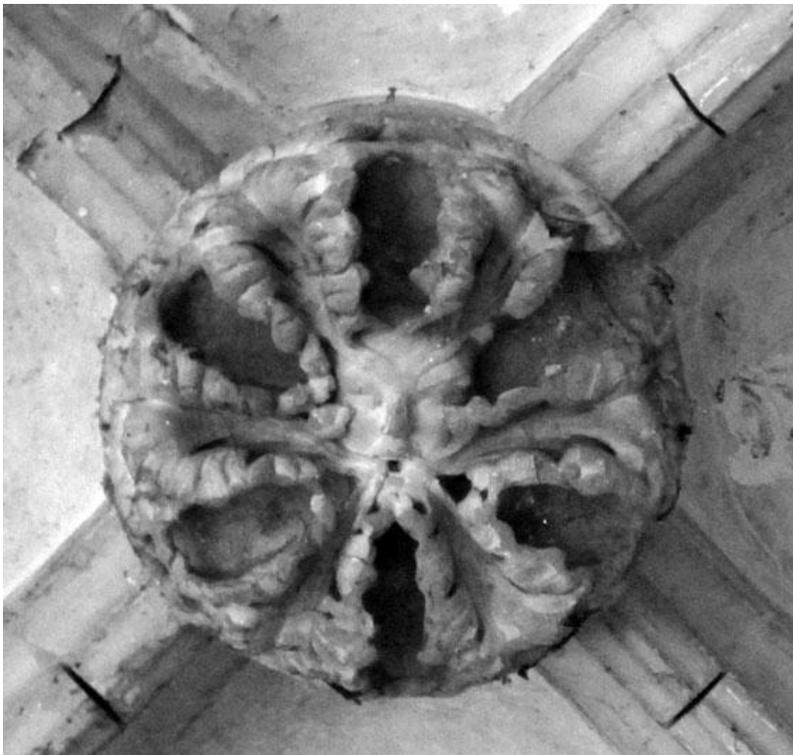


Abb. 17: Schlussstein im Gewölbe im Kreuzgang des Konstanzer Münsters (Foto: Andrea Nicklisch).

Für die *mujeres follajes* ist meiner Ansicht nach ebenfalls kein Bedeutungstransfer sichtbar oder eine christliche beziehungsweise vorspanisch-indigene Interpretation möglich. Das könnte bedeuten, dass die Figuren auf den Leuchterbänken reine Dekoration sind.

Die immer wieder auftauchenden und zum Teil grotesk ausgeführten *hombres* oder *mujeres follajes* sowie die von Blättern umgebenen Masken bezeichnet Bailey als *sylvan man* oder *green man*, setzt sie gleich mit den Wilden Männern, die sich in der europäischen Mythologie ebenfalls finden und bringt sie mit dem Antisuyo in Verbindung¹³⁹. Anders als die europäischen „Wilden Männer“, die laut Bailey in den Wäldern nahe der „zivilisierten“ Menschen lebten, waren die „wilden Menschen“ in den Anden in einer dschungelartigen Umgebung, die für das östliche Tiefland steht, beheimatet (Bailey 2010, S. 317). Bailey geht davon aus, dass die Indigenen Kenntnis von *green* oder *sylvan men* und deren Bedeutung für die Europäer hatten. Diese These äußert er unter Bezug auf die sehr wahrscheinliche Annahme, dass es sich bei den in den Anden während der Kolonialzeit auftauchenden Federkopfputzen nicht um eine vorspanisch-indigene Sitte handelt, sondern um eine von den Europäern eingeführte Mode, die von der indigenen Bevölkerung in ihrer europäischen Bedeutung als Ausdruck des Exotismus verstanden und übernommen wurde. Bailey setzt voraus, dass ein vergleichbarer Prozess bei den „Waldmännern“ oder „Grünen Männern“ stattgefunden hat.

Baileys *green-man*-Annahme hat verschiedene Schwachstellen: Der Terminus *green man* bezieht sich im europäischen, besonders im britischen Kontext auf Köpfe aus Eichen- oder Efeu-Blättern an mittelalterlichen Kirchen und wurde nach der erstmaligen Anwendung des Begriffs bis in die römische Zeit ausgedehnt (Centerwall 1997, S. 25). Bailey wendet die Bezeichnung *green man* auf Masken an, die von Blättern umgeben sind und aus deren Mündern Weintrauben hervorsprossen und ordnet zudem in diese Gruppe die *hombres* oder *mujeres follajes* ein beziehungsweise umgekehrt (Bailey 2010, S. 317). Derartige Gesichter finden sich auf den kirchlichen Silberarbeiten besonders an den Antependien und Messbuchständern. Allerdings beschränken sich diese Darstellungen nicht auf die von Bailey benannte Variante, sondern zeigen Gesichter, die ganz oder teilweise aus Blättern bestehen, menschliche Gesichter, die aus Blättern heraus schauen, aus deren Mündern Weintrauben oder Ranken hervorkommen, die raubtierhafte Züge haben usw.

Die Bezeichnung *sylvan man* (Waldmann), die Bailey ebenfalls für diese Gesichter und die *hombres* oder *mujeres follajes* verwendet, geht wahrscheinlich auf ein Missverständnis eines

¹³⁹ Das Antisuyo war die östliche Provinz des Inka-Reiches und erstreckte sich bis zum oberen Amazonas-Becken. Seine Bewohner wurden als Antis oder Chunchos bezeichnet (Bailey (2010), S. 318).

Steinmetzes zurück, der an einem Brunnen der Abtei von Saint-Denis, Frankreich, über seine Adaption eines *green man* das Wort *silvan* geschrieben hat. Die Benennung bezieht sich auf den römischen Gott des Waldes, Silvanus, der jedoch nie als blätterbesetzter, efeubekrönter „Grüner Mann“ abgebildet wurde (Centerwall 1997, S. 26). Bailey setzt den „Waldmann“ gleich mit dem *wild man*, dem „Wilden Mann“. In einem kirchlichen Kontext seien die *green men/ sylvan men/ wild men* eine Erinnerung an die Welt vor der Sintflut in ihrer Sündhaftigkeit und stünden zudem für die unterdrückten, vor allem erotischen Wünsche der „zivilisierten“ Menschen (Bailey 2010, S. 317).

Brandon S. Centerwall weist in seiner Untersuchung zu den *green men* jedoch nach, dass mit dieser Bezeichnung Personen benannt wurden, die einer Prozession oder einem Umzug voran gingen und die Zuschauer beiseite drängten, um Platz zu schaffen. Die Männer werden in englischen Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert als mit Blättern bedeckt und mit einem Blätterkranz um den Kopf beschrieben. Sie waren mit Keulen „bewaffnet“, um damit der Prozession den Weg frei zu machen (Centerwall 1997, S. 26f). Die Blättermasken sind laut Centerwall ebenfalls *green men* (Centerwall 1997, S. 29f). Sie sind jedoch definitiv keine *wild men*, die zwar durchaus mit Keulen bewaffnet sein konnten und zum Teil auch mit einem Blätterkranz um den Kopf dargestellt wurden. Sie waren allerdings mit Fell bedeckt, während *green men* ein Gewand aus Blättern oder normale Kleidung trugen. Dadurch, vor allem aber durch ihre Zugehörigkeit zu einem zeremoniellen Rahmen, können die *green men* nicht zur Kategorie der „unzivilisierten“ *wild men* gezählt werden (Centerwall 1997, S. 31). Einer Deutung der *green men*, in der sie innerhalb ihres Handlungsrahmens den Kampf des Sommers gegen den Winter symbolisieren, ist für Centerwall nicht tragfähig. Die mit Feuerwerk versehenen Keulen, mit denen die *green men* die Straßen freimachten, sind lediglich Teil ihrer Ausrüstung und nicht als Requisite im Kampf gegen den Winter zu sehen (Centerwall 1997, S. 26f). Damit ließen sich die *green men* mit Umzügen wie dem Maifeiertag oder Karneval, wie von Bailey angesprochen, in Verbindung bringen, allerdings auf der Basis ihrer beschriebenen Funktion und nicht in Zusammenhang mit Fruchtbarkeitsriten (Bailey 2010, S. 317). Auch die von Bailey gezogene Verbindung der *green men* zum Antisuyo, dem irdischen Paradies im Tiefland und seinen Bewohnern scheint problematisch. Weder *wild men* noch *green men* haben in der europäischen Tradition eine mit dem Paradies zusammenhängende Bedeutung. Ihre bereits beschriebenen Tätigkeiten und Interpretationen sind weniger ambivalent als die der Bewohner des Antisuyo. Letztere galten als unzivilisiert im Gegensatz zu den Inka, verfügten aber zum Beispiel mit dem Wissen zu Medizinalpflanzen über Kenntnisse, die die Hochlandbewohner bei ihnen erwerben mussten.

Auch die sowohl positive als auch negative Konnotation des Antisuyo selbst als Land des Wohlbefindens, aber auch des Lasters und der Gesetzlosigkeit, ist doppeldeutig.

Wahrscheinlicher jedoch ist Baileys Vermutung, dass die *hombres* oder *mujeres follajes* sich aus Renaissance-Grotesken entwickelt haben. Unter dieser Prämisse scheinen sie aber in erster Linie, ebenso wie die Blättermaske, eine dekorative Funktion zu erfüllen.

Die von Bailey vorgebrachten Zusammenhänge mit den *green* oder *wild men* aus Europa passen meiner Ansicht nach weder auf die Blättermasken, noch auf die *hombres* oder *mujeres follajes*, zumal er in seinen Ausführungen die zwei unterschiedlichen Konzepte vermischt und gleichsetzt.

Anhand der vorhergehenden Analyse und Interpretation ließe sich die Forschungsfrage, ob es sich bei den Abbildungen lediglich um „unveränderte“ Übertragungen aus der europäischen Bildtradition handeln könnte, bejahen. Im Folgenden sollen jedoch, entgegen dieser möglichen Sichtweise weitere ebenfalls anzuwendende Lesarten aufgezeigt werden.

6.5 Ikonographie und Bedeutungstransfer

Im folgenden Abschnitt wird der Versuch unternommen, mögliche Bedeutungstransfers in den kirchlichen Silberarbeiten auf der Basis verschiedener ikonographischer Bedeutungen nachzuweisen. Das Vorgehen folgt der bereits beschriebenen Methode, die unterschiedlichen Ikonographien und Bedeutungen nebeneinander zu stellen, danach die herangezogenen Beispiele zu beschreiben, um dann die daraus resultierenden Interpretationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Alle weiteren Analysen in diesem Kapitel werden ebenfalls anhand dieser Methode durchgeführt.

6.5.1 Engel, Vögel oder Mensch-zu-Vogel-Transformationen?

Die kolonialzeitlichen kirchlichen Silberarbeiten, besonders die Antependien und Leuchterbänke (Abb. 18), sind mit einer Vielzahl von Engeln, engelähnlichen Wesen und Vögeln verziert.

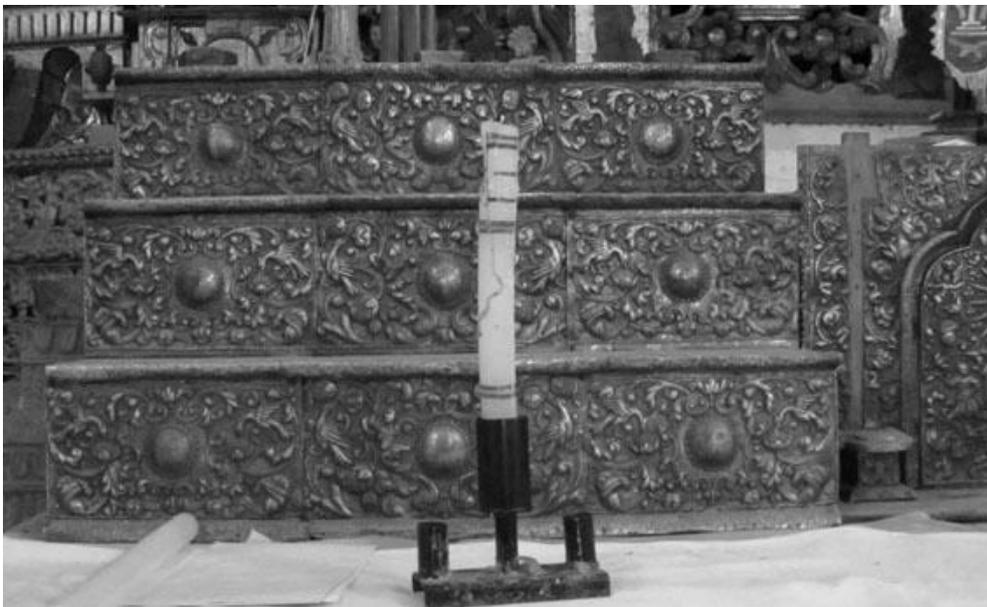


Abb. 18: Leuchterbank der Kirche von Caquiaviri, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Im Folgenden werden daher die vorspanischen, europäisch-christlichen und antiken Konzepte von Engeln beziehungsweise geflügelten Vermittlern und Vögeln definiert und einander gegenüber gestellt und es wird versucht, eine Erklärung für das Phänomen in den verschiedenen Bedeutungen und deren Kombination zu finden

6.5.1.1 Antike vorchristliche Ikonographie

Geflügelte Wesen, die als Vermittler zwischen Menschen und Göttern auftreten, sind keine Einführung des Christentums. Geflügelte, schwebende oder fliegende Wesen waren ein Bestandteil orientalischer und römischer Religionen. Sie waren die Verbindung zwischen Menschen und Göttern und an prominenter Stelle in der himmlischen Rangordnung angesiedelt (Berefelt 1968, S. 13). Heinrich und Margarethe Schmidt verweisen beispielsweise auf die persischen Fravashis, Schutzgeister, die einen menschlichen Kopf und Oberkörper mit Armen haben sowie einen Vogelunterkörper mit Flügeln. Auch Chumbaba aus dem Gilgamesch-Epos, die Wache vor einer Region der Götter, der für Menschen nicht zugänglich war, führen Schmidt und Schmidt an (Schmidt, Schmidt 2007, S. 127). Dieser wird als Vogel mit Ohren beschrieben, der den Zedernwald im Libanon bewacht (<http://www.lyrik.ch/lyrik/spur1/gilgame/gilgam02.htm#chuwawa>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Ebenfalls im Gilgamesch-Epos bewacht die geflügelte Göttin Sabithu den Garten der Götter. Im Alten Ägypten und in Babylon waren geflügelte Wesen die Boten der Götter der Unterwelt und des Todes (Schmidt, Schmidt 2007, S. 127). Auch Berefelt verweist auf vorchristliche geflügelte Wesen aus Mesopotamien, Assyrien und Persien. Diese haben häufig menschliche Körper und einen Greifvogelkopf sowie zwei, vier oder sechs Flügel (Berefelt 1968, S. 18)

Als definitiv geflügelt werden in der Bibel nur Seraphim und Cherubim beschrieben. Die hebräische Bezeichnung „Cherub“ leitet sich in ihrer Bedeutung und Herkunft von dem assyrisch-babylonischen Begriff für Vermittler-Gottheiten *ilu karibu*, *ilu kuribu* beziehungsweise *karubu* (assyrisch „Priesterfürst“) ab (Schönberger 2008, S. 428). Ebenso wie diese konnten die Cherubim und Seraphim auch vier oder sechs Flügel haben.

6.5.1.2 Europäisch-christliche Ikonographie

Im Lexikon der christlichen Ikonographie werden Engel als Boten oder Verbindung zwischen Gott und den Menschen bezeichnet (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 626). Sie sind Geistwesen und die Bezeichnung „Engel“, abgeleitet vom lateinischen *angelus*, „Bote“, ist ihr Amtname, der über die Zeit zur Bezeichnung für diese Wesen wurde (Wirth 2008, S. 341).

Neben den ab dem 4. Jahrhundert üblichen zweiflügeligen Engeln werden Cherubim und Seraphim dargestellt. Cherubim sind Engel der obersten Rangstufe in den insgesamt neun Engelshierarchien.

Cherubim haben in den Beschreibungen der Vision des Hesekiel und der Apokalypse des Johannes vier Gesichter (Mensch, Löwe, Stier und Adler¹⁴⁰), vier Flügel, „von denen zwei ausgebreitet sind und zwei den Leib bedecken, Füße mit Rinderhufen und Menschenhände, die zwischen den Flügeln ausgestreckt sind“ (Schönberger 2008, S. 428).

Die Seraphim, Engel der zweiten Hierarchie-Stufe, werden in der Bibel bei der Berufung Jesajas zum Propheten wie folgt beschrieben:

Seraphim standen über ihm; ein jeglicher hatte sechs Flügel: mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie. (Jesaja 6, 2)

Wie bei den Cherubim waren ihre Flügel mit Augen besetzt und sie hatten anthropomorphe Gesichter und Arme (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8232.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Wirth widerspricht einer Übernahme von geflügelten Erosen, Viktorien¹⁴¹ oder Dämonen aus nichtchristlichen Darstellungen. Er äußert die Ansicht, dass, sollten sich solche Abbildungen zum Beispiel in Katakomben finden, diese reiner Schmuck seien – „dekoratives Beiwerk von ornamentalem Charakter“ – und keine Engelsdarstellungen (Wirth 2008, S. 354).

Das Frühchristentum bildet Engel als Männer ab. Damit sind sie nicht deckungsgleich mit den antiken Viktorien, die immer weiblich und zudem anders gekleidet sind (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 627).

¹⁴⁰ Diese Tiere werden später die Symbole der vier Evangelisten.

¹⁴¹ Victoria ist die Personifikation der römischen Siegesgöttin und wird als weibliche geflügelte Gestalt abgebildet (Konrad Hoffmann: Victoria. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994 (Bd. 4), S. 457–459, hier S. 457).

Bis zum Ende des 4. Jahrhunderts sind Engel ungeflügelt, ab diesem Zeitpunkt erscheinen sie durchgehend mit Flügeln (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 627f). Die Beschreibung geflügelter Wesen und Cherubim findet sich in der Bibel unter anderem in der Beschreibung für den Bau der Bundeslade, die mit zwei Cherubim geschmückt werden sollte, die ihre Flügel ausbreiten (Mose 2, 20) und in der Vision des Hesekiel, in der er vierflügelige und viergesichtige Wesen sieht (Hesekiel 1, 6). Im Mittelalter sind Engel unter den Karolingern eine Zeitlang wieder ungeflügelt, um dann in ottonischer Zeit als „große, machtvolle Erscheinungen mit weitgespannten Flügeln“ aufzutreten (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 628). Während der Romanik und Gotik nahmen Engel zunehmend menschliches Aussehen an und erlebten die Angleichung an das höfische Schönheitsideal des jungen Mannes. In Anlehnung an antike Putten entstehen zeitgleich zudem Kinderengel, und in Italien entwickeln sich ebenfalls aus antiken Vorlagen geflügelte Engelsköpfe (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 628).

Eine weitere spätmittelalterliche Entwicklung sind gefiederte Engel. Typisch für diese Variante scheint zu sein, dass sie bis auf Hände, Füße und Gesicht vollkommen mit Federn bedeckt sind. Zwei gefiederte Engel halten in einer Seitenkapelle des Konstanzer Münsters eine Inschriftentafel (Abb. 19).



Abb. 19: Gefiederter Engel im Konstanzer Münster (Foto: Andrea Nicklisch).

Ein weiteres bekanntes Beispiel ist einer dieser Engel am Mosesbrunnen in Dijon (Mendelsohn 1907, S. 33). Er befindet sich im Zwischenraum oberhalb der Propheten

Jeremias und Zacharias. Sein Gewand steht an der Brust offen und lässt den gefiederten Oberkörper sehen. Mendelsohn macht noch weitere Darstellungen aus und bezeichnet sie als in Deutschland recht verbreitet (Mendelsohn 1907, S. 33f). Karl August Wirth hingegen spricht von einer geringen Anzahl gefiederter Engel einer großen geographischen Streuung (Wirth 2008, S. 468). Er führt diese Entwicklung „als eine Art himmlische Vögel“ unter anderem auf Berichte aus dem 13. Jahrhundert zurück, die Engel mit Vögeln vergleichen (Wirth 2008, S. 468). Auch er gibt diverse Beispiele, so einen grün gefiederten Engel im Engelkonzert auf dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald.

Auch in der Renaissance findet die Anpassung der Engel an geltende Schönheitsideale statt. Neben Jünglingen erscheinen nun auch weibliche und androgyne Engel (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 631).

Während der Gegenreformation kommt es zu einer extremen Zunahme von Engelsdarstellungen. Abbildungen, die auf den ersten Blick nur dekorativ scheinen, werden aufgrund ihrer Verortung im Kirchenraum inhaltlich definiert. Engel erlangen eine neue Stellung im kirchlichen Kult (Wirth 2008, S. 469f). Durch einen Rückgriff auf die Liturgiedienste der Engel kam es zu einer Verschmelzung der Engel mit den Sakramenten. Die Engel waren nun ständig und nicht nur während des Gottesdienstes anwesend. Diese ewige Anbetung betraf besonders Christus, der in Gestalt der Hostie ebenfalls anwesend ist, und konzentriert sich auf die Eucharistie (Wirth 2008, S. 479f).

In den Anfängen waren Engel mit Tunika und Pallium¹⁴² bekleidet. In byzantinischer Zeit trugen sie dann häufig kaiserliche Hof- oder Herrschertracht. Der Erzengel Michael erscheint im Spätmittelalter in ritterlicher Kleidung, und im 15. und 16. Jahrhundert wurden die Engel in zeitgenössischer Garderobe abgebildet (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 633).

Engel haben als Attribute Schriftrollen, Botenstäbe und auch königliche Zepter. Im Barock gewinnen liturgische Geräte und Raumteile der Kirche Symbolcharakter und die Engel verweisen nun attributiv auf den Vollzug der Sakramente (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 633f).

Die ursprüngliche Aufgabe der Engel war es, Gott zu dienen, ihn zu preisen und seinen Willen zu erfüllen (Wirth 2008, S. 346). Sie finden sich aber auch als Wächter an

¹⁴² Pallium war im römischen Reich die lateinische Bezeichnung für einen Mantel oder mantelartigen Überwurf, später für den Krönungsmantel der mittelalterlichen Kaiser und heute für ein Teil der liturgischen Bekleidung von Papst und (Erz-) Bischöfen (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6637.html, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Kirchenportalen, sind Bewacher des Himmels und Bewahrer der Kirche, die sie auch kämpfend verteidigen. Sie begleiten die Seelen der Verstorbenen und treten als Fürsprecher der Menschen vor Gott auf (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 636).

Engel sind, als Engel von Gestirnen und Naturerscheinungen, auch kosmischen Kräften zugeordnet. Sie wurden in diesem Zusammenhang als Beweger der Himmelsphären gesehen (Holl, Kaute, Ott, Seibert 1994a, S. 641; Wirth 2008, S. 349). Sie sind aber auch Träger von Planeten. Im apokryphen Buch Henoch finden sich Zuordnungen von Engeln zu Naturerscheinungen und Planeten (Gisbert 2008, S. 86; Bailey 2010, S. 312). Im ersten Teil, Kapitel „Der Fall der Engel, ihre vorläufige und endgültige Abstrafung“ werden Engel genannt, die den Menschen verschiedene Fähigkeiten beibringen. So unterrichtet „Baraqel das Sternschauen, Kokabeel die Astrologie, Ezeqeel die Wolkenkunde, Arakiel die Zeichen der Erde, Samsaveel die Zeichen der Sonne, Seriel die Zeichen des Mondes“ (Weidinger 1992, S. 304).

Einen besonderen Zusammenhang gab es zwischen Engeln und den Wolken, die den Beginn des himmlischen Bereiches bilden. Engel befanden sich in diesem Teil des Himmels und kamen von dort zur Erde. So wurde die Beteiligung des Himmels an irdischen Vorgängen ausgedrückt. (Wirth 2008, S. 365f).

6.5.1.3 Vorspanische Ikonographie

Vögel und Federn waren in den Kulturen Südamerikas vor der Eroberung und auch im Inka-Reich, dessen Ausdehnung zur Zeit der Eroberung auch Teile des heutigen Bolivien umfasste, von großer Bedeutung. Die Federn tropischer Vögel waren wertvolle Bestandteile der vorspanischen Elitekleidung und -regalia (Dean 1999, S. 170). Bernabé Cobo beschreibt in seiner *Historia del Nuevo Mundo* die Federtextilien:

Las telas de plumaría eran de mayor estima y valor, y con mucha razón; [...] Labrábanlas en el mismo cumbi¹⁴³, pero de forma que sale la pluma sobre la lana y la encubre al modo de terciopelo. [...] El lustre y resplendor y visos destas telas de pluma eran tan rara hermosura,

¹⁴³ *Cumpi*, *qompi* oder *qumpi* waren feinste Textilien, die mit Federn bestickt sein konnten. Sie wurden nur für den Inka hergestellt und waren sein Besitz. *Cumpi* wurde als Gunstbeweis des Inka an verdiente Untergebene vergeben, die sie dann tragen durften.

que si no es viendolo, no se puede dar bien a entender. (Cobo 1956, S. 260)

Er berichtet zudem von den Lagerhäusern der Inka, in denen sie große Mengen der kostbaren Federn zur Weiterverarbeitung aufbewahrten. Darunter befanden sich beispielsweise auch Kolibrifedern in großer Zahl (Cobo 1956, S. 260).

Mit der spanischen Eroberung kam es zu einer Unterbrechung der Handelswege ins Tiefland, aus dem die farbenprächtigen Federn bezogen wurden. Federtextilien, die nach diesem Zeitpunkt entstanden, sind mit Federn von Vögeln, die im Hochland vorkamen, verziert worden (Bailey 2010, S. 321). Viele der erhaltenen archäologischen, mit Federn verzierten Textilien, stammen aus Begräbniskontexten. Diejenigen, die sich keine echten Federn leisten konnten, ließen Federmotive in die Begräbnistücher einweben.

Der Chronist Pedro Sarmiento de Gamboa berichtet in seiner *Historia de los Incas* von 1572, dass der erste Inka Manco Capac für seinen Sohn außer den königlichen Regalia seinen Vogel *Inti* als Erbe bestimmte (Sarmiento Gamboa 2007, S. 74). *Inti* war das *guauqui*¹⁴⁴ Manco Capacs (Sarmiento Gamboa 2007, S. 77). Er hatte den Vogel der Überlieferung nach aus Tambotoco¹⁴⁵ mitgebracht. *Inti* war in einem Kasten aus Stroh eingeschlossen und erst Mayta Capac, der vierte Inka, wagte es, ihn zu öffnen. Er sprach mit dem Vogel und erlangte dadurch große Weisheit (Sarmiento Gamboa 2007, S. 84). Anderen Chronisten zufolge kündigte ein Orakel in Form eines Vogels die Ankunft der Spanier an. In dieser Funktion wurden die Vögel zum Träger der Stimme einer Gottheit (Gisbert 2001, S. 153). Diese seherischen Fähigkeiten wurden besonders Papageien zugesprochen, wohl aufgrund ihrer Fähigkeit zu sprechen (Bailey 2010, S. 325).

Guaman Poma de Ayala beschreibt in der *Nueva corónica y buen gobierno* von 1615, dass in vorspanischer Zeit Jungen im Alter von neun oder zwölf Jahren auf die Vogeljagd gingen (Abb. 20). Das Fleisch wurde getrocknet und die Federn waren für die Herstellung vom *cumpi* mit Federn bestimmt.

¹⁴⁴ Ein *guauqui* konnte ein Gegenstand oder, wie in diesem Fall ein Tier sein, das sich jeder Inka zu seinem Begleiter wählte und das sein vergöttlichter Doppelgänger war. Das *guauqui* agierte als Orakel, besaß aber ebenso wie der Inka Land, Herden und eine Dienerschaft (Pedro de Sarmiento Gamboa: *The history of the Incas*, Austin 2007, S. 77; MacCormack (1991), S. 393, 293). Nach den Angaben von José de Acosta wurde das *guauqui* genauso verehrt wie der Inka selber, es zog mit in den Krieg oder führte Prozessionen an (MacCormack (1991), S. 269).

¹⁴⁵ Berg mit drei Öffnungen bei Pacariqtambo. Eine der Öffnungen war der Ursprung des ersten Inkas Manco Capac, seiner Frau und Schwester Mama Ocllo und ihrer sechs Geschwister (Catherine Julien: *Die Inka. Geschichte, Kultur, Religion*, München 2007, S. 19).



Abb. 20: Junge bei der Vogeljagd
 (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/209/en/text/?open=id2972614>, letzter Zugriff 21.06.2013).

Ebenfalls bei Guaman Poma de Ayala abgebildet ist Capac Apo Ninarua, einer der Hauptleute aus dem Antisuyo, den tropischen Regionen des Inka-Reiches. Er ist am ganzen Körper mit Federn bedeckt und trägt einen Kopf- sowie ein Rückenschmuck aus Federn (Abb. 21 a + b).



Abb. 21 a: Capac Apo Ninarua, *capitan* des Antisuyo, der tropischen Regionen des Inka-Reiches
 (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/169/en/text/?open=id2973282>, letzter Zugriff 21.06.2013).



Abb. 21 b: Federkopfschmuck aus San Ignacio, Mojos, Bolivien, 20. Jahrhundert (Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, VB 15137a, Foto: Andreas Schlothauer).

Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui berichtet von den Feierlichkeiten zur Geburt des sechsten Inka Yahuar Huacac Inca Yupanqui, während derer man die Straßen und Plätze Cuzcos mit Bögen geschmückt hatte, die mit Federn besetzt waren, und die Coricancha¹⁴⁶ innen und außen ebenfalls mit Federn schmückte (Mujica Pinilla 1996, S. 273).

Von verschiedenen Chronisten wird zudem der *suntur pawqar* beschrieben, eine Herrschaftsinsignie des Sapa Inka¹⁴⁷. Mit dem Begriff werden unterschiedliche Gegenstände bezeichnet. Bei Bernabé Cobo beschreibt den *suntur pawqar* als einen Stab, der mit kleinen, bunten Federn bedeckt ist und an dessen Ende sich drei lange Federn befinden. Laut Pedro Sarmiento de Gamboa ist es eine Art Banner aus Federn, das an einem Stab getragen wird. Das Wörterbuch von Holguín bezeichnet den *suntur pawqar* als dekoriertes Gebäude (Dean 1999, S. 131f). Tom Zuidema führt alle Begriffe zusammen und vermutet, dass es sich beim *suntur pawqar* um einen Sonnenschirm aus Federn handelt. Carolyn Dean benutzt den Ausdruck für den Teil des kolonialzeitlichen Inka-Kopfschmucks, der hinter dem *tupaqochor*, dem plattenartigen Element des Kopfschmucks steckt, und häufig auch Federn enthält (Dean 1999, S. 132) sowie für weitere Gegenstände, die alle von den Chronisten als vorspanische

¹⁴⁶ Die Coricancha war der religiöse Mittelpunkt Cuzcos und hieß ursprünglich Inticancha. Das Gebäude hatte Verbindungen zum Sonnenkult der Inka, ohne in existierenden Auflistungen direkt als Heiligtum bezeichnet zu werden. Catherine Julien nimmt an, dass sie als „Haus der Sonne“ der Wohnsitz der Sonne sowie seiner Frauen gewesen sein könnte und der Ort, an dem die Besitztümer der Sonne verwahrt wurden (Julien (2007), S. 34, 41).

¹⁴⁷ Sapa Inka war der offizielle Titel des Inkaherrschers.

Herrschaftszeichen der Inka bezeichnet wurden (Dean 1999, S. 140). In vorspanischer Zeit erhielt jeder neue Sapa Inka zwei der schwarzweißen Federn des *curiquenque*, einer Habichtsart. Dean vermutet aufgrund der Größe einiger der in kolonialzeitlichen Gemälden dargestellten *suntur pawqar*, dass die Federn von Kondoren oder Adlern stammen. Der Kondor stand in der Symbolik der Inka für Fruchtbarkeit und die Unterwelt, während der Adler Krieg symbolisierte (Dean 1999, S. 142).

Bereits in der vorinkaischen Zeit finden sich zahlreiche Belege für die Wichtigkeit von Vögeln. So zeigt die Keramik der Moche-Kultur¹⁴⁸ von der peruanischen Nordküste nicht nur naturgetreue Abbildungen von Vögeln aus den verschiedenen geographischen Zonen, sondern hochkomplexe, narrative Szenen mit Vogelmensch-Wesen, die als Vogelkrieger bezeichnet werden. Diese Wesen haben oftmals einen Vogelkopf, einen menschlichen Körper, Flügel und Arme, zum Teil menschliche, zum Teil Vogelfüße und einen Vogelschwanz (Abb. 22).



Abb. 22: Vogelkrieger, Chimu, Peru (Kutscher 1965, lam. 36).

Christopher Donnan interpretiert die Vogelkrieger, aufgrund von Beobachtungen, die er bei heutigen religiösen Spezialisten in Peru gemacht hat, als Heiler, die im Zustand der Trance fliegen und währenddessen gegen übernatürliche Wesen kämpfen (Donnan 1979, S. 124–132).

Bärbel Lieske beschäftigte sich in ihrer Doktorarbeit mit mythischen Bilderzählungen auf Moche-Keramik, wo die angesprochenen narrativen Szenen eine späte Erscheinung sind (Quilter 1997, S. 130). Lieske identifiziert drei unterschiedliche Vögel, in denen Gottheiten

¹⁴⁸ Die Moche-Kultur hatte ihre Verbreitung an den Küsten Nord- und Zentralperus. Ihre Blütezeit war zwischen 100 v. Chr. und 700 n. Chr. (Christopher B. Donnan, D. McClelland: *The burial theme in Moche iconography*, Washington, DC 1979, S. 5).

erscheinen können: Eulen, Raubvögel und Kolibris. Sie ordnet die Vogelkrieger anderen Gottheiten als Helfer zu; so ist die Gottheit in Gestalt einer Eule die Begleitgottheit des Gottes mit dem rosettenförmigen Nasenschmuck und dem Radkragen. Die Kolibri- und die Raubvogelgottheit begleiten den Gott mit Kriegerhelm und Strahlennimbus (Lieske 1992, S. 55, 58, 71). Die drei Vogelgottheiten erscheinen innerhalb der narrativen Szenen im Zusammenhang mit der Opferung von Gefangenen (Lieske 1992, S. 55, 58, 71). Innerhalb der unterschiedlichen Teilszenarien, die Lieske für den Ablauf der Gefangenenopferung festlegt, sind die Gottheiten besonders in die Übergabe eines Gefäßes, gefüllt mit dem Blut des Geopferten, involviert (Lieske 1992, S. 139; Quilter 1997, S. 129).

6.5.1.4 Beispiel 1: Zwei Silberplatten an den Leuchterbänken des Altars der Jungfrau von Guadalupe in Sucre, Bolivien

Ein möglicher Bedeutungstransfer von vorspanischen und christlichen religiösen Vorstellungen anhand geflügelter anthropomorpher Wesen ist an den Stufen des Altars der Jungfrau von Guadalupe in Sucre, Bolivien zu sehen. Die drei hölzernen Stufen (Leuchterbänke) unterhalb des Andachtsbildes der Jungfrau sind mit verschiedenen großen Silberplatten verziert. Auf der untersten Stufe sind jeweils rechts und links des Tabernakels drei Platten angebracht, die als Seiten- und möglicherweise Auflagefläche von Messbuchständern zu erkennen sind (persönliche Mitteilung Bernardo Gantier SJ, August 2012; Abb. 23). Im Inventar der Kapelle der Jungfrau von Guadalupe aus dem Jahr 1799 sind insgesamt acht Messbuchständer aufgelistet, von denen drei mit Silber verkleidet waren. Darüber hinaus wird ein Antependium für den Altartisch aufgeführt, das heute nicht mehr erhalten ist (Inventario Santa Yga Metropolitana Sucre, Vol 2, 1784-1885, fol. 24, 26r, Archivo Biblioteca Arquidiocesanos Mons. Taborga Sucre). Beschrieben wird nur der Wert der Messbuchständer, nicht aber die darauf befindlichen Abbildungen, so dass nicht klar ist, ob es sich bei den Silberteilen an den Leuchterbänken um einen der aufgelisteten Ständer handelt. Die Datierung der Platten ist daher nicht gesichert, sie könnten aber aus dem 18. Jahrhundert stammen.

Die Auflageflächen zeigen eine umkränzte Krone und die Seitenteile rocailleartige¹⁴⁹ Verzierungen. Die zweite Stufe ist abwechselnd mit je vier runden Platten mit blütenartigem Muster und vier silbernen rocailleförmigen Ornamenten sowie drei Schrifttäfelchen geschmückt (siehe Abb. 23).



Abb. 23: Leuchterbänke, Altar in der Kapelle der Jungfrau von Guadalupe, Sucre, Bolivien (Fotos: Andrea Nicklisch).

Auf der dritten und letzten Stufe ist jeweils rechts und links eine rechteckige Silberplatte angebracht (Abb. 24). Dabei könnte es sich um die Rückseiten der Messbuchständer, die wahrscheinlich auf der ersten Stufe der Leuchterbank angebracht ist.



Abb. 24: Tabernakel und Leuchterbänke, Altar in der Kapelle der Jungfrau von Guadalupe, Sucre, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Auf beiden Platten ist je eine anthropomorphe Figur zu sehen, die in ihren Haltungen fast identisch sind. Sie haben die Arme erhoben und halten ein rundes Objekt über ihren Köpfen. Beide Figuren scheinen Flügel zu haben. Die Figur auf der linken Seite ist wahrscheinlich eine Frau (Abb. 25 a), da sie Brüste hat. Außerdem ist bei ihr ein Bauchnabel zu erkennen.

¹⁴⁹ Muschelförmige geschwungene Ornamente, die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich entwickelten (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7623.html, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Aus ihren Handgelenken kommen zwei Objekte hervor, die wie Schlangenköpfe aussehen. Die Figur auf der rechten Seite hat weder Geschlechtsmerkmale, noch einen Bauchnabel. Aus ihren erhobenen Armen sprießen Zweige mit Blättern. Das runde Objekt, das auch diese Figur über dem Kopf hält, ist mit einem Kreuz versehen (Abb. 25 b).



Abb. 25 a + b: Silberplatten mit anthropomorphen Figuren am Altar der Jungfrau von Guadalupe, Sucre, Bolivien (Fotos: Andrea Nicklisch).

Aufgrund der Attribute und entsprechend ihrer Positionierung am Altar lassen sich die beiden Figuren als Adam und Eva interpretieren. Auf der linken Seite befände sich, entsprechend der christlichen Ikonographie, Eva. Die Darstellung von Brüsten und Bauchnabel bei ihr scheint zunächst ungewöhnlich. Besonders in mittelalterlichen Darstellungen waren sie untypisch, da Adam und Eva von Gott geschaffen und nicht als sterbliche Wesen geboren wurden. Daher haben beide oftmals keine Geschlechtsmerkmale und keinen Bauchnabel. Seit der Renaissance jedoch wurden sie mit Bauchnabel und Geschlechtsmerkmalen dargestellt (Poeschel 2005, S. 38, Menzel 1854, S. 21). Das runde Objekt über ihrem Kopf könnte die Frucht vom Baum der Erkenntnis sein.

Die rechte Figur wäre entsprechend der Ikonographie Adam. Bei den Blättern an seinen Armen könnte es sich um einen Hinweis auf die apokryphe Erzählung handeln, nach der er einen Kern der Frucht vom Baum der Erkenntnis aus dem Paradies auf die Erde brachte. Als Adam nach seinem Tod beerdigt wurde, hatte er diesen Kern im Mund, und daraus wuchs der Baum, aus dem das Kreuz Christi gefertigt wurde (Menzel 1854, S. 114). Das runde Objekt über seinem Kopf scheint ein Reichsapfel zu sein, ein römisches Symbol der Weltherrschaft, das später zu einem Zeichen der christlichen Herrscher wurde.

Entsprechend der biblischen Erzählung ließ Gott Adam und Eva nach dem Sündenfall aus dem Paradies vertreiben. Sie fanden sich in einer Welt wieder, in der sie kein ewiges Leben besaßen, in der sie Sorgen, Schmerz und Tod erdulden mussten. Durch die Sünde hatten sie die Harmonie und den Frieden der Natur zerstört.

Die Vergleichsobjekte, die den wahrscheinlichen Bedeutungstransfer auf den Silberplatten sichtbar machen, sind rezente Textilien aus der Jalq'a-Region in der Nähe von Sucre. Die Stoffe, die fast ausschließlich in Rot und Schwarz hergestellt werden, zeigen chaotische Szenen (Abb. 26 a), welche die Abwesenheit des Sonnenlichts darstellen, die Schwierigkeit, etwas klar zu sehen (im direkten, wie im übertragenen Sinn) und die übernatürliche Welt (Ausstellungstext "Tejidos de Jalq'a", Fundación Antropólogos del Surandino, ASUR, Sucre, Bolivien, 2010). Eine der prominentesten Figuren, die auf den Textilien abgebildet wird, ist der so genannte *supay* (Abb. 26 b).

Als übernatürliches Wesen ist er unter anderem verbunden mit der Welt, die jenseits der menschlichen liegt, mit gefährlichen und ungeordneten (nicht zivilisierten) Orten. Die Abbildungen des *supay* auf den Textilien sind den beiden Figuren auf dem Altar der Jungfrau von Guadalupe sehr ähnlich. Diese Art der Darstellung könnte sich aus vorspanischen Petroglyphen entwickelt haben, die einen Kopf mit erhobenen Armen zeigen (Ausstellung

“Tejidos de Jalq’a”, Fundación Antropólogos del Surandino, ASUR, Sucre, Bolivien, 2010, Abb. 27 a + b). Damit lassen sich die Existenz des *supay*-Konzeptes sowie sehr ähnliche Abbildungen des Wesens von der vorspanischen Zeit (Petroglyphen) über die Kolonialzeit (Silberplatten) bis ins 20. Jahrhundert (Textilien) nachverfolgen.



Abb. 26 a + b: Textil aus Jalq’a, Bolivien und Darstellung des *supay* (Fundación Antropólogos del Surandino, ASUR, Sucre, Bolivien, Fotos: Andrea Nicklisch).



Abb. 27 a + b: Vospanische Darstellung des *supay* als Petroglyphe und Umzeichnung (Fundación Antropólogos del Surandino, ASUR, Sucre, Bolivien, Fotos: Astrid Windus).

Nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies fanden sich Adam und Eva in einer ihnen unbekanntem und ungeordneten Welt wieder, ähnlich wie die Welt, in der sich die indigene Bevölkerung nach der Eroberung zurechtfinden musste. Die Darstellung Adams und Evas scheint aus der Darstellung des vorspanischen *supay* hervorgegangen zu sein, da hier offenbar für einen indigenen Silberschmied Möglichkeiten vorhanden waren, ein vorspanisches Konzept mit einem christlichen zu verbinden.

6.5.1.5 Beispiel 2: „Vogelmenschen“ an den Leuchterbänken von Laja, Bolivien und auf einer Leuchterbankverkleidung aus einer Privatsammlung in La Paz, Bolivien

In der Kirche Nuestra Señora de Immaculata Concepción von Laja, dem zentralen Ort des Municipio Laja in der Provinz Los Andes westlich von La Paz, befanden sich bis zum Mai 2012 hölzerne Leuchterbänke jeweils rechts und links des Tabernakels. Die rechte war mit Silberplatten verziert, auf denen ein vogelmenschartiges Wesen zu sehen war. Auf einem Bild aus dem Bildarchiv Noack/Gretenkord des Fachbereichs Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin derselben Kirche aus dem Jahr 1988 kann man erkennen, dass zu diesem Zeitpunkt noch die Leuchterbänke rechts und links des Tabernakels mit Silberplatten verkleidet waren (http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/bildarchiv_noack/index.html, letzter Zugriff am 19.09.2011). Möglicherweise ist die linke Altarstufe einem Diebstahl in der Kirche im Jahr 2001 zum Opfer gefallen. Am 11. Mai 2012 wurde die Kirche abermals aufgebrochen und beraubt. Gestohlen wurden unter anderem das Antependium des Altars, eine Tür des Tabernakels, Teile des Hochaltars und die verbliebene Verkleidung der Altarstufe. Alle Stücke waren aus Silber (<http://lapatriaenlinea.com/?nota=107196>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

Die oberen Stufen zeigen in drei durch Bordüren aus kleinen Kreisen unterteilten Feldern identische Motive: In der Mitte befindet sich ein unverzierter, stark konvex gewölbter Kreis, von dem jeweils symmetrisch vier florale Elemente mit Blättern und Blüten nach rechts und links abgehen. Zwischen dem oberen und dem unteren Stängel befindet sich rechts und links je eine kleine Blüte. Die gestohlenen Platten der unteren Leuchterbänke zeigten zwei horizontale Motivbänder. Beide Bänder bestanden aus drei Einzelteilen, wobei es bei den unteren so schien, als sei der Mittelteil mit einem zentralen Pflanzenornament nachträglich eingesetzt worden. Die Verzierungen des unteren Motivbandes rechts und links von dem

zentralen Ornament sind denjenigen auf der oberen Altarstufe sehr ähnlich: ein unverzierter, stark konvex gewölbter Kreis, von dem symmetrisch vier florale Elemente mit Blättern und Blüten nach rechts und links ausgehen. Zwischen den Stängeln befanden sich ebenfalls kleine Blüten. Das zentrale Ornament zeigt eine Art Blüte in der Mitte, von der aus symmetrisch oben und unten je zwei Stängel nach links und rechts gehen, die wiederum in Blüten enden. Im oberen Motivband befand sich auf der linken und rechten Platte ebenfalls je ein unverzierter, stark konvex gewölbter Kreis, der von einem floralen Ornament rahmenartig umschlossen wurde und sich zu den Seiten fortsetzt. Die mittlere Platte wird von einem Wesen mit menschlichem Kopf und einem Vogelkörper eingenommen (Abb. 28).



Abb. 28: Vogelmensch an der Leuchterbank in der Kirche von Laja, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Das Wesen ist mit ausgebreiteten Flügeln in Frontalansicht zu sehen. Der Körper bildet sich aus den zusammenfließenden Rändern der Flügel. Anstelle von Beinen und Füßen finden sich Bänderwerk und Blätter, die seitlich der Körper sichtbar sind und in Blüten auf Kopfhöhe enden. Ein schwanzfederartiges Element ist unterhalb des Körpers zwischen den Bändern zu sehen. Beide haben menschliche Köpfe und Gesichter. Das Wesen auf der rechten Seite hatte die Augen geöffnet, das andere schien die Augen geschlossen zu haben.

Eine weitere Silberplatte, die von ihrer Form her ebenfalls die Verkleidung einer Leuchterbank gewesen sein könnte und ein Vogelmensch-Wesen zeigt, befindet sich in einer Privatsammlung in La Paz (Abb. 29).

Die Herkunft des Stückes ist unbekannt. Sein Gesamterscheinungsbild ist jedoch denen sehr ähnlich, die sicher aus der Altiplano-Region um den Titicacasee stammen. Daher ist eine Herkunft aus dieser Gegend anzunehmen. Stilistisch ähnelt das Wesen zudem sehr einem

zweiten, das sich auf einem Antependium in einer Privatsammlung in Cuzco befindet und in die Zeit zwischen 1675 und 1685 datiert wird (Stastny 1997, S. 196f; Abb. 30). Deshalb kann für das Stück aus La Paz eine ähnliche Datierung angenommen werden¹⁵⁰.



Abb. 29: Vogelmenschartiges Wesen, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 30: Antependium, zwischen 1675 und 1685, Privatsammlung Cuzco (Stastny 1997, S. 196f).

Die Ornamente sind symmetrisch auf der Platte angeordnet. Jeweils rechts und links befinden sich zwei Spiralen, die in einem zusammengerollten Blatt beginnen und in einer Maske und einer Art Blüte enden. Die Maskengesichter reißen den Mund weit auf und strecken die Zunge heraus. Vor ihren Mündern befindet sich je ein Vogel, der von dem Gesicht wegzurennen scheint, seinen Hals jedoch so verdreht, als ob er nach dem Mund oder der Zunge hackt. Längs durch jede Spirale läuft ein waagrechtes Band, das in einem C endet und bereits einen Teil des Vogelmensch-Wesens bildet, da das obere Ende des C in die Flügel übergeht. Von

¹⁵⁰ Bei allen Stücken, deren Hintergrund unbekannt ist, ist zu berücksichtigen, dass eine sichere Datierung und damit ein ebenfalls sicherer Ausschluss der Möglichkeit, dass es sich um Stücke handelt, die erst sehr viel später entstanden sind, nur auf Basis von Materialanalysen durchgeführt werden kann. Zur Bestimmung der Materialzusammensetzung besonders des potosinischen Silbers siehe M.F Guerra, A. Gondonneau, J.-N Barrandon: South American precious metals and the European economy: A scientific adventure in the Discoveries time, in: *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B* (1998), S. 875–879 und Anne-Marie Desaulty, Philippe Telouk, Emmanuelle Albalat, Francis Albarède: Isotopic Ag–Cu–Pb record of silver circulation through 16th–18th century Spain, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 108 (31.05.2011).

den ausgebreiteten Flügeln geht auf der Mitte eine Art zweiter kleiner Flügel ab, der in Bänderwerk mit einer Volute ausläuft. An der Volute befindet ein weiteres zweiteiliges Endstück. Vom Körper aus gehen Federn in Richtung der Beine. Ebenso wie das Vogelmensch-Wesen in Laja hat auch das Wesen auf dieser Platte keine Beine und Füße, sondern Bänderwerk, das, wie an den Flügeln, in einer Volute und dem zweiteiligen Endstück ausläuft. Der menschliche Kopf scheint offene Augen und lockiges Haar zu haben. Am Kopf befindet sich zudem eine Art Nimbus.

6.5.1.6 Interpretation

Engel und/oder Vögel waren Boten zwischen Gläubigen und dem christlichen Gott oder den vorspanischen Gottheiten. Deshalb konnten sowohl die indigene, als auch die spanische Bevölkerung in den Engel-Vogelmenschen an kirchlichen Silberarbeiten jeweils ihre Glaubenskonzepte wiedererkennen.

Für die indigene Bevölkerung gab es aber möglicherweise eine Interpretation, die sich aus einem Bedeutungstransfer erklären ließe. Der Altar, an dem sich die Engel-Vogelwesen befanden und befinden, ist der Ort in einer christlichen Kirche, an dem sich zumeist das Tabernakel mit dem Abendmahlskelch befindet. In den meisten Fällen hängt zudem am Altar das Kruzifix, und dort wird die Eucharistie gefeiert. Wenn man die heilenden Fähigkeiten der Vogelkrieger und ihre Verbindung zu den Gottheiten der Menschenopfer zusammenbringt, könnten die Engel-Vogelmenschen als Betonung und Wiederholung der Vorstellung gedacht werden, dass Christus durch seinen Tod, den man als Menschenopfer interpretieren kann, die Vergebung der Sünden der Menschheit erreicht beziehungsweise die Heilung der Menschheit herbeigeführt hat. Darüber hinaus war ein Bestandteil der Opferzeremonie das Trinken des Blutes der getöteten Gefangenen (Bernier 2010, S. 68), was sich in der Gabe des Weines als Blut Christi in der Abendmahlsfeier wiederfindet. Jeffrey Quilter bezeichnet das Trinken des Blutes in den narrativen Szenen der Moche-Keramik als Handlung, die durch dunkle Kräfte in die Welt gebracht wurde, aber die menschlichen Bindungen zu positiven übernatürlichen Kräften bestätigt (Quilter 1997, S. 130), ähnlich wie es im Abendmahl geschieht. Beide Rituale bezeugen die Sicherheit der Welt sowie Bedeutung und Struktur, innerhalb derer sich Menschen und Gottheiten bewegen (Quilter 1997, S. 131).

Ein Problem bei dieser Art der Interpretation ist die zeitliche Differenz zwischen der Moche-Kultur und der Kolonialzeit sowie die geographische Entfernung von der peruanischen Nordküste zum bolivianischen Altiplano um den Titicacasee. Es gibt jedoch auch Argumente, die eine lange Kontinuität (Zu „kultureller Kontinuität“ siehe Kapitel 6.2 Multiple Lesarten der kirchlichen Silberarbeiten, Seite 165-169) der Ikonographie und eine mögliche geographische Verbreitung erklären. Christopher Donnan und Donna McClelland haben Begräbnisriten in der Moche-Kultur anhand narrativer Darstellungen auf Keramiken untersucht. Dabei ist es ihnen gelungen, Szenen, die sich auf den Gefäßen finden, in Übereinstimmung mit Beschreibungen von schamanischen Ritualen zu bringen, die Fray Antonio de la Calancha in seiner *Crónica moralizada* aus dem Jahr 1638 beschreibt (Donnan, McClelland 1979, S. 11f). Aufgrund dieser Beobachtung gehen Donnan und McClelland davon aus, dass die Inhalte der Szenen vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis in die Kolonialzeit bekannt gewesen sind (Donnan, McClelland 1979, S. 12). Darüber hinaus ist das Motiv des Menschenopfers keine ausschließliche Erscheinung der Moche-Kultur, sondern war auch in anderen vorspanischen Kulturen Südamerikas, wie zum Beispiel der Inka-Kultur, übliche Praxis (zu Kontinuität und Diskontinuität kultureller Elemente siehe Kapitel 6.2 Multiple Lesarten der kirchlichen Silberarbeiten).

Beispiele für das jahrhundertelange Überdauern von ikonographischen Elementen gibt es auch aus Europa. In den insularen Handschriften aus dem 7. bis 9. Jahrhundert n. Chr. finden sich zum Beispiel Tier- und Spiralmotive, deren Ursprünge in Motiven der eisenzeitlichen, vorchristlichen La-Tène-Kultur zu finden sind (Brown 2003, S. 273; Netzer 1998, S. 227), die in die Zeit vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis ins 1. Jahrhundert n. Chr. datiert wird.

Eine mögliche überregionale Verteilung lässt sich ebenfalls erklären: Die bemalten Gefäße wurden offenbar in großen Stückzahlen produziert und waren innerhalb der Bevölkerung sehr verbreitet. Hélène Bernier nimmt an, dass die Gefäße bei den Kulturen der Moche bekannt waren, die gleichzeitig mit den Moche existierten: Sie geht zum einen davon aus, dass die Keramiken als diplomatische Geschenke ausgetauscht wurden. Zum anderen nahmen möglicherweise Würdenträger aus anderen Kulturen an den abgebildeten Ritualen teil (Bernier 2010, S. 68). Wenn Nicht-Moche bei solchen Ritualen zugegen gewesen sind, werden sie etwas über deren Hintergründe gewusst haben und waren in der Lage, die Inhalte über das Herrschaftsgebiet der Moche hinaus zu verbreiten. Zeitlich überlappt sich die Moche-Kultur zum Beispiel mit der Kultur von Tiwanaku südlich des Titicacasees und der Pucara-Kultur nördlich des Sees. Über solche Kontakte hätten die Gefäße und das

Hinterwissen zu den Darstellungen in die Region des bolivianischen Altiplano gelangen können.

Im Fall des Altars der Jungfrau von Guadalupe in Sucre lassen sich im Konzept des *supay* verschiedene Bedeutungen aufzeigen, die die Darstellung der beiden Figuren am Altar mit christlichen und vorspanischen Glaubenskonzepten verknüpfen.

Seit der Kolonialzeit wird *supay* überwiegend synonym für den Teufel oder allgemein für Dämonen verwendet. Die Missionare versuchten das ambivalente *supay*-Konzept in ein eindeutig christliches zu verwandeln, damit der christliche Gott mit dem andinen *supay* sowie anderen dämonischen Göttern und Ahnen kontrastiert werden konnte (MacCormack. 1991, S. 257). Erstmals findet sich eine Übersetzung des Begriffes aus dem Quechua in Domingo de Santo Tomás' Wörterbuch *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* von 1560. Santo Tomás gibt im Spanischen den Terminus mit „guter oder schlechter Engel“, „Dämon oder Hausgeist“ und „guter oder schlechter Dämon“ wieder¹⁵¹. Er verweist damit in seiner Übersetzung deutlich auf die duale, nicht ausschließlich böse Natur des *supay*. Im Jahr 1583 liefert das Wörterbuch von Antonio Ricardo weitere Übersetzungen wie „Geistererscheinung“ und „Schatten einer Person“ (MacCormack. 1991, S. 254). Auch das Lexikon von Diego Gonzalez Holguín führt die Übersetzung „Geistererscheinung“ auf, außerdem „Geist“ und „Vision“. In den aufgeführten Satzbeispielen bekommt der Begriff jedoch ausschließlich eine negative Konnotation. Diese negative Bedeutung war für den Jesuiten José de Acosta bereits 1577 gegeben. Er definierte den *supay* als den Gegenspieler Gottes, und im *Catecismo Mayor* des dritten Konzils von Lima, der 1584 herausgegeben wurde, findet sich die Definition „[...] chay mana alli Angelcunactam çupay ninchic“ („[...] diese bösen Engel, die wir Teufel nennen“) (Karlovič 22.01.2006, o.S.). Inca Garcilaso de la Vega berichtet 1609, dass die Inka zwischen Gut und Böse, und zwischen Gott und *supay* unterschieden hätten; Guaman Poma de Ayala bezeichnete Inka-Gottheiten generell als *supay*, welche die indigene Bevölkerung vor der Eroberung durch die Spanier davon abgehalten hätten, den christlichen Glauben auszuüben (MacCormack. 1991, S. 255). In beiden Aussagen wird die fortgeschrittene christliche Umdeutung des *supay*-Konzeptes deutlich.

Der vorspanische *supay* gehört zu den ambivalenten Berggottheiten der Anden und tritt in unterschiedlichen Regionen unter verschiedenen Namen in Erscheinung (Martínez 1983). Bis heute gilt er bei den Minenarbeitern als der „Herr der Metalle“, den man günstig stimmen

¹⁵¹ Çupay: Angel bueno o malo, demonio bueno o malo, demonios, trago de casa (Milton Eyzaguirre Morales: *De Ancestros y Muertos a Diablos Ángeles. La Resemantización del Supay en el Contexto Andino*, La Paz 2011, o.S.).

muss (Salazar-Soler 1987, S. 197). Daraus ergibt sich eine Verbindung zwischen den Silberplatten und sein Geschlecht. Martínez bezeichnet die Berggottheiten aufgrund ihrer Charakteristika als zweigeschlechtlich, „como marido y mujer“ (Martínez 1983, S. 98f). Damit würden Adam und Eva, getrennt auf zwei zusammengehörenden Messbuchständern, diesen Aspekt des *supay* ebenso ausdrücken wie eines der Grundkonzepte des andinen Dualismus – die Aufteilung der Welt in männlich und weiblich. Laut Constance Classen werden Adam und Eva mit dem Quechua-Wort *yanantin* (einander helfen) bezeichnet, sie sind zwei Hälften, die zusammengehören, gleichzeitig aber auch Elemente des jeweils anderen Geschlechts in sich tragen (Classen 1993, S. 13). Daher können Adam und Eva von der indigenen Bevölkerung als Verkörperung eines geschlechtlich geteilten, aber notwendig zusammengehörenden Kosmos interpretiert worden sein. Außerdem stimmt die Positionierung Adams (rechts in Darstellungen) und Evas (links in Darstellungen) in der christlichen Ikonographie mit der andinen Zuordnung überein, nach der das Männliche der rechten Seite und das Weibliche der linken zugewiesen wird¹⁵² (Classen 1993, S. 12). Somit konnten indigene wie europäische Betrachter die beiden Figuren entsprechend ihres Glaubens interpretieren und problemlos in diesen inkorporieren.

Damit sind mit der Figur des *supay*-Adam und Eva vorspanische, als auch christliche Konzepte am Altar zu sehen, innerhalb derer sich ein Bedeutungstransfer aufzeigen lässt: ein nichtdominantes System kann ein dominantes System unbemerkt als Vehikel für eigene, eigentlich unerwünschte Vorstellungen instrumentalisieren (siehe dazu Kapitel 2.2.2 Strukturelle Kopplungen).

Die Analyse geflügelter Wesen auf den kirchlichen Silberarbeiten macht im Fall des Altars der Jungfrau von Guadalupe einen transkulturellen Übersetzungsprozess deutlich sichtbar. Die Untersuchungen der übrigen geflügelten Wesen zeigen darüber hinaus auf, dass derartige Prozesse stattgefunden haben können, aber nicht notwendigerweise für jeden Betrachter sichtbar waren. Die weiteren Beispiele werden diese These zusätzlich stützen.

¹⁵² Die Links-Rechts-Benennung der Darstellungen orientieren sich immer von der Darstellung aus, nicht vom Betrachter.

6.5.2 Raubtiere/Raubtiermenschen

Zahlreiche der Maskengesichter auf den Antependien, Leuchterbänken und Tabernakeln weisen Ähnlichkeiten mit Raubkatzen auf. Sie haben oftmals mähenartige Haare und raubkatzenartige Münder mit zahlreichen spitzen Zähnen. Die Augen- und Nasenpartien haben dagegen oft menschenartige Züge.

6.5.2.1 Antike vorchristliche Löwen-Ikonographie

Eine der frühesten Darstellungen eines Löwen beziehungsweise eines anthropomorphisierten Löwen stammt aus der Stadel-Höhle im Lonetal auf der Schwäbischen Alb (<http://www.loewenmensch.de/entdeckung.html>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Die aus einem Mammutzahn geschnitzte Figur ist knapp 30 cm groß und lässt sich in das jüngere Paläolithikum, auf ein Alter von 35.000 bis 40.000 Jahren, datieren (http://www.loewenmensch.de/figur_3.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Eine inhaltliche Deutung ist schwierig. Verbindungen könnte es mit sehr viel jüngeren, jedoch immer noch altsteinzeitlichen Malereien in Höhlen in Südfrankreich geben. Hier finden sich ebenfalls einige der eher seltenen Tier-Mensch-Wesen. Sie sind in Bewegung abgebildet, die eine „tanzende“ Haltung vermuten lässt (<http://www.loewenmensch.de/bedeutung3.html>, letzter Zugriff am 28.06.2013). Damit könnte auf einen rituellen Kontext geschlossen werden.

In den Kulturen des Nahen Ostens und des vorchristlichen Europa galt der Löwen als ein Symbol der Macht des Herrschers, und seine Jagd war diesem vorbehalten (Schmidt, Schmidt 2007, S. 80). Schmidt und Schmidt verweisen auf den Sonnenaspekt des Löwen, unter anderem anhand eines ägyptischen Märchens, dessen Ursprünge in die Zeit der Ramessiden im 14. Jahrhundert v. Chr. fallen. Darin verwandelt sich die Sonnenkatze, die ein Bild für die Sonne ist, nach der Tag- und Nachtgleiche des Frühlings in eine feurige Löwin (Schmidt, Schmidt 2007, S. 79). Neben dem himmlischen kann dem Löwen jedoch auch ein irdischer Aspekt zugewiesen werden. Schmidt und Schmidt vermuten aufgrund antiker Brunnenmasken in Form von Löwenköpfen, dass er in Griechenland Hüter heiliger Quellen gewesen sein könnte. Damit vereint er in Wasser und Sonne den himmlischen und irdischen Aspekt, und seine apotropäische Funktion als magischer Wächter wird deutlich (Schmidt, Schmidt 2007, S. 79f). Neben der beschützenden Natur hat der Löwe aber auch eine dämonische Seite. So

muss in der antiken Mythologie Herkules den menschenfressenden Nemeischen Löwen besiegen (Metternich 2011, S. 21). Diese Ambivalenz setzt sich später im Christentum fort. Als Attribut der mesopotamischen Göttin Ishtar, welche die Göttin des Planeten Venus, Fruchtbarkeitsgöttin, Göttin der Liebe und des Krieges ist, taucht der Löwe ebenfalls auf (Harris 1991, S. 263).

6.5.2.2 Europäisch-christliche Löwen-Ikonographie

Im frühchristlichen *Physiologus* wird der Löwe als König der Tiere bezeichnet und seine Analogien zu Christus und dem Christentum werden betont (Schönberger 2001, S. 5, 7). Andererseits legt besonders das Mittelalter einen Schwerpunkt auf seine dämonische Natur. Er wird dargestellt mit Menschen zwischen den Pfoten oder im Maul. Hier sieht Bloch eine Bezugnahme auf Psalm 22,22 „Errette mich aus dem Rachen des Löwen [...]“. Löwenrachen werden zudem als Höllenrachen mit Menschen oder deren Köpfen zwischen den Zähnen dargestellt (Bloch 1994, S. 115). An anderer Stelle wird der dämonische Löwe in einer untergeordneten Funktion zum Beispiel auf Sockeln oder Säulenkapitellen gezeigt. Diese „dienende Funktion“ hebt die negative Wirkung auf (Bloch 1994, S. 115; Schmidt, Schmidt 2007, S. 84). Schmidt und Schmidt sehen besonders für die Romanik in der Darstellung des Löwen die Bedrohung der Menschen durch den Teufel. Christus ist aus dem Kampf mit dem Teufel zwar als Sieger hervorgegangen, nichtsdestotrotz droht Gefahr durch ihn, die zu vergegenwärtigen ist (Schmidt, Schmidt 2007, S. 84).

In der positiven Darstellung steht der Löwe für Christus. Diese Vorstellung gründet abermals auf dem *Physiologus*. Dieser berichtet, dass der Löwe mit offenen Augen schlafen würde, was zu einer Gleichsetzung mit dem gekreuzigten Christus mit geöffneten Augen führte (Bloch 1994, S. 116). Der Löwe kann auch als Retter und Richter auftreten, wenn er mit den zu überwindenden Gefahren dargestellt wird. Dahinter steht die Idee, dass er, wie Christus, diejenigen verschont, die um Gnade bitten beziehungsweise bereuen (Bloch 1994, S. 117; Schmidt, Schmidt 2007, S. 81). Die Verbindung des Löwen mit der Auferstehung ist die im *Physiologus* geäußerte Annahme, die Löwin würde ihre Jungen tot zur Welt bringen. Nachdem sie sie dann drei Tage lang versorgt habe, kommt der Löwe und erwecke die Jungen, indem er ihnen ins Gesicht blase (Bloch 1994, S. 116; Schönberger 2001, S. 7).

Wie bereits in den Religionen des Nahen Ostens und des vorchristlichen Europa erscheint der Löwe auch im Christentum als Wächter mit apotropäischen Fähigkeiten oder als Zeichen imperialer Herrschaft. So sollen zum Beispiel Löwen an Kirchenportalen den Zutritt böser Mächte verhindern (Bloch 1994, S. 117f; Schmidt, Schmidt 2007, S. 83).

6.5.2.3 Vorspanische Puma-Ikonographie

Der Puma ist das größte in den andinen Regionen Südamerikas verbreitete Raubtier und wird fast immer mit Löwen gleichgesetzt.

Vorspanische *Kerus* (rituelle Trinkgefäße) aus Keramik aus Tiwanaku zeigen in ihren Bemalungen sehr häufig Pumas auf der einen und Kondore auf der anderen Seite (Abb. 31 a + b). Andere *Keru*-Varianten zeigen neben dem gemalten Puma zudem einen plastischen Pumakopf am oberen Rand des Gefäßes (Abb. 32). Die Kombination dieser beiden mächtigen Tiere auf Ritualgefäßen deutet auf eine besondere Bedeutung von Raubkatzen und Vögeln in der vorspanischen Ikonographie hin. Tom Zuidema verweist auf ein Ernteritual, während dessen junge Frauen Pumafelle trugen und die Erdmutter verkörperten, sowie auf die apotropäische Funktion von Pumafellen, die die zerstörerischen Kräfte des Pumas umkehren sollten (Zuidema 1985, S. 186).



Abb. 31 a + b: Puma- und Kondordarstellung auf einem *Keru* aus Tiwanaku (Eisleb 1980, S. Abb.43 a + b).



Abb. 32: *Keru* aus Tiwanaku mit plastischem Pumakopf und Pumabemalung (Eisleb 1980, S. Abb.119 a).

Während der Inka-Zeit und bis heute werden Pumas mit Wasser assoziiert, da gesagt wurde, dass sie während der Regenzeit in die Dörfer kämen (Urton 1985, S. 255). Daher kommen Pumas in der Architektur auch als Wasserspeier vor (Bailey 2010, S. 326). Ein weiterer Grund, sie mit Wasser in Verbindung zu bringen, ist ein Mythos, in dem zwei Männer in verschiedenen Wettkämpfen miteinander wetteifern. Ein Wettkampf wird durch einen Tanz in einem Pumafell gewonnen, das der Tänzer vorher an einer Quelle gefunden hatte. Während seines Tanzes erschien ein Regenbogen, der zum Beispiel auf Kerus häufig mit Pumaköpfen abgebildet wird (Zuidema 1985, S. 192). Der Puma oder Pumaköpfe sind in der Inka-Mythologie die Voraussetzung dafür, dass die Sonne oder der Regenbogen aus Öffnungen in der Erde hervorkommen können (Zuidema 1985, S. 183). Heute noch gelten Pumas in Pacariqtambo, Peru, als Kinder der Erde, die die Fähigkeit besitzen, mit den Geistern und Kräften der Erde zu kommunizieren (Urton 1985, S. 255). Zudem spielten Pumahäute in Übergangsriten eine Rolle, die „[...] mark transitions between temporal periods, spatial zones or social states“ (Zuidema 1985, S. 184). Die Häute wurden zum Beispiel in vorspanischer Zeit von Trommlern bei den Initiationszeremonien für Jungen aus der Inka-Elite getragen. Während der Zeremonie wurden die Jungen über die mythischen Ursprünge ihrer Vorfahren unterrichtet und nahmen an dem Ritual zum Gedenken an ihre Ahnen teil. Am Ende erhielten sie die letzten Zeichen ihres neuen Status als Männer, das Lendentuch und goldene Ohrspulen (Zuidema 1985, S. 194). Außerdem fiel die Wintersonnenwende in die Zeit der Initiation der

Jungen, und die Regenzeit begann. Rituale und Glaubensvorstellungen kombinieren und verknüpfen die Übergangsriten der Jungen aus der Elite mit dem Wechsel der Jahreszeiten und politischen Veränderungen (Zuidema 1985, S. 240). Angewendet auf Cuzco, das Juan de Betanzos in seiner *Suma y narración de los Incas* im Jahr 1551 als Puma bezeichnet hatte, kann Zuidema zudem nachweisen, dass es nicht, wie häufig angenommen, um die physischen Umrisse der Stadt ging, sondern um eine metaphorische Benennung eines staatlichen Gemeinwesens, dessen Körper der Staat war, der Inka der Kopf und das Volk die Extremitäten (Zuidema 1985, S. 224). Die Übergangsriten überführten nicht nur die Jungen in ihr neues Leben als Männer, sondern sicherten die Existenz und erneuerten die Legitimität des Inka-Staates. Die Rituale, die die Männer in den Pumafellen durchführten, dienten zur Erhaltung; Grenzsteine mit Pumaköpfen sicherten den Bestand (Zuidema 1985, S. 227). In der Moche-Ikonographie gibt es zudem den so genannten „feline god“. Er wird zumeist als anthropomorphe männliche Figur dargestellt, die Reißzähne im Mund zeigt. Der „feline god“ erfüllt verschiedene Rollen. Zumeist erscheint er als Jäger oder als Bezwinger von Monstern wie Drachen (Bierhorst 2002, S. 221f).

6.5.2.4 Beispiel: Anthropomorphisierte Raubtierköpfe auf Altarverkleidungen aus einer Privatsammlung, La Paz

Auf insgesamt acht unterschiedlichen Teilen mehrerer Altarverkleidungen in einer Privatsammlung in La Paz sind anthropomorphisierte Raubtierköpfe zu erkennen. Zwei der silbernen Platten könnten ihrer Form nach die Verkleidungen von Leuchterbänken sein (Abb. 33 a + b). Bei fünf weiteren Stücken scheint es sich um Teile eines Antependiums handeln. Zwei der Platten (Abb. 34 a + b) könnten zu einem Mittelstück (Abb. 34 c) gehören, das sich ebenfalls in der Privatsammlung befindet und stilistisch große Übereinstimmungen zeigt. Auf dem in einem Medaillon das Lamm Gottes mit der Fahne abgebildet ist. Zwei weitere Teile (Abb. 34 d + e) scheinen ebenfalls zu diesen Teilen gehören.



Abb. 33 a + b: Verkleidungen von Leuchterbänken, Privatsammlung La Paz (Fotos: Andrea Nicklisch).



Abb. 34 a + b: Teile eines Antependiums, Privatsammlung La Paz (Fotos: Andrea Nicklisch).



Abb. 34 c: Mittelstück eines Antependiums, evtl. zu den Stücken in Abb. 34 a + b gehörig, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 34 d + e: Teile eines Antependiums, evtl. zu dem Mittelstück in Abb. 34 c gehörig, Privatsammlung La Paz (Fotos: Andrea Nicklisch).

Ein letzte Stück, wahrscheinlich auch das Mittelstück eines Antependiums (Abb. 35), zeigt neben den Raubtierköpfen ein Medaillon, in dem sich das Monogramm Marias befindet.

Die Gesichter auf den Leuchterbankverkleidungen (Abb. 36) zeigen unter einem menschlichen Auge eine kraus gezogene Raubtiernase und einen eher menschlichen Mund mit gefletschten Reißzähnen. Am oberen und unteren Ende läuft das Gesicht in Blättern aus.



Abb. 35: Mittelstück eines Antependiums, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 36: Detail aus Abb. 33, anthropomorphisierter Raubtierkopf, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).

Auf den bereits angeführten Platten (siehe Abb. 34 a + b) sind jeweils rechts und links zwei anthropomorphe Raubtiergesichter zu sehen. Das linke trägt eine barettartige Kopfbedeckung (Abb. 37 a). Anstelle der Haare sieht man ein Blatt, in das eine Augenbraue eingefügt wurde. Das Gesicht besitzt ein menschliches Auge und auch die Nase wirkt eher menschlich. Die Oberlippe und der weitaufgerissene Rachen mit Reißzähnen dagegen sind raubtierhaft. Am

unteren Ende läuft der Kopf in einem Blatt aus. Das zweite Gesicht (Abb. 37 b) weist stärkere Züge eines Raubtieres beziehungsweise Löwen auf. Es trägt keine Kopfbedeckung und zeigt mähenartige Haare und Bart. Das Maul ist ebenfalls aufgerissen und zeigt Reißzähne sowie eine raubtierhafte Oberlippe. Die beiden Gesichter auf der zweiten, dazugehörigen Platte sind annähernd identisch.

Zwei weitere Stücke, die offenbar ebenfalls Teile dieses Antependiums sind, zeigen je ein raubtierhaftes Gesicht (Abb. 38 a + b) pro Platte. Der obere Teil – Stirn, Wangen, Auge und Nase – beider Gesichter erscheint menschlich, die Oberlippe und das mit zahlreichen Reißzähnen versehene Maul dagegen sind raubtierartig. Beide haben mähenartige Haare und einen ebensolchen Bart.



Abb. 37 a + b: Detail aus Abb. 34 a + b, anthropomorphisierte Raubtierköpfe, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 38 a + b: Detail aus Abb. 34 d + e, anthropomorphisierte Raubtierköpfe, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).

Das letzte Teilstück zeigt rechts und links oberhalb des Medaillons mit dem Marienmonogramm je einen raubtierartigen Kopf. Beide sind annähernd identisch und im oberen Teil menschlich. Im Gegensatz zu den beiden vorher beschriebenen Köpfen haben sie zudem ein menschliches Ohr. Die Gesichtspartie unterhalb der Nase ist wiederum raubtierhaft. Außerdem strecken beide Gesichter die Zunge weit aus dem Maul heraus und enden oben und unten in Blättern.

6.5.2.5 Interpretation

Wie bereits bei den Vögeln und Engeln lassen sich bei den Raubtiergesichtern, die an den Frontalen oder Leuchterbänken der Altäre vorkommen, vorspanische Glaubensvorstellungen mit christlichen Inhalten verbinden.

Die indigene Bevölkerung konnte die Raubtierköpfe als Zeichen für einen Übergangszustand oder eine Übergangszeit lesen, für die Pumas in vorspanischer Zeit gestanden hatten. Im Zusammenhang mit der Kolonialzeit ließen sie sich übergeordnet als Bild für den allgemeinen Umbruch von der vorspanischen Gesellschaft zur Kolonialgesellschaft interpretieren oder direkt auf den Glauben bezogen als Zeichen des Übergangs von einer Religion zur anderen deuten. Darüber hinaus verkörperte der Puma einen heiligen Doppelgänger des menschlichen Körpers in den Übergangsriten, die eine Transformation darstellten (Classen 1993, S. 102). Unter diesem Aspekt könnten die Raubtiere am Altar auf den Übergangsritus verweisen, den Christus während der Kreuzigung durchläuft, und seine Transformation vom menschlichen zum übernatürlichen Wesen an der Seite Gottes.

Zum anderen war der Puma, wie bereits erwähnt, in der vorspanischen Bedeutung auch eine Metapher für das staatliche Gemeinwesen, dessen Kopf der als göttlich angesehene Inka war (siehe dazu Kapitel 6.5.2.3 Vorspanische Puma-Ikonographie). Die Vorstellung über staatliche Gemeinwesen mit dem Herrscher als Kopf war in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Europa ebenfalls sehr verbreitet. Der heilige Paulus setzte dieses Bild in die christliche Analogie des mystischen Leibes Christi (die Kirche) mit Christus selbst als Kopf und den Gläubigen als Gliedmaßen um. Nach Amerika kam der Gedanke durch den ersten Erzbischof von Mexiko, Juan de Zumárraga (Zuidema 1985, S. 212). Von dort aus breitete er sich mit dem weiteren Vordringen der Spanier aus. Visuelle Umsetzungen der Kombination des Inka und Jesus Christus sind Gemälde des Jesuskindes, ausgestattet mit einer kolonialzeitlichen Variante inkaischer Bekleidung und der roten *mascaypacha*, der Stirnbinde des Inka (Abb. 39 a + b). Christus versinnbildlichte in diesen Abbildungen den neuen Inka. Wenn Raubtierköpfe eine Metapher für den Inka als Kopf des Staatswesens waren und Christus der neue Inka war, besteht die Möglichkeit, dass die indigene Bevölkerung die anthropomorphen Raubtierköpfe an den Altären als Abbild Christi verstehen konnte. Außerdem bestand die Option, in ihnen Kontinuität und Bestand der vorspanischen Gesellschaft zu sehen.



Abb. 39 a + b: Niño Jesús de Huanca Inka (Estenssoro Fuchs 2005, S. 139) und Niño Jesús Inka (Estenssoro Fuchs 2005, S. 138, 140), beide 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Phipps, Hecht, Esteras Martín 2004, S. 12, 35).

Darüber hinaus kann der „feline god“ der Moche-Kultur als zweifaches Wesen, nämlich als Schöpfergott und als sein Sohn, auftreten (Benson 1972, S. 27f). Daran ließe sich ebenfalls über die Raubtiergesichter der Anschluss vorspanischer Konzepte an das christliche Konzept vom Gottvater und seinem Sohn anbinden. Auch in seiner Rolle als Kämpfer gegen Monster, besonders Drachen (Bierhorst 2002, S. 221), ließe sich eine Verbindung vom „feline god“ zum christlichen Glauben ziehen, mit Christus als dem Überwinder des Bösen, das in der Malerei häufig als Drache dargestellt wird.

Es gibt allerdings auch rein christliche Interpretationsmöglichkeiten. Die Figur des Löwen im Christentum ist, wie bereits beschrieben, ambivalent (siehe dazu Kapitel 6.5.2.2 Europäisch-christliche Löwen-Ikonographie). Die silbernen Leuchterbänke, Antependien und Tabernakel aus der Titicacasee-Region bieten von ihrer Gestaltung her Vergleichsmöglichkeiten zu der Gestaltung frühchristlicher Handschriften von den Britischen Inseln. Sowohl die Handschriften als auch die Silberarbeiten zeigen Umrahmungen aus Tieren, wie zum Beispiel Löwen, Menschen und phantastischen Kreaturen. Im Zentrum stehen in den Handschriften zum Beispiel ein Abbild Jesu Christi oder die Initialbuchstaben zu einem der Evangelien; an den Altären finden sich kleine Medaillons mit Darstellungen der Heiligen Familie oder des

Patronatsheiligen einer Kirche, bei den Tabernakeln sind diese der Rahmen, in dessen Zentrum sich der Abendmahlskelch befindet.

Die Löwen ließen sich als Zeichen der Auferstehung Christi interpretieren, eine Vorstellung, die sich bereits in den Schriften des *Physiologus* findet (Schönberger 2001, S. 7). Zudem werden die Tiere der Evangelisten als die unterschiedlichen Lebensstadien Jesu Christi gedeutet, und der mit Markus assoziierte Löwe steht für die Auferstehung Christi (Henry 1974, S. 198).

In den Deutungen der Abbildungen in den insularen Handschriften tritt aber auch die im Mittelalter sehr verbreitete dämonische Natur des Löwen hervor. So sehen Anton von Euw und Peter Fox in ihrem Kommentar des Evangeliums von Kells Abbildungen, die Menschen mit Löwen kombinieren, als Darstellungen der Hölle oder der Apokalypse (Euw, Fox 1990, S. 298). Dieser Deutung schließt sich George Henderson an und interpretiert die Umrahmung der Buchstaben auf der Anfangsseite des Markus-Evangeliums in derselben Handschrift als Vision einer apokalyptischen Qual (Henderson 1987, S. 165). Zu sehen ist ein sitzender Mann, um dessen Oberarm und möglicherweise auch Oberkörper sich die Kiefer eines Löwen schließen (Abb. 40). Auf der Anfangsseite des Lukas-Evangeliums derselben Handschrift finden sich Löwen, die Menschen vom Kopf her verschlingen (Abb. 41). Diese hält Françoise Henry für eine Darstellung von Höllenqualen, eine Sicht, der sich Henderson wiederum anschließt (Henderson 1987, S. 165, 168). In Bezug auf die Altäre scheint der gefährliche Aspekt des Löwen wahrscheinlicher zu sein. Für den Betrachter bestand die Möglichkeit, in ihm den Teufel zu sehen, der durch Christus besiegt wurde. Die Raubtiergesichter am Altartisch können als der Teufel, der durch das Vorhandensein Christi am Altar in Form des Kreuzifix und der Eucharistie niedergehalten wird, gesehen werden beziehungsweise als Abbildung des Bösen, das auf die Seele der Menschen lauert und das Christliche bedroht.



Abb. 40: Initialseite des Markus-Evangeliums, Evangeliar von Kells, fol 130 r (<http://digitalcollections.tcd.ie/home/#searchresults>, letzter Zugriff am 07.08.2013).



Abb. 41: Menschenfressende Löwen, Initialseite des Lukas-Evangeliums, Evangeliar von Kells, fol 188r (<http://digitalcollections.tcd.ie/home/#searchresults>, letzter Zugriff am 07.08.2013).

6.5.3 Drachen- und schlangenartige Wesen

Auf den Antependien sind Wesen dargestellt, die schlangen- oder drachenartig sind, in einigen Fällen auch wurmartig. Wie bei den Engeln und Vögeln sowie den Raubkatzen können bei ihnen erneut vorspanische mit christlichen Glaubensvorstellungen verknüpft werden und verschiedene Lesarten zulassen.

6.5.3.1 Vorchristlich-antike Ikonographie

Drachen

Herodot beschreibt, wie er in Ägypten Fundorte „geflügelter Schlangen“, das heißt Drachen gesehen habe, und antike Naturkundebücher rechnen Drachen zu den Schlangen (Schmidt, Schmidt 2007, S. 41). So werden sie in dieser Zeit als überlebensgroße Schlangen abgebildet, die im Lauf der Zeit zudem Reißzähne, Flügel und krallenbewehrte Füße bekamen (Schmidt, Schmidt 2007, S. 42). Drachen haben nur in Ostasien eine positive Bedeutung, ansonsten überwiegt ihre negative Konnotation. Drachen sind die Feinde der Menschen, die zur Besänftigung Opfer fordern und menschliche Ansiedlungen zerstören. Daher machte man sie für unerklärliche Ereignisse verantwortlich, sowohl am Himmel, als auch auf der Erde (Schmidt, Schmidt 2007, S. 40).

Schlangen

Schlangen hatten einen sehr ambivalenten Charakter. In der Zeit des Neuen Reiches¹⁵³ im Alten Ägypten finden sich zahlreiche Särge, die von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange umwunden sind, ein Sinnbild für die Ewigkeit (Schmidt, Schmidt 2007, S. 108). Auch im Gilgamesch-Epos wird der Aspekt der Ewigkeit in Form der Schlange sichtbar. Gilgamesch gelangt in den Besitz einer Pflanze, die ewiges Leben verspricht. Eine Schlange stiehlt die Pflanze und frisst von ihr. Daraufhin häutet und verjüngt sie sich und besitzt seither das ewige Leben (Schmidt, Schmidt 2007, S. 101). Darüber hinaus kann die Schlange als Bild des Lebens und des Todes interpretiert werden. Ihre Fähigkeit, in die Erde zu kriechen und wieder daraus hervorzukommen, wurde mit der Leben hervorbringenden Erde und den Erd- und Muttergottheiten in Verbindung gebracht. Darstellungen der minoisch-kretischen

¹⁵³ Das Neue Reich fällt in die Zeit von 1550 v. Chr. bis 1070 v. Chr.

Schlangengöttin zum Beispiel zeigen diese mit Schlangen in den Händen und im Schoß (Schmidt, Schmidt 2007, S. 100). Die Gorgonen hingegen, schlangenhaarige Nachkommen der griechischen Erdmutter Gaia, verkörpern mit ihrem Blick, der alles Lebende zu Stein erstarren lässt, den Tod (Schmidt, Schmidt 2007, S. 101).

6.5.3.2 Christliche Ikonographie

Drachen

Die Überwindung des Bösen in Form des Drachen durch den christlichen Glauben ist ein häufiges Motiv. Der Gläubige zertritt mit Gottes Hilfe Schlangen und Drachen (Psalm 91, 13), die, zusammen mit ebenfalls zertretenen Basilisken und Löwen, als Symbole Satans galten. Auch Gott selbst bekämpft Schlangen und Drachen, die ihm feindlich gesonnene Mächte darstellen (Schmidt, Schmidt 2007, S. 41). Satan in Form eines im Hinterhalt lauenden Drachen ist häufig in Kirchen der Romanik zu sehen (Schmidt, Schmidt 2007, S. 43). Neben dem Kampf des Erzengels Michael gegen den Drachen in der Offenbarung (Kapitel 12) ist der heilige Georg als Überwinder des Drachen bekannt (Schmidt, Schmidt 2007, S. 41, 44). Der Drache in der Offenbarung besitzt sieben Köpfe und zehn Hörner. Die sieben Köpfe wurden ab dem 15. Jahrhundert mit den sieben Todsünden gleichgesetzt (Lucchesi Palli 1994, S. 523). Die Vorstellungen über das Aussehen des Drachen wurden lange von den Vorstellungen der Antike bestimmt (Schmidt, Schmidt 2007, S. 42). Erst ab dem 10./11. Jahrhundert ändert sich das Bild. Drachen werden nun mit einem schuppigen Echsenkörper abgebildet, sie haben hunde- oder wolfsartige Köpfe mit spitzen Ohren und Flügel aus Haut oder Federn sowie Raubtierfüße (Lucchesi Palli 1994, S. 521). Auch Hörner und eine gespaltene Zunge gehören zu ihrem Erscheinungsbild (Lucchesi Palli 1994, S. 516). In der Bibel werden die Begriffe Drache, Schlange und Satan oder Teufel immer wieder synonym benutzt (Offenbarung 20, 2), und auch in der Kunst wurden Drachen und Schlangen nicht immer genau unterschieden (Lucchesi Palli 1994, S. 516).

Schlangen

Im Christentum wurden Schlangen in erster Linie mit dem Sündenfall Adams und Evas in Verbindung gebracht. Die Schlange verspricht Eva, sie werde nach dem Genuss der Frucht vom Baum der Erkenntnis sein wie Gott und wissen, was Gut und Böse ist (1. Mose, 1-5). Die Schlange gilt als listig und klug, aber auch als Symbol des Teufels, der Sünde und des Todes

(Kemp 1994, S. 75). In Verbindung mit dem Christuskind wird die Schlange zum Bild der überwundenen Erbsünde und in Darstellungen, in denen der erwachsene Christus die Schlange zertritt, zum Bild des Triumphes des Christentums (Kemp 1994, S. 77f).

6.5.3.3 Vorspanische Ikonographie

Laut Garcilaso de la Vega verehrten die Bewohner des Antisuyo, dem tropischen Tiefland des Inka-Reiches, sowohl große Schlangen, die *amaru* genannt wurden, als auch Raubtiere als Gottheiten (Gisbert 2001, S. 90). Da zudem die mythische Schlange der Inka, die ebenfalls *amaru* genannt wurde, dort lebte, werden Schlangen oder Drachen in der vorspanischen Ikonographie mit dem Antisuyo assoziiert. Das Antisuyo wurde in vorspanischer Zeit aufgrund seiner geographischen Lage mit pflanzlichem Reichtum assoziiert, aber auch mit der unzivilisierten Lebensweise seiner Bewohner (Bailey 2010, S. 318). Für die Bewohner des sehr trockenen und vegetationsarmen Altiplano war das Antisuyo trotzdem eine Region des Wohlbefindens und des Überflusses (Gisbert 2001, S. 151).

Im Wörterbuch von González Holguín wird das Wort *amaru* synonym für Drache und Schlange benutzt (Gisbert 2001, S. 89). Drachen oder Schlangen teilten mit dem Puma die Eigenschaft, mit Orten und Zeiten des Übergangs und der Transformation in Zusammenhang zu stehen (Zuidema 1985, S. 183). Darüber hinaus sind sie, ebenfalls wie der Puma, Symbole der Fruchtbarkeit und der Unterwelt (Dean 1999, S. 143).

6.5.3.4 Beispiel – Schlangen, Drachen und wurmartige Wesen auf Antependien oder Teilen von Antependien in Cuzco, Puno sowie La Paz

Die Antependien befinden sich alle in Privatsammlungen, von denen eine, die Sammlung Enrico Poli in Lima, öffentlich zugänglich ist.

Das älteste Stück aus einer Privatsammlung in Cuzco, Peru, datiert Francisco Stastny in die Zeit zwischen 1690 und 1730 und ordnet es regional Cuzco zu (Stastny 1997, S. 196). Dasselbe Stück wird von Cristina Esteras Martín der Zeit vor 1736 zugeordnet, aufgrund eines Hinweises aus dem November des Jahres 1735, der besagt, dass sich in der Kathedrale

ein silbernes Antependium befinde. Regional weist sie das Stück ebenfalls Cuzco zu (Esteras Martín 2004b, S. 280). Auf einem Tabernakel, das aus dem Konvent der Konzeptionistinnen¹⁵⁴ in La Paz stammt und sich heute im Museo Isaac Fernandez Blanco in Buenos Aires befindet, ist eine Figur zu sehen, die fast identisch mit einer der Figuren auf dem Altar ist. Das Tabernakel wird von Esteras Martín in die Zeit um 1735 datiert (Esteras Martín 2004c, S. 286, 288). Das würde ihre Datierung des Altares stützen, obwohl die Angaben in den Inventaren der Kirche, aufgrund derer Esteras Martín den Altar datiert, zumeist nur das Stück und seinen Materialwert verzeichnen, sodass der Hinweis sich auch auf ein anderes Antependium beziehen könnte.

Sechs Silberplatten, die wahrscheinlich Teil einer Altarverkleidung waren und sich in einer Privatsammlung in La Paz befinden, weisen eine annähernd vollständige Übereinstimmung der Abbildungen und zudem eine fast identische Anordnung der Figuren mit dem Antependium aus der Privatsammlung in Cuzco auf. Der Herkunftsort dieser Platten ist genauso wenig bekannt wie ihre Datierung. Anhand der starken stilistischen Ähnlichkeiten mit dem Antependium ließen sich die Stücke jedoch ebenfalls auf das Ende des 17. oder den Beginn des 18. Jahrhunderts datieren.

Auf beiden Antependien ist in dem u-förmigen Band (siehe Abb. 2 b) ein in einem Flügel endender Wurm (Abb. 42 a + b) zu erkennen. Der Kopf ist vogelartig, allerdings mit Ohren, der Schnabel weit aufgerissen und die Zunge herausgestreckt. Um das Wesen herum befinden sich Bänderwerk und Blätter sowie Gefäße mit Früchten und ein Engel.

Ein weiteres Antependium (Abb. 43 a) aus der Sammlung Enrico Poli in Lima stammt aus der Zeit zwischen 1700 und 1730 und wird regional ebenfalls Cuzco zugeschrieben (Stastny 1997, S. 224). Auf der Detailaufnahme (Abb. 43 b) in Stastnys Publikation sind insgesamt vier drachenartige Wesen zu erkennen. Die Drachen befinden sich im zentralen Feld des Antependiums. Sie stehen sich jeweils paarweise rechts und links oberhalb eines Wappens gegenüber. Die Drachen haben wie *hombres* oder *mujeres follajes* keinen Unterkörper, sondern enden in Voluten und Blättern. Alle vier haben Brüste und einen geschuppten Körper. Am Hals sind Querstriche zu sehen, die den Eindruck der großen Schuppen auf der Unterseite einer Schlange erwecken. Die Köpfe sind hundeartig und scheinen oberhalb des Auges aus einem Blatt zu bestehen. Sie sind im Gegensatz zum Körper mit kleineren Schuppen bedeckt,

¹⁵⁴ Die Konzeptionistinnen gehören zu den franziskanischen Frauenorden und wurden 1484 von Beatriz da Silva Meneses in Toledo gegründet. Seit 1511 haben sie ein eigenes Regelwerk, das dem der Klarissen nahesteht. Der Orden breitete sich in Spanien, Frankreich, Italien, Belgien, Mexiko und Südamerika aus (<http://www.orden-online.de/wissen/k/konzeptionistinnen>, letzter Zugriff am 28.06.2013).

haben einen Backenbart und eine kurze, fast menschenartige Nase. Alle vier strecken ihre Zunge weit aus dem Maul heraus. Sie sind umgeben von Vögeln, Blättern und Bänderwerk.



Abb. 42 a + b: Wurmartiges Wesen, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch) und (Stastny 1997, S. Abb. II-89).



Abb. 43 a: Antependium, Sicuani, Dep. del Cuzco, Peru, zwischen 1700 und 1730 (Busto Duthurburu 1996, S. Abb. 210).



Abb. 43 b: Drachen mit Brüsten und hundartigem Kopf, Detail aus Abb. 43 a (Stastny 1997, S. 222f

Ein Antependium aus Puno, das sich in einer dortigen Privatsammlung befindet und aus der Zeit zwischen 1730 und 1760 stammt (Stastny 1997, S. 140), zeigt Abbildungen schlangenartiger Wesen (Abb. 44 a + b).



Abb. 44 a: Schlangenartiges Wesen mit Hundekopf, Antependium, Puno, zwischen 1730 und 1760, Detail aus Abb. 44 b (Stastny 1997, S. 140).



Abb. 44 b: Antependium mit schlangenartigen Wesen, Puno, zwischen 1730 und 1760 (Stastny 1997, S. 140).

Insgesamt sechs sind in dem u-förmigen Bereich der Verkleidung zu sehen. Davon wenden sich vier jeweils einander zu, während zwei einzeln am Rand stehen. Die geschuppten Schlangenkörper kommen aus floralen Ornamenten hervor. Die Köpfe sind behaart und haben keine direkte Ähnlichkeit mit einem anderen Tier. In den Mäulern sind Zähne und Reißzähne sichtbar, während rings um sie zahlreiche Falten zu sehen sind. Oben auf dem Kopf haben alle sechs Schlangen eine Linie, auf der sich Kreise befinden und die zu einer Volute mit Blättern wird. Auf den Blättern stehen bei den zwei mittleren Schlangen bekleidete Engel mit Palmwedeln im Arm. Diese beiden Reptilien befinden sich zudem rechts und links von einem Medaillon, in dem das Christusmonogramm und eine Christusfigur erscheinen.

6.5.3.5 Interpretation

In der christlichen Deutung von Drachen als Bild des Bösen und des Teufels könnte der christliche Betrachter, besonders in der Kombination mit den christlichen Darstellungen in den Medaillons, ähnlich wie bei den Löwen die Abbildungen an den Altären als Überwindung des Bösen beziehungsweise des Teufels durch Christus oder den christlichen Glauben gelesen haben. Mit der Schlange ist zudem die Vorstellung der Erbsünde verknüpft, die gemäß den Dekreten des Konzils von Trient alle Menschen betrifft, aber durch die Taufe getilgt werden kann. Die beiden sich von dem Christuskind abwendenden Schlangen auf einem Altar aus Puno könnten in dieser Bedeutung gelesen werden (siehe Abb. 44 b). In beiden wird aber auch die permanente Bedrohung der Menschen beziehungsweise des Glaubens durch den Teufel sichtbar. Diese Lesart ließe sich auf die drachenwurmartigen Wesen anwenden, die mit aufgerissenem Schnabel auf die Engel vor ihnen zuzuschießen scheinen (Abb. 45).



Abb. 45: Antependium mit wurmartigen Wesen, La Paz Privatsammlung (Foto: Andrea Nicklisch).

Bringt man die Schlangen- und Drachendarstellungen auf den Altären in Verbindung mit Darstellungen von Schlangen und Drachen, die vorspanisch-indigen beeinflusst sind, wird eine weitere Lesart möglich.

Auf einer Truhe, die anhand der Kleidung der abgebildeten Spanier auf das 16. Jahrhundert datiert wird und in der Technik hölzerner *Kerus* verziert ist, finden sich Drachen und Schlangen in einer tropischen Umgebung (Gisbert 2001, S. 89; Abb. 46).

Auf der Vorderseite des Deckels der Truhe ist auf der linken Hälfte ein Drache umgeben von Pflanzen zu sehen. Der Drache scheint sich in seiner Ausführung stark an mittelalterlich-europäischen Vorlagen zu orientieren (siehe Abb. 9 b). Auf der rechten Hälfte sind zwei Männer und eine Frau zu sehen. Ethnisch werden der Mann ganz rechts sowie die Frau

anhand ihrer Kleidung den Inka zugeordnet. Bei dem Mann in der Mitte soll es sich um einen Bewohner des Antisuyo handeln (Gisbert 2001, S. 89).



Abb. 46: Drachen- und Schlangendarstellungen auf einer Truhe im Kerustil, 16. Jahrhundert (Museos Municipales La Paz, Casa Murillo, Foto: Andrea Nicklisch).

Die Rückseite des Deckels zeigt symmetrisch um einen geflügelten Engelskopf angeordnet Vögel und Pflanzen mit Blüten und Früchten. Auf den Seitenteilen der Truhe ist auf der einen Seite ein roter reiherartiger Vogel inmitten von Blumen zu sehen und auf der anderen eine große, sich um eine Palme windende Schlange, ein Hirsch, ein Affe, ein weiterer Vogel sowie Pflanzen und Blüten. Die Rückseite der Truhe zeigt abermals die beiden Männer, die bereits auf der Vorderseite des Deckels zu sehen sind (Gisbert 2001, S. 89). Jeweils rechts und links von ihnen befindet sich erneut ein Drache. Der Raum zwischen den Drachen und den Personen ist ausgefüllt von Vögeln und Pflanzen mit Blüten und Früchten.

Das Antisuyo wurde von den Chronisten auf Basis der Berichte der indigenen Bevölkerung als ein heißes, von wasserreichen Flüssen durchzogenes Land mit einer dichten Vegetation beschrieben (Gisbert 2001, S. 151). Und obwohl das Tiefland auch für Müßiggang und Gesetzlosigkeit, also einen unzivilisierten Status der Menschheit stand, war es der Ort, an dem religiöses Wissen erworben werden konnte. Diese Vorstellung ist so fest verankert im kollektiven Gedächtnis der Bewohner des Altiplano, dass sich religiöse Spezialisten bis heute ins Tiefland begeben, um diese Kenntnisse zu erlernen (Bailey 2010, S. 320).

Durch diese vorspanische Vorstellung war es der indigenen Bevölkerung möglich, sich bei den Bildern von Drache oder Schlangen in üppiger Vegetation an die Fähigkeiten der religiösen Spezialisten zu erinnern und die damit verbundenen Glaubenskonzepte zu

rekapitulieren. Das Antisuyo wurde aber auch im christlichen Sinne als das irdische Paradies gedeutet, das sich nach Ansicht diverser Kleriker wie zum Beispiel León Pinelo im Osten Südamerikas befand (Gisbert 2001, S. 155–161). Die auf der *Keru*-Truhe abgebildeten Geschehnisse setzt Teresa Gisbert zudem in Zusammenhang mit der Eroberung des Antisuyo durch die Inka (Gisbert 2001, S. 90–95) und vermutet, dass es sich bei dem abgebildeten Inka um den Sohn des Inka Pachacuti, Amaro Tupa Yupanqui, handelt (Gisbert 2001, S. 94). Die Bewohner des Antisuyo werden auf Abbildungen mit den Inka häufig links von diesen gezeigt. Dies ist laut Gauvin Alexander Bailey die Darstellung des Sieges der Inka, der Zivilisation über die wilden Antis oder Chunchos, wie die Bevölkerung des Antisuyo genannt wurde (Bailey 2010, S. 319). Denn trotz der Konnotation von Wohlbefinden und Überfluss, mit dem das Antisuyo belegt war, war es ein unzivilisierter Ort, der auch mit Chaos und Tod in Verbindung gebracht werden konnte (Bailey 2010, S. 320). Daran ließe sich erneut die Annahme anknüpfen, dass die indigene Bevölkerung Drachen und Schlangen in dichter Vegetation als Darstellung einer in der Kolonialzeit glorifizierten Geschichte der Inka gelesen haben könnte.

6.5.4 Grotesken

Verzerrte, nicht naturalistische Darstellungen überwiegend von Lebewesen, aber auch von unbelebten Dingen sind in der säkularen und religiösen Kunst keine Seltenheit. Die Figuren sind häufig verrenkt dargestellt oder haben eine satirische Konnotation (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_2273.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Der Begriff Groteske war mit den Attributen „närrisch, lächerlich, unerträglich“ versehen, und Vasari bezeichnete sie als einen „Typus freizügiger und drolliger Malerei“ (Chastel 1997, S. 15). Katrin Kröll bezeichnet mit dem Begriff „grotesk“ eine komische Darstellung, bei der es durch eine monströse Vermischung von Menschlichem, Tierischem und Dinglichem und der Verzerrung der Proportionen zu einer gebrochenen Verfremdung der „Normalität“ kommt (Katrin Kröll: Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters (Einführung), in: Dies. (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1994, hier S. 16, FN 15). In den bereits angesprochenen frühchristlichen insularen Handschriften (6.-9. Jahrhundert n. Chr.) finden sie sich an den Randbereichen der Initialseiten ebenso wie in den Texten als Einfügungen. Sowohl in der karolingischen Kunst (ab dem 8. Jahrhundert) als auch in der Gotik finden sich so genannte Drolieren als Wasserspeier, an Konsolen oder Miserikordien (Abb. 47 a + b).



Abb. 47 a + b: Groteske an einer Konsole und unter den Miserikordien, Ulmer Münster (Fotos: Andrea Nicklisch).

Mit der Wiederentdeckung der Domus Aurea¹⁵⁵ Neros in Rom im späten 15. Jahrhundert beginnt sich der Begriff „Groteske“ durchzusetzen, da die wiederentdeckten Teile des Hauses nicht über der Erde lagen, sondern sich höhlenartig unter der Erde befanden. So entwickelte sich aus der italienischen Bezeichnung *grotta* (Grotte) die Groteske (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3699.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Zumeist bestehen Grotesken aus einem flächigen Ornament, das sich symmetrisch um eine Mittelachse positioniert. In dem Ornament ranken sich Pflanzen und Bänderwerk, die von Masken, Tieren, Menschen sowie Fabelwesen belebt werden (http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3699.html, letzter Zugriff am 28.06.2013). Belebten Wein- oder Akanthusranken, in denen sich zahlreiche Lebewesen finden, waren seit der römischen Kaiserzeit und während des gesamten Mittelalters bekannt (Chastel 1997, S. 45, Abb. 48 a + b).



Abb. 48 a + b: Mit Menschen und Drachen belebte Ranke, Johanniskirche, Lüneburg (Fotos: Andrea Nicklisch).

¹⁵⁵ Kaiser Nero ließ ab 64 n. Chr. in Rom sein „Goldenes Haus“ (Domus Aurea) errichten, einen Palast, der sich vom Palatin zum Esquilin erstreckte. Er stand unter anderem an der Stelle, an der sich vorher ein anderer Palast Neros befunden hatte, die Domus Transitoria, die dem Brand Roms zum Opfer gefallen war (Larry F. Ball: *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Cambridge [u.a.] 2003, S. 2). Nach der Wiederentdeckung der nun unterirdisch liegenden Säle um 1490 verbreiteten sich die dort vorgefundenen fantastischen Malereien sehr schnell durch Abzeichnungen (André Chastel: *Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin 1997, S. 17).

Die Verbreitung erfolgte anfangs durch Abzeichnungen, die weitergegeben wurden, und später durch Kupferstiche. Dadurch wurden Grottesken für Buchdrucker, Goldschmiede und Bildhauer leichter zugänglicher und etablierten sich als fester Bestandteil der Kunst (Chastel 1997, S. 17f). Serge Gruzinski bezeichnet Grottesken trotz ihres fremdartigen Aussehens als stereotype Produkte, innerhalb derer die gleichen Bestandteile immer wieder erscheinen. Die Herstellung der Grottesken, besonders in der Wandmalerei, war häufig Teamarbeit. Mittels Wiederholungen und Umkehrungen eines Ausgangsbildes und deren Modifikationen konnten schnell große Flächen bearbeitet werden (Gruzinski 2002, S. 116f).

Katrin Kröll entwickelte für groteske Malerei innerhalb kirchlicher Räume vier Kategorien: Rankenfiguren, Zwickelgemälde, groteske Riesen innerhalb der Kappen und Drolieren in Illustrationen des Bibelgeschehens. Dabei bezieht sie sich auf mittelalterliche Kirchen in Skandinavien.

Die Rankenfiguren bezeichnen in Ranken versteckte groteske Figuren, die erst bei genauer Betrachtung sichtbar werden. Solcherart waren sie bereits in romanischer Bauplastik bekannt sowie in den Bemalungen am Rand illuminierten Handschriften der Gotik (Kröll 1994, S. 20ff). Ein Beispiel für derartige Randverzerrungen sind die beliebten Stundenbücher, die auch in den spanischen Kolonien weit verbreitet waren und die Ranken an den Antependien der Altäre. In beiden sind häufig groteske Figuren zu finden.

Die besonders häufigen Zwickelgemälde zeigen maskenartige oder ganzfigurliche groteske Bilder. Sie befinden sich in den so genannten Gewölbezwickeln¹⁵⁶ (Kröll 1994, S. 24). Weniger häufig ist die Gruppe der Malerei grotesker Riesen in den Gewölbekappen, wobei bei diesen das Monströse durch die Vergrößerung besonders deutlich wird. Zu sehen sind zum Beispiel Sirenen und Zentauren. Als Skulpturen sind sie schon in Gestalt von „Säulenatlanten“ in Kirchenportalen der Romanik zu finden (Kröll 1994, S. 33f). Die vierte Gruppe ordnet die Drolieren bestimmten Geschehnissen aus der Bibel zu. Sie sind im Gegensatz zu den übrigen Gruppen direkt in das Geschehen involviert (Kröll 1994, S. 34).

Kröll sieht diese Malereien als integralen Bestandteil der christlichen Kunst mit absichtlich komisch-verfremdender Wirkung, die in mittelalterlichen Kirchen niemals isoliert auftreten. Der überwiegende Teil der grotesken Malereien war im Kirchenraum der gesamten Gemeinde zugänglich, auch wenn Kröll bezweifelt, dass die *illiterati* (Analphabeten) die Bedeutung der

¹⁵⁶ Gewölbezwickel sind die Überleitung zwischen dem quadratischen Unterbau und einer darüber befindlichen Kuppel (Hans Koepf, Günther Binding: *Bildwörterbuch der Architektur. Mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar*, Stuttgart 2005, S. 216).

Bilder ebenso in ihrer vollen Bedeutung interpretieren konnten wie die *litterati* (Kröll 1994, S. 40f).

Auch im Vizekönigreich Peru finden sich in der religiösen Kunst Grottesken, als Malereien, als Reliefs in den Antependien der Altäre sowie als Skulpturen in den Fassaden von Kirchen. Im 3. Konzil von Mexiko wurde ein Dekret verabschiedet, in dem es hieß, dass die indigenen Künstler ihre Aufmerksamkeit besonders auf Blumen, Vögel, Früchte, Tiere sowie Grottesken konzentrieren sollten. Gruzinski vermutet dahinter die Idee, die Produktion von qualitativ minderwertigen Darstellungen der Heiligen zu verhindern (Gruzinski 2002, S. 112), was angesichts der hohen Qualität, die indigene Künstler sehr wohl ablieferten nur bedingt wahrscheinlich ist. Neben dieser Fürsprache gab es aber auch vehemente Gegner der Grottesken, besonders, wenn sie in einem religiösen Kontext vorkamen. In Italien war Kardinal Paleotti (siehe dazu Kapitel 3.2.2 Gabriel Paleotti) der Ansicht, dass Grottesken etwas abbilden, das nie sein kann oder sein wird, und das somit keine Berechtigung besitzt, abgebildet zu werden. In Spanien sprach sich der Künstler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco in seinem Werk *Arte de la pintura*¹⁵⁷ vehement gegen eine Verwendung der Grottesken in religiösen Kontexten aus. Kirchendekoration und religiöse Objekte sollten frei von scheußlichen Gesichtern, Satyrn und Karyatiden sein, während sie für die Ausschmückung von Privaträumen aber durchaus zulässig wären (Gruzinski 2002, S. 114). Carsten-Peter Warncke stellt für die Verbindung von Grottesken und christlichen Motiven fest, dass italienische Grottesken sehr früh christliche Elemente aufgenommen haben, ein Umstand, der auch für deutsche Grottesken gilt. Warncke sieht dies darin begründet, dass Grottesken anfangs als Rahmen für christliche Darstellungen eingesetzt wurden (Warncke 1979, S. 79).

Für Neuspanien ist Gruzinski der Ansicht, dass die Grottesken zur Wiederbelebung vorspanisch-indigener Gottheiten beitrugen (Gruzinski 2002, S. 128). Als Grund dafür sieht er die relative Freiheit, die diese Kunstform innerhalb der westlichen visuellen Ordnung für indigene Künstler bot (Gruzinski 2002, S. 116). Mit der visuellen Sprache der Grottesken hatten die indigenen Künstler die Alternative, sich durch Bilder zu artikulieren, eine Möglichkeit, die es in Südamerika in vorspanischer Zeit durch Gefäß- und Wandmalerei bereits gab. Damit gab es die Möglichkeit, abweichende Ideen visuell zu codieren und den Inhalt auf indirekte Weise zu verbreiten (Gruzinski 2002, S. 125).

Dieser Deutung widerspricht Kröll für Skandinavien vehement. Sie hält es für nicht angemessen, die grotesken Elemente als Einzelteile zu sehen und ihnen einen „heidnischen“

¹⁵⁷ Pachecos Werk wurde posthum im Jahr 1649 veröffentlicht (Serge Gruzinski: *The mestizo mind. The intellectual dynamics of colonization and globalization*, New York 2002, S. 227, FN 41).

oder“ subversiven“ Inhalt beizumessen (Kröll 1994, S. 41). Kröll bezweifelt, dass „die ausführenden Handwerker [...] hinter dem Rücken der Auftraggeber und vor den Augen der sie beaufsichtigenden Kleriker eine Unzahl von Bildwerken in die Kirchen hineingeschmuggelt [hätten]“ (Kröll 1994, S. 41, FN 47).

Meines Erachtens können beide Aussagen zutreffend sein. Wie Gruzinski sagt, ist es möglich, dass indigene Silberschmiede ein bestimmtes Formenrepertoire ausgewählt haben, von dem sie annehmen konnten, dass die indigene Bevölkerung darin vorspanisch-nichtchristliche Glaubenskonzepte wiedererkannte. Andererseits war nicht jede von europäischen Vorlagen abweichende Abbildung als Subversion gegen den neuen Glauben oder die Kolonialherrschaft zu verstehen. Auf jeden Fall ist es wahrscheinlich, dass eine Verknüpfung mit der nichtchristlichen Religion – ob in Skandinavien oder im Vizekönigreich Peru – von den Betrachtern über die bildlichen Darstellungen stattfinden konnte.

6.5.4.1 Beispiel 1 - Die Antependien der Altäre von Carabuco, Tiwanaku und Jesús de Machaca

Das Antependium des Altars von Carabuco ist formal entsprechend des cuzquenischen Modells aufgebaut, das für die Untersuchungsregion um den Titicacasee typisch ist. Es besteht aus einem auf dem Kopf stehenden U ohne Sockel und der innere Bereich wird durch konvexe Leisten unterteilt (Esteras Martín 2004b, S. 280). Die äußere Begrenzung um das gesamte Antependium zeigt ein florales Motiv. Dabei könnte es sich um Akanthusblätter handeln. Der daran anschließende streifenartige Teil bildet das auf dem Kopf stehende U. Im großen Mittelfeld finden sich drei Medaillons mit christlichen Abbildungen. Sie zeigen von rechts nach links zuerst den heiligen Eligius, den Schutzpatron der Gold- und Silberschmiede (Abb. 49 a). Er ist an zwei Zangen, die er in der Hand hält und an einer Kanne, die neben ihm steht zu erkennen. Das größte, mittlere Medaillon zeigt die Heilige Familie (Abb. 49 b). Rechts ist Maria und links Josef zu sehen. Maria hält Jesus an der Hand, Josef trägt in der linken Hand einen kleinen Baum, der eine Variation des blühenden Stabes sein könnte, der sein Attribut ist (http://www.heiligenlexikon.de/BiographienJ/Joseph_von_Nazareth.htm, letzter Zugriff am 28.06.2013). Über Jesus sind der Heilige Geist in seiner Manifestation als Taube zu sehen sowie Gott, der die Arme über der Szene ausbreitet. Das dritte Medaillon zeigt wahrscheinlich den heiligen Bartholomäus (Abb. 49 c), dessen Legende eng mit der

Kirche von Carabuco verknüpft ist. Zu erkennen ist er an einem Buch und einem weiteren Gegenstand, der eine Schreibfeder sein könnte oder aber das Messer, mit dem ihm während seines Martyriums die Haut abgezogen wurde (<http://emedien.sub.uni-hamburg.de/han/Biographisch-bibliographischesKirchenlexikon/www.bautz.de/>, letzter Zugriff am 28.06.2013).



Abb. 49 a + b: Medaillons mit dem Heiligen Eligius und der Heiligen Familien, Altar der Kirche von Carabuco, Bolivien (Fotos: Andrea Nicklisch).



Abb. 49 c: Medaillon mit dem Heiligen Bartholomäus, Altar der Kirche von Carabuco, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

In dem äußeren U der Umrandung des Altars ist auf der linken Seite unten als erstes ein auf dem Hinterkopf liegendes menschliches Gesicht mit aufgerissenem Mund und Reißzähnen zu sehen (Abb. 50). Oberhalb dieses Gesichtes befindet sich ein Vogel, über dem eine Figur, ähnlich den *hombres* oder *mujeres follajes*, zu erkennen ist. Ihr Unterkörper endet in Blättern (Abb. 51). Der Oberkörper der Figur, in Frontalansicht, ist nackt und lässt hängende Brüste sowie einen eingefallenen Bauch erkennen. Sie hat Flügel und keine Arme. Der Kopf ist im Profil zu sehen und mit dichtem Haar sowie einem mähenartigen Bart, der die Wangen und

das Kinn bedeckt, versehen. Das Gesicht ist nach oben gewandt, und aus dem weitgeöffneten Mund kommen Blätter und eine große Blüte hervor. Auf dem Kopf trägt das Wesen eine Art Turban.



Abb. 50: Gesicht im Antependium der Kirche von Carabuco, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 51: Grotteske Figur im Antependium der Kirche von Carabuco, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Darauf folgt ein Engel mit vier Flügeln. Zwei davon sind ausgebreitet, zwei wie vor dem Körper gefaltet. Rechts von dem Engel sieht man eine Figur, die ähnlich der ersten ebenfalls

keinen Unterkörper aufweist (Abb. 52 a). Allerdings hat das Wesen einen breiteren Blätterrock an, aus dem sich eine Art Tausendfüßerschwanz hervorwindet.



Abb. 52 a: Grotteske Figur im Antependium der Kirche von Carabuco, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).

Der Körper, im Dreiviertelprofil, weist ebenfalls hängende Brüste und einen eingefallenen Bauch auf. Ein Flügel ist zu erkennen. Am Hinterkopf sind Haare zu sehen, zudem der faltige Hals und das bartlose Kinn. Das Wesen beißt offenbar in eine der Früchte, die sich auf einem Teller vor ihr befinden. Bei den Früchten könnte es sich um Granatäpfel¹⁵⁸ und Trauben handeln. Auf der anderen Seite des Antependiums wiederholt sich die Anordnung der Figuren wie auf der ersten Hälfte des Altars. Das Mittelfeld lässt sich entlang der verwendeten Platten in drei Abschnitte einteilen. Rechts an der Begrenzung ist auf Höhe des heiligen Eligius eine Maske zu sehen, die aus Blättern zu bestehen scheint. Ein Blatt bildet eine buschige Augenbraue und setzt sich in einer schopfartigen Frisur fort. Aus ihrem geöffneten Mund kommt abermals Bänderwerk hervor. Direkt links an das Medaillon schließt sich ein sehr ähnliches Gesicht an. Beide Gesichter haben viele Falten und Reißzähne in den Mündern. Rechts und links des mittleren Medaillons sind je ein/e *hombre* oder *mujer follaje* zu sehen. Beide tragen einen Kopfschmuck, der aus Federn bestehen könnte, und spielen ein

¹⁵⁸ Das Christentum übernahm aus den vorchristlichen Religionen die Bedeutung der Wiedergeburt für den Granatapfel. Seine Kerne stehen für die Tugend Marias, versinnbildlichen aber auch innerhalb der harten Schale den Schutz der Gläubigen in der Kirche. In den vorchristlichen Religionen stand der Granatapfel zudem für Fruchtbarkeit, Liebe, Leidenschaft, aber auch den Tod (Marianne Beuchert: *Symbolik der Pflanzen*, Frankfurt am Main [u.a.] 2004, S. 121ff).

Blasinstrument. Teile des Bänderwerks winden sich wie Schmuck um ihre Oberarme, und bei beiden ist jeweils eine Brust zu sehen. Die Unterkörper enden in Blättern und Bänderwerk.

Graziano Gasparini hat einen Tausendfüßerschwanz, wie bei einem der grotesken Wesen am Altar, an einer Figur in der Fassade der Jesuiten-Kirche in Arequipa identifiziert (Abb. 52 b) und Teresa Gisbert brachte ihn mit einer Darstellung eines Puma-Wurm-Wesens auf einer Stele aus Pucará in Verbindung (Gisbert 2008, S. 62; Abb. 52 c). Auch in den narrativen Szenen der frühen Chimu-Keramik gibt es Tausendfüßer, ohne dass jedoch eine Deutung möglich scheint (Kutscher 1965, S. 38f). In der Kathedrale in Sucre finden sich Kerzenleuchter, die an ihrem Fuß ähnliche Wesen, hier allerdings mit einem Engelskopf, zeigen (Abb. 52 d).



Abb. 52 b + c: Tausendfüßer an der Fassade der Kirche der Jesuiten, Arequipa, Peru (Gisbert 2008, Abb. 59) und Engelskopf mit tausendfüßerartigem Körper, Kerzenleuchter, Kathedrale Sucre, Bolivien (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 52 d: Tausendfüßerstele, Museo Lítico Pucar (www.letsghosa.wordpress.com, letzter Zugriff am 07.08.2013).

Zwei mit dem Altar aus Carabuco annähernd identische Altäre befanden sich in den Kirchen von Tiwanaku¹⁵⁹ und Jess de Machaca¹⁶⁰ (Abb. 53 a-c).



¹⁵⁹ Tiwanaku befindet sich knapp 60 Kilometer westlich von La Paz. Die Kirche wurde im Jahr 1612 fertiggestellt (Schauer (2010), S. 61).

¹⁶⁰ Jess de Machaca liegt südwestlich von La Paz auf dem bolivianischen Altiplano. Der Bau der Kirche wird mit Gabriel Fernandez Guarachi, dem örtlichen zwischen 1620 und 1670 herrschenden *curaca* in Verbindung gebracht, der in seinem Testament unter anderem Geld für den Bau einer Kirche hinterließ (Schauer (2010), S. 53).



Abb. 53 a – c: Mittelfelder der Altäre von Carabuco (Foto: Andrea Nicklisch), Tiwanaku (<http://bildarchiv-noack.geschkult.fu-berlin.de/>, letzter Zugriff am 26.01.2011) und Jesús de Machaca (Foto: Teresa Gisbert).

Das Antependium von Tiwanaku wurde im Oktober 2006 mit weiteren Stücken der Kirchengestaltung gestohlen (<http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/tiwanaku-sufre-el-robo-de-5-grandes-piezas-de-plateria/20061012/nota/343606.aspx>, letzter Zugriff am 28.06.2013), und auch dasjenige aus Jesús de Machaca wurde vor geraumer Zeit entwendet. Das wird auf Fotos aus der Datenbank Noack/Gretenkord der FU Berlin deutlich, die vom Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts stammen und auf denen das Antependium bereits nicht mehr vorhanden ist (<http://bildarchiv-noack.geschkult.fu-berlin.de/>, letzter Zugriff am 26.01.2011).

Die räumliche Aufteilung beider Altäre ist identisch mit dem in Carabuco. Auch die Darstellungen unterscheiden sich nur in wenigen Details. So fehlen auf dem Altar in Tiwanaku in dem oberen waagerechten Feld vor dem zweiten Behältnis mit Früchten die Maskengesichter. Darüber hinaus finden sich in den jeweiligen Figuren kleine Variationen.

Die Medaillons unterscheiden sich dagegen vollständig: Das erste Medaillon in Tiwanaku zeigt Jesus Christus mit der Fahne und dem Lamm, die Zeichen für die Auferstehung und den

Sieg Christi sind. Im mittleren Medaillon befindet sich eine päpstliche Tiara mit den gekreuzten Schlüsseln des Apostels Petrus, dem die Kirche geweiht ist, und die zudem das Papstwappen darstellen. Im dritten Medaillon ist eine weibliche Heilige zu sehen, möglicherweise Santa Rosa von Lima. Sie hält in der linken Hand eine blühende Lilie als Zeichen der Unschuld und in der rechten einen Kranz aus Blüten (Rosen?), in dem sich eine menschliche Figur befindet. Links von ihr ist ein Kirchengebäude zu sehen, sie hat einen Rosenkranz um den Hals hängen und trägt einen Habit.

Der Altar von Jesús de Machaca ist dem von Carabuco ähnlicher als dem aus Tiwanaku. Die einzelnen Figuren weisen noch geringfügigere Variationen auf. So tragen die beiden musizierenden *hombres* oder *mujeres follajes* einen Kopfschmuck, der sicher aus Federn besteht, das Bänderwerk und die verschiedenen Gesichter wurden variiert. Die Medaillons wiederum zeigen, wie in Tiwanaku, vollständig andere Abbildungen. Im ersten ist eine Mondsichel-Madonna zu erkennen, mit dem Jesuskind auf dem linken Arm. Das mittlere und größte Medaillon zeigt Jesus in der Pose des *salvator mundi*, die rechte Hand zum Segen erhoben und in der linken einen mit dem Kreuz gekrönten Reichsapfel haltend. Darüber hinaus sind das Christus-Monogramm IHS und drei Nägel zu sehen. Das dritte Medaillon zeigt möglicherweise eine Person mit einem Heiligenschein und dem Jesuskind an der Hand.

6.5.4.2 Beispiel 2 – Antependium eines Altares, Privatsammlung Cuzco, Peru und Teile einer Altarverkleidung, Privatsammlung La Paz, Bolivien

Das Antependium aus der Privatsammlung in Cuzco ist ebenfalls formal aufgebaut wie die bereits beschriebenen Altäre. Ähnlich wie bei diesen ist die erste Figur in dem u-förmigen äußeren Feld ein auf dem Hinterkopf liegendes Gesicht, das an beiden Enden in Blättern ausläuft. Aus dem weit offenen, zahnlosen Mund kommt Bänderwerk hervor. Direkt darüber ist ein Vogel mit gespreizten Flügeln zu sehen, der mit offenem Schnabel nach dem Gesicht zu hacken scheint (Abb. 54 a). An den Vogel schließen Blätter, Bänderwerk und Früchte wie Granatäpfel und Trauben¹⁶¹ an. Darauf folgt ein Engel im Dreiviertelprofil, der aus einer Blüte hervorkommt und hängende Brüste hat (Abb. 54 b). Anstelle von Armen finden sich Flügel und sein Kopf, in Frontalansicht, ist fast rechtwinklig nach hinten abgeknickt. An der Ecke ist ein Engel mit einem muschelförmigen Nimbus abgebildet. Er hat sechs Flügel; zwei

¹⁶¹ Der abgebildete Gegenstand könnte aber auch der Zapfen eines Nadelbaumes sein.

sind zu den Seiten ausgebreitet, zwei unterhalb des Kopfes verschränkt und zwei sind oberhalb des Kopfes ausgebreitet und berühren sich über dem Kopf.

Im anschließenden Blätter- und Bänderwerk ist ein hundeartiger Kopf mit spitzen Ohren und offenem Maul zu erkennen. Direkt hinter ihm reißt eine Blättermaske ihr mit Reißzähnen bewehrtes Maul auf und scheint nach dem Hundekopf zu schnappen (Abb. 54 c). Hinter der Maske steht ein Behältnis mit Granatäpfeln und einer Traube oder dem Zapfen eines Nadelbaumes. Darauf folgt blätterverzientes Bänderwerk, in dem sich ein Wurm befindet, dessen Körper in einem Flügel endendet (siehe Abb. 42 a + b). Der Kopf ist vogelartig, allerdings mit Ohren, der Schnabel weit aufgerissen, die Zunge ist weit herausgestreckt. Danach folgen Bänderwerk, Blüten und Blätter sowie ein Engel, der eine Art Füllhorn zu sein scheint. Die Mitte wird durch ein unverziertes Medaillon markiert, über dem sich ein geflügelter Engelskopf befindet. Nach der Mitte wiederholen sich die Elemente der ersten Hälfte. Das zentrale Feld des Antependiums zeigt überwiegend Bänderwerk und florale Ornamente. Rechts und links des einzigen Medaillons in diesem Bereich sieht man zudem je zwei Maskengesichter, aus deren mit Reißzähnen versehenen Mündern Bänderwerk hervorkommt sowie je eine *mujer follaje*. In dem Medaillon ist die Heilige Familie dargestellt mit dem Heiligen Geist darüber sowie zwei weitere Personen, die Cristina Esteras Martín als die heilige Anna und den heiligen Joachim, Marias Eltern, identifiziert (Esteras Martín 2004b, S. 280).

Fast identische Darstellungen finden sich (Beschreibung siehe Seite 223f in diesem Kapitel), auf den sechs Teilen einer Altarverkleidung in einer Privatsammlung in La Paz. Nicht in der Sammlung befindlich sind die Stücke, auf denen sich bei den übrigen Antependien die christlichen Darstellungen befinden. Vorhanden sind die Engel mit den abgewinkelten Köpfen (Abb. 54 d), die Wurm-Vogel-Wesen (siehe Abb. 42 a) sowie die Vögel, die nach den offenen Mündern der Gesichter zu hacken scheinen (Abb. 54 e).



Abb. 54 a + b: Details eines Antependium, Cuzco, Peru, zwischen 1690 und 1730 (Stastny 1997, S. 196) oder vor 1736 (Esteras Martín 2004b, S. 280).



Abb. 54 c: Details eines Antependiums, Cuzco, Peru, zwischen 1690 und 1730 (Stastny 1997, S. 196) oder vor 1736 (Esteras Martín 2004b, S. 280).



Abb. 54 d: Engel mit verdrehtem Kopf, Antependium, zwischen 1690 und 1730 (?), Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).



Abb. 54 e: Detail eines Antependiums, zwischen 1690 und 1730 (?), Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).

6.5.4.3 Beispiel 3 –Teile einer Altarverkleidung, Privatsammlung La Paz, Bolivien

Eine weitere groteske Darstellung findet sich auf zwei Platten, die zusammen mit einer dritten ein Antependium bilden könnten und sich ebenfalls in einer Privatsammlung in La Paz befinden. Auf den beiden äußeren Platten befindet sich in den unteren Ecken je ein Löwen-Vogel-Menschwesen (Abb. 55). Der Kopf des Wesens ist im oberen Bereich menschlich und zeigt Nase, Auge und Ohr. Die Oberlippe wirkt raubtierartig und am Kinn befindet sich ein mähenartiger Bart. Der Körper des Wesens ist mit schuppenartigen Mustern bedeckt und wird größtenteils von einem nach hinten gestreckten Flügel verdeckt. Füße sind nicht zu sehen.



Abb. 55: Groteskes Wesen, Antependium, Privatsammlung La Paz (Foto: Andrea Nicklisch).

6.5.4.4 Interpretation

Die Platzierung der grotesken Wesen am Rand der Altäre lässt eine christlich-europäische Deutung zu. Wie auf frühen Landkarten wird das Unbekannte oder Gefürchtete an den Rand der Darstellung gerückt, während das Bekannte, Eigene im Zentrum steht. Das ist besonders auf mittelalterlichen Landkarten sichtbar. Sie vermuteten im Süden und zum Teil auch im Westen der damals bekannten Welt die Region der Antökumene oder den „Vierten Kontinent“, der durch den äquatorialen Hitzegürtel unzugänglich und von Antipoden bevölkert war (Brincken 1992, S. 177, 193). In seinem Werk *De civitate Dei* spricht sich Augustinus für die Anerkennung fremdartiger Menschen aus, da sie Geschöpfe Gottes seien und die Vielfalt seiner Schöpfung verkörperten. Allerdings müsse in diesem Zusammenhang ihre Herkunft von menschlichen Eltern sicher gestellt sein (Brincken 1992, S. 194). Eine um 1260 entstandene Psalterkarte, die sich in der British Library in London befindet, ist eine der ersten Karten, die Abbildungen verschiedener Spezies von Monstern zeigt (Brincken 1992, S. 175). Sie befinden sich auf der geosteten Karte im Süden, während im Westen Drachen zu sehen sind. Berücksichtigt man, dass die Spanier sich in einer ihnen vollkommen fremden Umgebung befanden mit einer Bevölkerung, die eine unbekannte Religion hatte und von der man lange nicht wusste, ob man sie als Menschen definieren konnte oder wollte, könnten die grotesken Wesen am Rand der Altäre als Verbildlichung der Situation der Spanier im Vizekönigreich Peru gelesen werden. Diese Lesart bestätigt Katrin Kröll für die grotesken Malereien in mittelalterlichen Kirchen in Skandinavien. Sie stellt fest, dass die Wesen, die in den Grottesken und Drolerien erscheinen, in den Randbereichen der christlichen Welt leben oder Grenzgänger aus einer anderen Welt sind (Kröll 1994, S. 52). Ebenso überschreitet der Teufel die Grenze zwischen menschlicher Welt und Hölle und beeinflusst in der Gestalt eines Menschen menschliche Handlungen (Kröll 1994, S. 53f). Das ließe zudem für die Grottesken eine Deutung als teuflische Wesen zu, die den Menschen vom Christentum abbringen wollten und ihn daher ähnlich bedrohen wie die Löwen in ihrer dämonischen Funktion (siehe dazu Kapitel 6.5.2.2 Europäisch-christliche Löwen-Ikonographie).

Bei den Grottesken scheint eine indigene Interpretation nicht möglich zu sein. Es gibt zwar unter den Gottheiten der verschiedenen vorspanischen Kulturen im späteren Vizekönigreich Peru zahlreiche Abbildungen, die für den heutigen Betrachter grotesk oder mindestens bizarr anmuten (Abb. 56 a + b), aber eine Anschlussmöglichkeit oder ein Bedeutungstransfer von vorspanischen zu christlichen Glaubenskonzepten ist aus heutiger Sicht nicht möglich, da die

Eigenschaften der grotesk anmutenden vorspanischen Gottheiten zu vielfältig sind, um sie mit christlichen Vorstellungen nachvollziehbar zu verknüpfen.



Abb. 56 a + b: Groteske Darstellungen. a: Ocucaje, 1400 v. Chr. – 400 n. Chr. (Eisleb 1975, S. Abb. 175 b; Prem 2008, S. 350); b: Übergang Pucara-Tiwanku, um 550 n. Chr. (Eisleb 1980, S. Abb. 275; Prem 2008, S. 350).

Es ist allerdings auffällig, dass sich diese Art der Darstellung in der Region um den Titicacasee besonders an Altären häuft. Hiroshige Okada erklärt den Umstand des Auftretens der Grotesken in der kolonialen Andenkunst mit dem Zusammenfallen der Wiederentdeckung der Grotesken in der Domus Aurea in Rom und dem ungefähr zeitgleichen Beginn der Entdeckung der Neuen Welt. Dadurch sei das auf Phantasie basierende System der Grotesken mit den exotischen Wundern der Neuen Welt in Verbindung gesetzt worden (Okada 2006, S. 74f). Da das Bild, das man sich in Europa von der Neuen Welt machte, von den Darstellungen auf frühen Landkarten und aus Reiseberichten geprägt war und sehr schnell zu einem Stereotyp wurde (Okada 2006, S. 71), etablierte sich diese Art der Darstellung möglicherweise im kollektiven Gedächtnis der europäischen Bevölkerung und setzte sich so bis in das 18. Jahrhundert fort. Die Spanier oder Europäer fanden in der ihnen unbekanntem Flora und Fauna sowie in den Menschen der Amerikas die phantastische Welt der Grotesken wieder.

7 Der Altar als Kontaktzone. Silber als Medium transkulturellen Wandels

Obwohl ein erheblicher Teil des Silbers nach Europa ausgeführt wurde, verblieben ausreichende Mengen im Vizekönigreich Peru bzw. in der Untersuchungsregion, der Provincia de Charcas. Das lässt sich sowohl anhand zahlreicher Kircheninventare der Zeit nachvollziehen, die, auch in kleinen abgelegenen Kirchen, seitenweise liturgisches Gerät und Kirchengeschmück aus Silber auflisten, als auch an den Dokumenten über die zeitgenössischen Silberschmiede, die große Mengen Silber für kirchliche und weltliche Zwecke verarbeiteten. Darüber hinaus finden sich in der Untersuchungsregion bis heute bedeutende Mengen kirchlicher Silberarbeiten. Die Dokumente verdeutlichen die Bedeutung des Silbers in den Kirchen, sie listen die Art der Silberobjekte auf, zudem ihren Wert, die verarbeitete Menge und wann sie angeschafft wurden, worin sich auch die Bedeutung des Materials zeigt. Umso mehr verwundert es, dass Silberarbeiten in der Forschungsliteratur zu kulturellen Transfers in der Kolonialzeit bislang annähernd nicht untersucht sind. Während für Architektur, Malerei und Textilien in einer Vielzahl Publikationen wahlweise nach indigenen, europäischen oder beiden Vorlagen (siehe dazu Kapitel 1.3) gesucht wurde, um dann die dahinter liegenden transkulturellen Prozesse zu untersuchen, ist dies bei den Silberarbeiten, wenn überhaupt, in nur einem sehr geringen Maße geschehen. Einige der wenigen Arbeiten zum Thema sind z.B. der Ausstellungskatalog *The Colonial Andes: Tapestries and Silverworks* von Diane Fane sowie einige Arbeiten von Christina Esteras Martín. Die vorliegende Untersuchung ist daher im doppelten Sinne von Bedeutung: zum einen, weil eine historisch-ikonographische Analyse von kirchlichen Silberarbeiten bislang weder durch die historische, noch durch die kunsthistorische Forschung stattgefunden hat; zum anderen, weil erstmalig diese Gruppe von Objekten als Medien der Transkulturalisierung thematisiert wird.

Aus diesem Forschungsstand heraus wurden die folgenden Forschungsfragen für die vorliegende Arbeit entwickelt, die neue Aufschlüsse über ein bisheriges Desiderat der Forschung zu transkultureller Bildproduktion und -rezeption gibt:

- Werden transkulturelle Übersetzungsprozesse in Abbildungen auf kirchlichen Silberarbeiten sichtbar?
- Welche unterschiedlichen Ikonographien lassen sich in den Abbildungen identifizieren, und wie lassen sie sich inhaltlich miteinander verknüpfen?
- Ermöglicht die Analyse der Abbildungen allgemein gültige Aussagen zur Bildrezeption und zu transkulturellen Prozessen?

- Spielt die Materialität der Objekte eine Rolle?
- Ist eine Idee der multiplen Lesarten anwendbar auf kirchliche Silberobjekte?
- Handelt es sich bei den Abbildungen lediglich um „unveränderte“ Übertragungen aus der europäischen Bildtradition?

Unter der Hypothese, dass kirchliche Silberarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts aus der bolivianischen Altiplano-Region Medien eines transkulturellen Bedeutungstransfers sein können, war der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit die Analyse des vorhandenen Bildinventars innerhalb der genannten Objektgruppe sowie die Einbettung dieser Analyse in einen historischen Gesamtrahmen.

Die Ergebnisse der Arbeit zeigen, dass sich an den kirchlichen Silberobjekten aus dem bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts die Vielschichtigkeit transkultureller Prozesse ebenso darstellen lässt wie die Mechanismen, mit denen sie Bedeutung hervorbringen. Hierfür ist es jedoch notwendig, sehr unterschiedliche Quellen, Medien und Bedeutungsträger in die Analyse einzubeziehen, da dieser Vorgang nur so in seiner ganzen Komplexität abgebildet werden kann. Dies erfordert eine interdisziplinäre Herangehensweise, die Methoden der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte, der Visual Studies und der Historischen Bildkunde einbezieht und dadurch weitergehende Schlüsse zulässt als eine reine Bildanalyse. Die zu diesem Zweck entwickelte Methode ist die Kombination, Übertragung und Anwendung verschiedener Theorien und Konzepte, die es ermöglichen, die Objekte als „historische Quellen“ eines sozio-kulturellen Transformationsprozesses nutzbar zu machen und so ihrer spezifischen Materialität, Ikonographie, ihrem Gebrauch und ihrer „Lesbarkeit“ gerecht zu werden. Dadurch war es möglich, die in diesem Zusammenhang notwendigen umfassenden Ausgangsvoraussetzungen für die Interpretationen zu erhalten.

Entsprechend der Historischen Bildkunde des Hamburger Historikers Rainer Wohlfeil wurde davon ausgegangen, dass im Kontakt zwischen unterschiedlichen Gesellschaften eine Gruppe die von einer anderen Gruppe tradierten Bildtypen übernimmt und sie aufgrund ihrer Erfahrungen, Wissenshorizonte und Sichtweisen inhaltlich an die eigenen Realitäten anpasst, entsprechend liest und weiterverarbeitet. Wie weit die Übernahme oder Verbindung unterschiedlicher visueller Systeme geht, entscheidet der Betrachter. Aus diesem Grund gibt es nicht nur eine Lesart des neuen visuellen Systems, sondern mehrere (Kapitel 2). In der Forschung wird der Ikonographie als Quelle für Aussagen über Transkulturalität eine große Bedeutung beigemessen, da sich in ihr die Veränderungen sichtbar nachweisen lassen. Das würde aber bedeuten, dass transkulturelle Prozesse immer visuell wahrnehmbar sind, was

nicht der Fall ist, obwohl europäische und indigene Silberschmiede wahrscheinlich gleichermaßen liturgische Geräte hergestellt haben. Die Silberarbeiten kommunizieren jedoch Inhalte auch auf einer unsichtbaren Ebene. Diese „Unsichtbarkeit“ von Bedeutungstransfers ist ein wesentliches Phänomen transkultureller Prozesse. Dabei wird deutlich, dass Menschen selten, vielleicht sogar niemals gleich reagieren und dass sie ihre Geschichte durch soziale Praxis etablieren (van Dülmen 2001, S. 5, 7). Auch der Umstand, dass Menschen keine völlige Autonomie besitzen, aber den Ereignissen auch nicht hilflos ausgeliefert sind, wird in der Arbeit sichtbar (van Dülmen 2001, S. 6).

Zum Verständnis der Entwicklung gesellschaftlicher Prozesse während der Kolonialzeit im Vizekönigreich Peru wurden zwei weitere theoretische Ansätze angewendet, zum einen das Konzept der Heterarchie (siehe dazu Kapitel 2.2 und 2.2.1), zum anderen das der strukturellen Verknüpfungen. Diese Kombination erschien notwendig, da die zeitliche Nullpunktsetzung in einem heterarchischen Prozess, wie Jeanne L. Gillespie sie unter der Anwendung von David Starks Heterarchie-Konzept in der Eroberungssituation in den Amerikas gegeben sieht, zu absolut ist. Die strukturellen Kopplungen allein hätten wiederum die Umbruchsituation der Gesellschaft nicht hinreichend Rechnung getragen.

Als Basis für die Bildanalyse diente das von Jens Baumgarten und Kirsten Kramer entwickelte Schema zur Visualisierung transkultureller Prozesse, das auf drei Analyseebenen eine Vielzahl von Kriterien festlegt, die in Verbindung miteinander eine umfassende Analyse der Objekte erlauben. Diese Methode deckt und ergänzt sich mit der Idee der multiplen Lesarten (siehe dazu Kapitel 2.2.3). Sie geht davon aus, dass die Reaktionen auf ein Bild und die Auslegung seines Inhalts bei jeder Person und zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sind und dass Erfahrungshorizonte, kulturelle Bezugsrahmen sowie Vorwissen und Sichtweisen eine große Rolle bei der Interpretation von Bildern spielen. Beide Konzepte haben in der vorliegenden Arbeit Anwendung gefunden, da sie für die Interpretation von Bildern eine Ausgangsvoraussetzung bilden.

Zu berücksichtigen ist, dass in der nachträglichen Betrachtung unmöglich alle Perspektiven erfasst werden können, da nicht jede zeitgenössische Sichtweise in Quellen ihren Niederschlag findet. Daher ist die historische Darstellung immer in einem gewissen Maß konstruiert, weil sich im Rückblick nur vermuten lässt, welche Aspekte von den historischen Akteuren wahrgenommen wurden und was davon für den heutigen Betrachter sichtbar und verständlich ist (van Dülmen 2001, S. 105). Darüber hinaus sind für den aktuellen Beobachter andere Inhalte von Bedeutung beziehungsweise andere Interpretationen möglich als für den

historischen Betrachter. Was die Forschung heute als transkulturelle Phänomene benennt, war für die Zeitgenossen wahrscheinlich völlig selbstverständlich (Dean 2010, S. 5) und wurde nicht als distinktes Unterscheidungsmerkmal gesehen.

Um den Umgang mit Bildern in religiösen Zusammenhängen innerhalb des Untersuchungszeitraumes nachvollziehen zu können, wurden die Dekrete zur Bilderverehrung des Konzils von Trient sowie diejenigen der darauf basierenden Provinzialkonzilien von Lima und Charcas untersucht. Von besonderer Bedeutung für die Amerikas ist, dass es bei der christlichen Verehrung von Bildwerken um die Anbetung des dargestellten Urbildes ging. Die katholische Kirche stellte dies als den maßgeblichen Unterschied zur nichtchristlichen Bilderverehrung heraus, in der das „Idol“ selbst angebetet werde. Die Bildtheologen, die sich in nachtridentinischer Zeit mit dem Bilderdekret auseinandersetzten und es deuteten, wurden in Europa rezipiert. Ob ihre Auffassungen in den Amerikas beziehungsweise im Vizekönigreich Peru umgesetzt wurden, ist schwer zu beurteilen, da selbst die Werke der bekanntesten unter ihnen sich nicht in zeitgenössischen Bibliotheksinventaren aus Peru nachweisen ließen. Die Wahrnehmung dieser bildtheologischen Schriften hat möglicherweise ausschließlich über europäische Kleriker stattgefunden, die sich bereits in ihren jeweiligen Herkunftsländern mit diesen Werken auseinandergesetzt hatten.

Die Frage nach Vorlagen und Einflüssen für die Abbildungen auf den Silberarbeiten folgt aktuellsten kulturhistorischen Forschungsströmungen in und über Lateinamerika, die Fragen der Adaption europäischer Vorlagen in neuweltlichen Bildkontexten thematisieren. So konnten Teresa Gisbert, José de Mesa und Ramon Mujica konkrete Bezüge zwischen flämischen Stichen und kolonialzeitlicher andiner Architektur und Malerei nachweisen. Dabei handelt es sich, wie auch im Fall der Silberarbeiten, oft um entkontextualisierte Kunstwerke aus Museen und Privatsammlungen, zu denen keine schriftlichen Quellen vorliegen.

Für die seitens der Forschung priorisierte Frage nach Vorlagen der kolonialzeitlichen Bildproduktion leistet die vorliegende Arbeit wichtige neue Erkenntnisse. So kann sie nachweisen, dass die Übernahme von Motiven und Ikonographien in den verschiedenen Medien (Malerei, Textilien, Silber etc.) nicht einheitlich verläuft, sondern die Abbildungen auf kirchlichen Silberarbeiten anderen Vorlagen folgen als beispielsweise die Malerei. Silberarbeiten greifen auf Verzierungen von Buchseiten, Illustrationen oder einzelnen Buchstaben in Büchern zurück, denen sie in auffälliger Weise gleichen. Die rechteckige Form solcher Buchdeckel kommt der Umsetzung auf rechteckigen Antependien zugute. Malerei und Skulpturen wurden hingegen stark von literarischen (Ovids *Metamorphosen*,

Aneis von Vergil, *Ilias* und *Odyssee* von Homer, Ritterromane der Zeit) oder religiösen Texten (*Legenda Aurea*) sowie diesen beigelegten Stichen beeinflusst.

Damit zeigen die kirchlichen Silberobjekte eine neue, bisher nicht untersuchte Dimension der transkulturellen Verflechtung und der Migration von Formen auf. Anstatt die literarischen Bilder aus Texten an die jeweilige Realität anzupassen, übernahmen die Silberschmiede Abbildungen aus den Verzierungen von Büchern, die aufgrund ihrer Darstellungen dann eine Bandbreite an Lesarten durch verschiedene Interpreten zuließen. Daher wurden Bibliotheksinventare aus dem Untersuchungszeitraum vor dem Hintergrund analysiert, inwieweit die dort aufgelisteten Werke und die darin enthaltenen Illustrationen zum einen als bildliche, zum anderen als literarische Vorlage gedient haben könnten, wie es zum Beispiel bei den Wandmalereien der Kirche Arcángel San Miguel in Ixmiquilpan, Mexiko, der Fall ist. In den Silberarbeiten lassen zum Beispiel einzelne Bildelemente Ähnlichkeiten mit Grottesken aus dem 16. Jahrhundert erkennen. Trotz der Vielzahl an Varianten und Veränderungen, die diese Bildgattung über die Zeit erfahren hat, war es möglich, die Abbildungen in eine Bildtradition einzuordnen und die Herkunft einzelner Details sowie größerer Bildeinheiten nachzuzeichnen. Die Gesamtgestaltung der Altäre orientiert sich dagegen wahrscheinlich an der Seitengestaltung der Stundenbücher, die ihre Ursprünge in frühchristlichen Handschriften haben.

Die Abbildungen auf den Silberarbeiten lassen sich damit in die Entwicklungstradition von christlich-bildlichen Darstellungen setzen, die ihre Grundlagen in den frühchristlichen Handschriften von den Britischen Inseln (6.-9. Jh.) haben. Diese beeinflussten die kontinentale Buchmalerei so maßgeblich, dass sowohl christliche, als auch jüdische Manuskripte aus Spanien bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts diese Einflüsse erkennen lassen. In der Weiterentwicklung dieser Bücher stehen die bereits erwähnten und auch im Vizekönigreich stark verbreiteten Stundenbücher. Sie kommen als Vorlagen ebenfalls infrage. Das Layout ihrer Seiten – ein zentrales Bild mit einem zugehörigen Text sowie einem Rahmen aus Ranken mit zum Beispiel ornamentalen sowie zoo- und anthropomorphen Grottesken – wäre ebenfalls leicht an die Antependien anzupassen gewesen. Hierin liegt auch eine Erklärung für die auf Altären und Leuchterbänken dargestellten Medaillons mit religiösen Themen in Kombination mit den vielfach grotesken Rahmen. Damit orientierten sich die Vorlagen für Silberarbeiten nicht nur an Verzierungen in gedruckten Büchern, sondern auch an Motiven aus der Tradition der frühesten europäischen Buchmalerei beziehungsweise deren zeitgenössischen Weiterentwicklungen.

Literarische Bilder aus den klassisch-antiken Texten Europas wurden auf den Silberarbeiten nicht wiedergegeben. Obwohl sich zahlreiche Klassiker in den kolonialzeitlichen Inventarlisten aus Bibliotheken der Untersuchungsregion finden, konnte eine Verbindung zwischen den Abbildungen auf den Silberarbeiten und diesen Texten, wie sie für andere Gattungen der kolonialzeitlichen Kunst bekannt ist, nicht nachgewiesen werden.

Die spanische Kolonialisierung bedeutete nicht nur den Transfer von Menschen, Gütern, administrativen Strukturen und Technologien. Sie kann auch als Prozess verstanden werden, in dem Wissen ganz unterschiedlicher Art vermittelt, aufoktroiert, unterdrückt, transformiert und adaptiert wurde.

Das mit der europäischen Bildtradition verknüpfte Wissen übte offenbar einen massiven Einfluss auf die Kunstproduktion der indigenen Künstler oder Handwerker in den Amerikas aus, wenngleich diese nicht immer identifiziert werden können. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die gesamte Produktion kirchlicher Silberarbeiten in Händen spanischer Silberschmiede lag. Silber war bereits in vorspanischer Zeit ein Werkstoff mit göttlichen Eigenschaften und wurde von indigenen Silberschmieden verarbeitet. Das verwendete Bildinventar ist hingegen fast ausschließlich europäischer Herkunft.

In diesem Zusammenhang ist die am europäischen Vorbild angelehnte schulische Ausbildung der indigenen Bevölkerung von Bedeutung. Wenn man berücksichtigt, dass die Orden in der Ausbildung der indigenen Bevölkerung aktiv waren, liegt der Schluss nahe, dass indigene Silberschmiede, die eine Schule besucht hatten, auch Zugriff auf das entsprechende Bildrepertoire hatten.

In den christlichen Orden gab es trotz bestehender Verbote indigene Mitglieder. Inwieweit diese Angehörigen ihren europäischen Mitbrüdern behilflich waren, mögliche Bedeutungstransfers indigener Glaubenskonzepte in einer europäischen Ikonographie zu entdecken und ihnen entgegenzuwirken, ist unbekannt. Über eine „Nutzbarmachung“ des kulturellen Wissens der indigenen Ordensangehörigen gibt es in diesem Zusammenhang keine Aussagen. Betont werden stattdessen die christlichen Werte, die bei diesen Ordensbrüdern häufig besonders ausgeprägt zutage getreten sein sollen (Olaechea 1972).

Silberschmiede hatten in der Kolonialzeit im Vizekönigreich Peru einen hohen Status, da es ihre Aufgabe war, die Zusammensetzung des Silbers, aber auch des Goldes zu prüfen. Sie waren so verantwortlich für den Wert der Währung und der Preise sowie die Profite der Händler (Lockhart 1994, S. 118). In der Untersuchung der Dokumente zur sozialgeschichtlichen Stellung der Silberschmiede in der Kolonialzeit waren Testamente

besonders aussagekräftig, da sie Angaben zur Herkunft, dem Familienstand und den Nachkommen der *plateros* enthielten. Die Arbeitsaufträge geben ein deutliches Bild von den Mengen an Silber, die in einzelnen Objekten verarbeitet wurden. Aussagen zu den Abbildungen, die in die Untersuchung hätten einfließen können, hielten die Auftraggeber leider nicht schriftlich fest.

Um die eingangs gestellten Forschungsfragen beantworten zu können, wurden kirchliche Silberarbeiten auf unterschiedlichen Ebenen analysiert. Da sich transkulturelle Bedeutungsverschiebungen in vielfältiger Weise manifestieren können – nicht nur in Abbildungen, sondern beispielsweise auch in der Materialität von Gegenständen – war es notwendig, die Bedeutungen von Farbe und Material des Silbers im europäischen sowie im indigenen Kontext zu untersuchen.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die Forschungsfragen auf der Basis der durchgeführten Untersuchung nicht immer eindeutig beantworten. Das ist zum einen darauf zurückzuführen, dass kirchliche Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers bislang nicht untersucht worden sind. Hinzu kommt, dass die vorhandene Forschungsliteratur, die beispielsweise Objektgruppen wie *Kerus*, Malerei oder Kirchenfassaden zum Schwerpunkt hat, häufig nur die indigene oder die europäische Perspektive berücksichtigt, aber selten beide. Zum anderen ist die Frühe Neuzeit eine Epoche, in der „traditionelle und moderne Entwicklungen miteinander so verschränkt sind, dass Eindeutigkeit kaum erzielt werden kann“ (van Dülmen 2001, S. 60), sodass Mehrdeutigkeiten in den Ergebnissen unvermeidlich sind. In Form des Aufeinandertreffens der spanischen und indigenen Kulturen gewinnt diese Aussage in der kulturellen Kontaktsituation in den Amerikas an Bedeutung. In ihr findet die von van Dülmen angesprochene Verschränkung in Form transkultureller Verflechtungen ihren Ausdruck. Eine Eindeutigkeit von Aussagen zu den Ergebnissen dieser Prozesse wird darüber hinaus noch dadurch erschwert, dass schriftliche Quellennachweise, die inhaltlich den Forschungsfragen zugeordnet werden können, kaum vorhanden sind.

Die Frage nach der Sichtbarkeit transkultureller Prozesse in Abbildungen auf kirchlichen Silberarbeiten verdeutlicht die Problematik bei der Analyse des Bildinventars auf den kirchlichen Silberarbeiten sehr gut. Da es jedoch unwahrscheinlich ist, dass transkulturelle Prozesse immer sichtbare Spuren hinterlassen, gewinnt die „Unsichtbarkeit“ von Bedeutungstransfers als ein wesentliches Phänomen transkultureller Prozesse an Bedeutung.

Direkte Synthesen vorspanischer und europäischer Ikonographien lassen sich nur in wenigen Fällen feststellen. Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür findet sich jedoch am Altar der

Jungfrau von Guadalupe in Sucre. An zwei an den Leuchterbänken befindlichen Silberplatten sind sowohl christliche, als auch vorspanische Vorstellungen visuell und konzeptionell deutlich auszumachen. Die Platten haben bereits einen Funktionstransfer erfahren, da es sich wahrscheinlich ursprünglich um ein Paar Messbuchständer handelte. Inwieweit in diesem einen Beispiel – einer Kombination des Konzeptes des vorspanischen göttlichen *supay* mit dem europäischen von Adam und Eva – der Bedeutungstransfer für die zeitgenössischen europäischen Betrachter wahrnehmbar war, lässt sich schwer beurteilen, da dazu keine Quellen vorliegen. In der Interpretation aus heutiger Sicht sind jedoch beide Vorstellungen sowohl visuell, als inhaltlich im Vergleich deutlich nachvollziehbar. Darüber hinaus konnte in der ikonographischen Analyse deutlich gemacht werden, dass sich eine Vielzahl von transkulturellen Bedeutungsverschiebungen im Bildinventar annehmen lässt. Diese sind jedoch nicht in den Abbildungen sichtbar, sondern finden aufgrund des Vorwissens und der Erfahrungshorizonte des Betrachters unsichtbar in dessen Vorstellung statt.

Das Vorhandensein der kirchlichen Silberarbeiten an sich illustriert zudem ebenfalls einen transkulturellen Übersetzungsprozess, da sie zu einem Teil aus Europa nach Amerika importiert, zu einem anderen Teil aber im Vizekönigreich produziert wurden, um in einem europäisch-christlichen Kontext Verwendung zu finden, der eine transkulturelle koloniale Kontaktsituation darstellt. Besonders die Altäre erhalten dort durch das verwendete Bildinventar eine sehr eigene Form, aus der sich eine Vielzahl von möglichen Adaptionen für den Betrachter ergeben kann. Diese müssen wie bereits angesprochen nicht notwendigerweise für jedermann sichtbar sein, sondern konstituieren sich in Form innerer Bilder, die jeder Betrachter auf individuelle Weise herstellt.

Silber bringt jedoch seine Bedeutung als transkulturelles Medium nicht ausschließlich über die Ikonographie hervor, sondern auch durch Zuschreibungen an seine Materialität, die ebenfalls nicht sichtbar sind, zugleich aber Teil indigener und europäischer Wissensbestände.

Das Material Silber spielte im Kontext der Christianisierung des Vizekönigreichs Peru eine zentrale Rolle. In ihm trifft sich ein christliches Bedeutungsspektrum mit dem indigenen Wertesystem, was die Ausstattung von Kirchen mit Silber, auch in entlegenen kleinen Kirchen, nicht nur begünstigt haben dürfte, sondern als bedeutender transkultureller Faktor gesehen werden muss.

Der Bedeutungstransfer der Silberarbeiten verläuft anders als z.B. bei Bildern. Objekte aus Silber bringen ihre Bedeutung als transkulturelles Medium auch durch Zuschreibungen an ihre Materialität hervor, die nicht unmittelbar sichtbar, aber Teil indigener und europäischer

Wissensbestände ist und nicht ikonographisch erschlossen werden kann. Dadurch erhielt Silber im Prozess der Konversion eine spezifische Funktion, die nicht didaktisch war, sondern auf ebendiesen Zuschreibungen an das Material sowie auf dem emotionalen Wert der Objekte basierte. Auch das Mitführen von Silberobjekten wie Statuen der Jungfrau Maria oder der Heiligen in Prozessionen verdeutlicht diese Funktion: Sie konnten von der indigenen Bevölkerung als (be)greifbare Verkörperung und auch Bestätigung des neuen Glaubens verstanden werden.

Als Material steht Silber im christlich-europäischen Kontext zum einen für die Farbe Weiß und das ewige Leben; zum anderen spiegelt es den Glanz Gottes wider und verweist auf dessen Anwesenheit. Mit dieser sakralen Wertigkeit des Silbers setzten sich z.B. Bruno Reudenbach für das Material und Rudolf Suntrup für seine Farbe auseinander: Reudenbach konstatiert für die Materialbedeutung: „Besonders wertvolle Materialien glänzen und leuchten [...]. In theologischer Perspektive heißt das: Glänzende Materialien spiegeln den Glanz Gottes [...]“ (Reudenbach 2002, S. 6).

Der europäische Symbolgehalt des Silbers traf im Vizekönigreich Peru bei der indigenen Bevölkerung auf günstige Adaptionsbedingungen. Gold und Silber wurden göttliche Qualitäten beigemessen, und zudem war die geschlechtliche Zuordnung der Edelmetalle von Bedeutung. Da in der andinen Vorstellung brachte das Oberflächenmaterial oder die Beschaffenheit von etwas die darin innewohnende Essenz zum Ausdruck, wurden Gegenständen oder Personen, die aus Gold oder Silber bestanden oder damit bedeckt waren, wurden göttliche Eigenschaften bzw. Göttlichkeit zugeschrieben.

Silber stand für das weibliche Prinzip und die Mondgöttin Mama Quilla, während der Sonnengott Inti das goldene, männliche Prinzip verkörperte. Daraus ergab sich für die indigene Bevölkerung die Möglichkeit, auf der Basis des verwendeten Materials innerhalb der christlichen Kirche eine Lesart außerhalb der Abbildungen zu entwickeln: Sie konnten den mit Silber verkleideten Altar und den zumeist goldenen Abendmahlskelch in der geschlechtlichen Dichotomie des andinen Kosmos lesen. Bei dieser Interpretation stünde der Altar als Bild für Maria und bildete eine Analogie zum weiblichen Prinzip und zur Mondgöttin Mama Quilla; der Abendmahlskelch stünde für Christus und das männliche Prinzip, das mit Gold assoziiert wurde.

Die kolonialzeitlichen Silberarbeiten können somit als Ausdruck der Anwesenheit Gottes gelesen werden, sowohl in der christlichen, als auch in der indigenen Religiosität.

Als Vergleichsobjekte für die Silberarbeiten wurden, wie bereits oben erwähnt, frühchristliche insulare Handschriften herangezogen. Dieser nur auf den ersten Blick abwegige Vergleich wurde aufgrund diverser Gemeinsamkeiten zwischen den Objektgruppen durchgeführt. Eine dieser Gemeinsamkeiten zwischen Handschriften von den Britischen Inseln und Irland und den Silberobjekten aus Bolivien ist die gesellschaftliche Situation, in der diese Objekte verankert sind. Nancy Netzer sieht die Handschriften als Lieferanten spiritueller Wahrheit, die im Prozess der Christianisierung Britanniens und Irlands zu Kultobjekten wurden. Ihre Inszenierung als Verkörperungen des Glaubens in Prozessionen war besonders für Neuchristen von Bedeutung (Netzer 1998, S. 225). Ein vergleichbarer Kontext war auch im Zuge der Christianisierung Boliviens gegeben.

Die Bedeutung des Materials, die es über Zuschreibungen erhält, und die Bedeutung, welche die Objekte durch die Zuschreibungen an das Material erhalten, bestätigen auch die Untersuchungen Gabriela Siracusanos. Sie konnte nachweisen, dass die Pigmente der Farben, die für Gemälde genutzt wurden, für die indigene Bevölkerung ebenso eine Bedeutung hatten wie die Inhalte der jeweiligen Malerei. Die Ausgangsmaterialien der Farben besaßen in den vorspanischen Kulturen besondere Bedeutungen, die durch die Inhalte der Bilder potenziert wurden.

Bei der Wahrnehmung der Objekte muss des Weiteren berücksichtigt werden, dass für indigene Silberschmiede möglicherweise nicht nur das Ergebnis der Arbeit von Bedeutung war, sondern bereits der Herstellungsprozess. Susan Verdi Webster weist diese Wahrnehmung der Bedeutung von Bauarbeiten im kolonialzeitlichen Quito nach. In Quito war der gesamte Bausektor indigen dominiert, obwohl die Bauten von Architekturhistorikern nachträglich als von europäischen Architekten geplant klassifiziert wurden (Webster 2011, S. 318). Webster geht davon aus, dass die indigenen Baumeister mit dem Ergebnis ihrer Arbeit den Wünschen ihrer Auftraggeber entsprachen, für sie selber jedoch die eigentliche Bedeutung im Prozess des Bauens lag, eine Tätigkeit, die in vorspanischer Zeit auch vom Sapa Inka ausgeübt wurde. Unter den Inka waren der Vorgang des Bauens und das fertige Gebäude ein Ausdruck der Macht des Herrschers (Webster 2011, S. 309f). Zudem war die unberührte Natur für die Inka das Gegenteil zu ihrer Zivilisation, und die Be- und Verarbeitung der Steine überführte sie aus einem ungeordneten Zustand in einen geordneten, domestizierten Zustand (Webster 2011, S. 310; Dean 2010, S. 21).

Ähnliche Schlüsse zum Verarbeitungsprozess und zur Bedeutung der Farbe lassen sich auch beim Silber ziehen. Durch die Bearbeitung des relativ unscheinbaren Silbererzes zu Altären

oder anderen kirchlichen Objekten wurde der göttliche Glanz des Metalls sichtbar. Da die Oberflächenbeschaffenheit die dem Objekt innewohnenden Eigenschaften zum Ausdruck bringt und Silber in der vorspanisch-indigenen Bedeutung göttliche Qualitäten besaß, könnte für indigene Silberschmiede und Betrachter die Verarbeitung des Metalls als die eigentliche Leistung der Silberbearbeitung angesehen werden. Zudem kann darin eine Erklärung für die „Unsichtbarkeit“ indigener Einflüsse gesehen werden (Dean, Leibsohn 2003, S. 11). Die Silberarbeiten wären, wie die Bauten in Quito (Webster 2011, S. 312), physischer Ausdruck andinen Prestiges.

Hierin wird erneut die Vielschichtigkeit der zu lesenden Ebenen und der transkulturellen Prozesse sichtbar. Transkulturelle Bedeutungsverschiebungen manifestieren sich im Material sowie im Verarbeitungsprozess und sind nicht ausschließlich auf der Ebene der Abbildungen zu finden und nicht automatisch für alle Betrachter wahrnehmbar.

Aus diesen Erkenntnissen lässt sich eine allgemeingültige Aussage zur Bildrezeption und zu transkulturellen Prozessen treffen, nämlich dass jede Situation individuell untersucht werden muss, von den Objektgruppen abhängig ist und eine Vielzahl von Einflüssen berücksichtigt werden sollte. So können ikonographische Zugänge, die Auskunft über transkulturelle Adaptionen von Bildmotiven in der Malerei geben, nicht in gleicher Weise angewendet werden, um das transkulturelle „Potential“ eines anderen Mediums wie Silberobjekten oder Architektur zu untersuchen. Diese Perspektive würde der Spezifität des Materials oder Objekte nicht gerecht, da hier Bedeutungen nicht nur über Bilder, sondern auch über die Materialität, den Gebrauch, die räumliche Verortung der Objekte im Sakralraum oder den Herstellungsprozess hergestellt wurden. Das bestätigt Mitchells Forderung, den Analyserahmen in der visuellen Kultur so weit wie möglich auszudehnen (Frank 2008, S. 472f).

Die Frage, ob die Idee der multiplen Lesarten auf kirchliche Silberobjekte anwendbar ist, lässt sich nach den vielfältigen Ergebnissen der Untersuchung auf den verschiedenen Ebenen meiner Ansicht nach bejahen. In der Kombination der Analyseebenen ergeben sich Deutungen, die eine einfache Bildanalyse nicht zutage gefördert hätte. Hierbei ist besonders der Vergleich mit den möglichen indigenen Bedeutungen europäischer Abbildungen zu nennen, der eine umfassendere Interpretation möglich macht. Anhand der verschiedenen Ikonographien konnte gezeigt werden, dass unterschiedliche, kulturell bestimmte Lesarten der Bilder möglich waren. Verschiedene Bedeutungen können gleichzeitig einem Objekt

innewohnen, da verschiedene Rezipienten die Abbildungen auf dem Objekt unterschiedlich wahrnehmen und interpretieren.

Vorlagen für die Abbildungen auf den kirchlichen Silberarbeiten waren, wie bereits oben angedeutet, sehr wahrscheinlich Texte und Bilder aus Druckwerken. Für beide gilt, dass ihre Wahrnehmung und Lektüre immer abhängig von einem sozialen Kontext ist. Diese Kontexte waren veränderlich und konnten daher einem Text oder einem Bild eine neue Bedeutung zuweisen (van Dülmen 2001, S. 92). Einerseits lässt sich aus diesem Grund nur bedingt nachvollziehen, wie Betrachter oder Leser sich tradierte schriftliche, mündliche oder visuelle Ideen zu eigen machten (van Dülmen 2001, S. 91). Andererseits eröffnet diese Vielfältigkeit die Möglichkeit, Abbildungen in christliche, aber auch in vorspanisch-indigene Sinn- und Verweissysteme zu integrieren.

Die Abbildungen auf den kirchlichen Silberarbeiten zeigen fast ausschließlich europäische Ikonographien, die starke Verbindungen zu mittelalterlichen Bildinventaren sowie zur Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts aufweisen. Eine sehr wahrscheinlich indigene Ikonographie konnte nur in einem Fall (*supay*/Adam und Eva) festgestellt werden. In diesem Fall sind die Verbindungen aus der heutigen Perspektive deutlich sichtbar, sowohl in der Art der bildlichen Darstellung der Figuren, als auch in den dahinterstehenden religiösen Vorstellungen. Fast allen Ikonographien ist jedoch gemeinsam, dass sie sich in vielfältiger Weise verknüpfen und in verschiedene Richtungen interpretieren lassen. Das Phänomen wird von James Lockhart als „Double Mistaken Identity“ bezeichnet und bedeutet, dass ein identisches Phänomen aus voneinander abweichenden Perspektiven zu verschiedenen Interpretationen führt (Lockhart 1992, S. 446).

Ob es sich bei den Abbildungen lediglich um „unveränderte“ Übertragungen aus der europäischen Bildtradition handelt, gehört ebenfalls zu den Fragen, die sich nicht eindeutig beantworten lassen. Wenn die Betrachter ausschließlich davon ausgegangen wären, dass sich auf den Silberarbeiten das Gute in Form der Medaillons mit christlichen Darstellungen umgeben vom Bösen, „Heidnischen“ in Form der zum Teil sehr grotesken Wesen dargestellt ist, könnten sie als „reine“ Übertragung gedeutet werden.

Tatsächlich lassen sich aus heutiger Sicht sehr unterschiedliche Interpretationen der Darstellungen in den Silberarbeiten herauslesen. Erneut kann das bereits angesprochene Beispiel des *supay* und Adam und Eva zur Unterstützung dieser Sichtweise dienen. Während der *supay* in der Kolonialzeit auf die Rolle des Teufels oder eines Dämonen reduziert wurde, lassen heutige Forschungsergebnisse zu seiner Rolle als vorspanische göttliche Kraft

weitergehende Interpretationen zu, die wiederum das Ausmaß transkultureller Prozesse illustrieren. Je nach Betrachter können die Abbildungen als kulturelle Kontinuität, d.h. als Repräsentation indigener Glaubensvorstellungen interpretiert werden, als Diskontinuität beziehungsweise Darstellung des Christlichen, als das Ergebnis eines Bedeutungstransfers, der beide Vorstellungen beinhaltet, miteinander verbindet und eine neue Lesart zulässt, oder als reine Dekoration. Da es zu einer gesicherteren Beurteilung der Wahrnehmung von Abbildungen überlieferter Zeugnisse bedürfte, die nicht vorliegen, kann man sich ihr nur annähern, indem so viele Informationen wie möglich in die Beurteilung einbezogen werden. In der vorliegenden Arbeit waren dies die jeweiligen Ikonographien der vorchristlich-antiken, der christlich-europäischen und der vorspanisch-indigenen Kultur, die Bedeutung der Farbe und Materialität des Silbers sowie die historische Einbettung der Objekte in ihre sozialen Zusammenhänge.

Bei den Grottesken besteht die Möglichkeit, dass sie auf Wunsch der Auftraggeber angebracht wurden. Susan Verdi Webster fand in einem Auftrag für einen hölzernen Altar in der Kirche Santo Domingo, Quito, eine Beschreibung der Auftraggeberin, die neben Skulpturen der Heiligen Familie „fantasies on both sides of the uppermost part“ des Altars wünschte. Der Altar, den Webster als das Ergebnis des Auftrags in Santo Domingo identifiziert hat, zeigt „a variety of whimsical decorative elements that may correspond to the ‚fantasies‘ referenced in the contract“ (Webster 2009, S. 20f). Leider fanden sich für die Silberarbeiten derartig detaillierte Beschreibungen der Auftraggeber nicht.

Unabhängig davon, ob das Bildinventar auf den Silberarbeiten eine „unveränderte“ Übertragung europäischer Bildtraditionen darstellt oder ob die Bilder der Ort eines Bedeutungstransfers sind, beherrschten offenbar alle Silberschmiede die europäische Formensprache bis zur Perfektion, sodass es ohne schriftliche Quellen annähernd unmöglich ist, anhand des Bildinventars festzustellen, ob ein Silberschmied europäischer oder indigener Herkunft war. Dieser Umstand trifft sich mit der Feststellung von Hiroshige Okada, dass sich die indigene Bevölkerung, besonders diejenige, die einen engen Kontakt zu den Spaniern hatte, sehr bewusst über die visuellen Kontexte war, in denen bestimmte stereotypisierte Motive verwendet wurden. Er geht davon aus, dass ikonographische Elemente, die für die Europäer den Exotismus der Amerikas ausdrückten, durch die kulturellen Kontakte mit der indigenen Bevölkerung eine Neu- oder Umdefinition erfuhren und von allen Beteiligten in der Folge als indigen akzeptiert wurden (Okada 2006, S. 75f).

Um der Tradierung europäischer Bildinventare genauer nachzugehen, wurden frühchristliche Handschriften von den Britischen Inseln und Irland als Vergleichsmaterial herangezogen. Grund hierfür war der für Europa nachgewiesene gegenseitige Einfluss der in Handschriften und auf Metallarbeiten gezeigten Abbildungen. Bei den Metallarbeiten handelt es sich sehr häufig um Schmuck wie Broschen oder Gürtelschnallen, aber auch um religiöse Gegenstände wie Bischofsstäbe oder Ritualgefäße.

Dass die Silberschmiede im Vizekönigreich Peru ebenfalls auf gedruckte Abbildungen zurückgegriffen haben, ist sehr wahrscheinlich. Die Analyse des Büchermarktes in den Amerikas und besonders im Vizekönigreich untermauert diese Schlussfolgerung. Hierbei ist die Frage, ob in den Abbildungen eventuell literarische Bilder aus den klassisch-antiken Texten aus Europa wiedergegeben werden, jedoch zu verneinen. Die Bücher waren aber sehr häufig mit Bildern versehen. So waren zum Beispiel die Majuskeln am Kapitel- oder Satzanfang in einen Kasten gesetzt und verziert. An den oberen Enden einer Seite befand sich oft eine Kartusche, in der Ranken, bevölkert von den unterschiedlichsten Lebewesen, zu sehen waren. Derartige Abbildungen ähneln denen auf den Altären zum Teil in frappierender Weise. Auch die rechteckige Form solcher Kartuschen oder der Frontispize ließe eine Umsetzung zum Beispiel im Rahmen der ebenfalls rechteckigen Antependien zu. Auch die Form der Seiten wäre leicht an die Antependien anzupassen gewesen und könnte eine Erklärung für die auf ihnen dargestellte Verbindung von Medaillons mit Darstellungen der Heiligen Familie oder der Heiligen in Kombination mit den vielfach grotesken Rahmen sein. Diese Seitenaufteilung kann wiederum auf die insularen Handschriften zurückgeführt werden, in denen die Bildseiten ähnlich den Seiten in den Stundenbüchern angelegt waren – ein zentrales Bild wurde eingerahmt von bizarr ineinander verschlungenen Tier- und Menschenkörpern und Ranken.

Diese Vergleiche lassen vermuten, dass die kirchlichen Silberarbeiten wahrscheinlich anderen Vorlagen folgten als beispielsweise die Malerei und Bildhauerei. Die Abbildungen auf den Silberarbeiten greifen offenbar auf die angesprochenen Verzierungen von Seiten, Buchdeckeln oder einzelnen Buchstaben zurück. Damit illustrieren sie eine neue, bisher nicht untersuchte Dimension der transkulturellen Verflechtung und der Migration von Formen. Anstatt die literarischen Bilder aus Texten an die jeweilige Realität anzupassen, übernahmen die Silberschmiede möglicherweise gezielt Abbildungen aus den Verzierungen von Büchern, die aufgrund ihres Inhaltes eine Bandbreite an Lesarten durch verschiedene Interpreten zuließen.

Die Frage, ob die transkulturelle Übertragung von Bedeutung tatsächlich zwangsläufig etwas Neues hervorbringt oder ob es lediglich zu einer Überführung des Inhalts kommt, ist meiner Ansicht nach schwer zu beantworten. Kulturen sind nicht-statische Gebilde, die sich ständig verändern, gleichzeitig jedoch ihnen zugehörige Elemente und Inhalte über lange Zeiträume tradieren und dabei innerhalb sich wandelnder Sinnzusammenhänge verorten. Das bedeutet, dass kulturelle Kontinuität und Diskontinuität immer parallel zueinander stattfinden und dass nicht alles, was neu erscheint, zwangsläufig neu ist. Andererseits können sich scheinbar traditionelle Elemente als neu erweisen, da ihnen im Laufe der Zeit neue Bedeutungen zugeschrieben werden. Aber auch die Tatsache, dass bei der Analyse der Ikonographie je nach Bearbeiter entweder das „indianische Auge“ oder das „europäische Auge“ blind ist und dadurch einseitige Darstellungen zustande kommen, muss in Betracht gezogen werden. Diese (Un)Sichtbarkeit ist ebenso wie die (Dis)Kontinuität in der Untersuchung zu berücksichtigen, um einer Rekonstruktion der Vergangenheit so nahe wie möglich zu kommen und Essentialisierungen zu vermeiden.

Dass Silberobjekte als didaktische Medien dienen, wie zum Beispiel die Gemälde der „Vier Letzten Dinge“ in den Kirchen von Carabuco oder Caquiaviri, scheint unwahrscheinlich. Verschiedene Elemente vermitteln durchaus christliche Konzepte, aber keiner der hier analysierten Altäre lässt sich in der Gesamtheit seiner Abbildungen als „Lehrmedium“ interpretieren. Das Gleiche gilt für die Verkleidungen der Leuchterbänke und die Messbuchständer. Nichtsdestotrotz kommunizieren die Silberarbeiten Inhalte auf einer nonverbalen Ebene und sind in die rituelle Praxis innerhalb des Gottesdienstes eingebunden, wodurch Anbindungen zu unterschiedlichsten Glaubensvorstellungen möglich werden. Mit diesem Wegfall der didaktischen Funktion von Bildern erfüllt das Silber im Prozess der Konversion und des kulturellen Wandels seine Funktion affektiv über die Materialität des Metalls, die in der vorspanischen wie auch der christlichen Kultur Göttlichkeit artikulierte.

An den kirchlichen Silberobjekten aus dem bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts lässt sich die Vielschichtigkeit transkultureller Prozesse ebenso darstellen wie die Intermedialität, mit der sie Bedeutung hervorbringen. Damit verdeutlichen sie die Notwendigkeit, sehr unterschiedliche Quellen, Medien und Bedeutungsträger in der Analyse zu berücksichtigen, da dieser Vorgang nur so in seiner Komplexität abgebildet werden kann.

8 Abkürzungsverzeichnis

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia	ABNB
Escrituras públicas	EP
Expedientes coloniales	EC
Archivo-Biblioteca Arquidiocesanos Monseñor Taborga, Sucre	ABAS
Archivo Parroquial	AP
Archivo de La Paz	ALP
Caja	C
Expedientes coloniales	EC
Archivo Histórico de la Casa Nacional de Moneda de Potosí	AHP
Escrituras notariales	EN
Iglesias y Conventos	I y C

9 Literaturverzeichnis

Alaperrine-Bouyer, Monique (2002): Saber y poder: la cuestión de la educación de las elites indígenas. In: Jean-Jacques Decoster (Hg.): *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Cuzco (= Archivos de historia andina / Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"), S. 145–167

Alaperrine-Bouyer, Monique: La biblioteca del colegio de yngas nobles: San Borja del Cuzco, in: *historica* (2005), S. 163–179

Aldenderfer, Mark; Nathan M. Craig; Robert J. Speakman; Rachel Popelka-Filcoff: Four-Thousand-Year-Old Gold Artifacts from the Lake Titicaca Basin, Southern Peru, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 105 (2008), S. 5002–5005

Altamira, Rafael: El Texto de las Leyes de Burgos de 1512, in: *Revista de Historia de América* (1938), S. 5–79

Sotomayor, Antonio (Hg.) (1667): *Indices Librorum prohibitorum et expurgandorum novissimi, Hispanicus et Romanus*, Madrid

Aparicio, Severo: Influjo de Trento en los Concilios Limensis, in: *Missionalia Hispanica* 29 (1972), S. 215–239

Arellano, Carmen; Meyers, Albert: Testamento de Pedro Milamachi, un curaca cañari en la region de los Wanka, Peru (1662), in: *Revista Española de Antropología Americana* (1988), S. 95–127

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé (1965): *Historia de la villa imperial de Potosí*, 3 Bde., Lewis Hanke (Hg.), Providence

Avila, Francisco de (2009): *Dioses y hombres de Huarochirí* (1608), Lima

Bachmann-Medick, Doris (2009): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg

Bailey, Gauvin Alexander (2010): *The Andean hybrid baroque. Convergent cultures in the churches of colonial Peru*, Notre Dame

Ball, Larry F. (2003): *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Cambridge [u.a.]

- Barba, Álvaro Alonso (1967): *Arte de los metales. seguido de notas y suplementos al libro por un antiguo minero; juicios y comentarios* (1640), Potosí
- Baumgarten, Jens (2004): *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560-1740)*, Hamburg
- Bautz, Friedrich Wilhelm (1975): Bellarmin, Robert. In: Friedrich Wilhelm Bautz (Hg.): *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon. Aalders, Willem Jan bis Faustus von Byzanz, Hamm (Westf.)* (Bd. 1), S. 473–474
- Belting, Hans (2006): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München
- Benson, Elizabeth P. (1972): *The Mochica. A culture of Peru*, London
- Benzinger (1903): Metalle in der Bibel. In: Albert Hauck (Hg.): *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Lutheraner - Methodismus*, Leipzig (Bd. 12), S. 739–747
- The Codex Mendoza. Vol. 3: A facsimile reproduction of Codex Mendoza* (1992), Frances Berdan und Patricia Rieff Anawalt (Hg.), Berkeley [u.a.]
- Berefelt, Gunnar (1968): *A study on the winged angel*, Stockholm
- Berghaus, Margot (2010): *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie*, Stuttgart
- Bernat Vistarini, Antonio; Cull, John T. (2008): The Emblem in Spain: History and Characteristics. In: Peter M. Daly (Hg.): *Companion to emblem studies*, New York, S. 347–368
- Bernier, Hélène: Vogelkrieger und Kriegervogel in der Moche-Kultur. In: Werner Rutishauser (Hg.): *Mit fremden Federn. Antike Vogeldarstellungen und ihre Symbolik*, Schaffhausen, 2010, S. 61–69
- Beuchert, Marianne (2004): *Symbolik der Pflanzen*, Frankfurt am Main [u.a.]
- Bierhorst, John (2002): *The mythology of South America*, Oxford [u.a.]
- Bird, Junius B. (1979): The "Copper Man": A Prehistoric Miner and His Tools from Northern Chile. In: Elizabeth P. Benson (Hg.): *Pre-Columbian metallurgy of South America*, Washington, DC, S. 105–132

- Bischof, Henning (2006): Silber - Glanz der Mondgöttin. In: Wulf Köpke, Bernd Schmelz (Hg.): *Schätze der Anden. Die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg*, Hamburg, S. 338–365
- Bloch, Peter (1994): Löwe. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien (Bd. 3), S. 112–119
- Bonfil Batalla, Guillermo (2004): Pensar nuestra cultura: Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados.
<http://trabajaen.conaculta.gob.mx/CONVOCA/ANEXOS/PENSAR%20NUESTRA%20CULTURA.PDF>, letzter Zugriff 09.10.2012
- Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006): Historischer und kunsthistorischer Überblick. In: *Die Mudejar-Kunst. Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Tübingen [u.a.], S. 35–61
- Brading, D.A; Harry E. Cross: Colonial Silver Mining: Mexico and Peru, in: *The Hispanic American Historical Review* 52 (1972), S. 545–579
- Brakensiek, Stephan (2009): Katalogkommentar 50. In: Christof Metzger (Hg.): *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance : Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*, München [u.a.], S. 372
- Braunfels, Wolfgang (Hg.) (1989): *Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und ihrer Künstler. 750 - 1250*, München
- Braun, Joseph (1924): *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2 Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München
- Bredenkamp, Horst: A Neglected Tradition? Art History as "Bildwissenschaft", in: *Critical Inquiry* Vol. 29 (2003), S. 418–428
- Brincken, Anna-Dorothee von den (1992): *Fines terrae. Die Enden der Erde und der vierte Kontinent auf mittelalterlichen Weltkarten*, Hannover
- Brommer, Hermann (2005): *Konstanzer Münster*, Regensburg
- Brown, Michelle P. (2003): *The Lindisfarne Gospels. Society, spirituality and the scribe*, London
- Buschiazzo, Mario J.: Exotic Influences in American Colonial Art, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 5 (1945 - 1946), S. 21–23

- Buschiazzo, Mario J. (1966): El problema del arte mestizo: Contribución a su esclarecimiento. In: *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, Sevilla (Bd. 4), S. 229–244
- Busto Duthurburu, José Antonio del (1996): *La platería en el Perú*, Lima
- Carcedo Mufarech, Paloma de (1997): La plata y su transformación en el arte precolombino. In: José Torres della Pina (Hg.): *Plata y plateros del Perú*, Lima, S. 18–117
- Cardenas Ayaipoma, Mario: El Colegio de Caciques y el sometimiento ideológico de los residuos de la nobleza aborígen, in: *Revista del Archivo General de la Nación* (1975/ 1976), S. 5–24
- Carrera Stampa, Manuel: The Evolution of Weights and Measures in New Spain, in: *The Hispanic American Historical Review* 29 (1949), S. 2–24
- Carrera Stampa, Manuel (1954): *Los gremios mexicanos*, México
- Castañeda, Paulino: El sínodo de la Iglesia de Charcas de 1773, in: *Missionalia Hispanica* 35-36 (1978-1979), S. 91–135
- Centerwall, Brandon S.: The Name of the Green Man, in: *Folklore* 108 (1997), S. 25–33
- Chacón Torres, Mario (1973): *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*, Sevilla
- Chastel, André (1997): *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin
- Cieza de León, Pedro de (1984): *Crónica del Perú I* (1553), Lima
- Classen, Constance (1993): *Inca cosmology and the human body*, Salt Lake City
- Claussen, Peter Cornelius (1996): *Materia und opus: Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*. In: Victoria V. Flemming, Sebastian Schütze (Hg.): *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz, S. 40–49
- Cobo, Bernabé (1956): *Historia del Nuevo Mundo* (1653), Madrid
- Cots Morató, Francisco de Paula (2004): *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia. Los libros de dibujos y sus artífices (1505 - 1882)*, Valencia
- Cummins, Thomas B. F (2002): *Toasts with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*, Ann Arbor
- Daly, Peter M. (2008): Emblems. An Introduction. In: Peter M. Daly (Hg.): *Companion to emblem studies*, New York, S. 1–24

- Dean, Carolyn (1999): *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cusco, Peru*, Durham
- Dean, Carolyn (2010): *A culture of stone. Inka perspectives on rock*, Durham
- Dean, Carolyn; Leibsohn, Dana: Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America, in: *Colonial Latin American Review* Vol. 12 (2003), S. 5–35
- Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine (2003): *Die Stimmen von Huarochirí: Indianische Quechua-Überlieferungen aus der Kolonialzeit zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine Analyse ihres Diskurses*, Bonn
- Desaulty, Anne-Marie; Telouk, Philippe; Albalat, Emmanuelle; Albarède, Francis: Isotopic Ag–Cu–Pb record of silver circulation through 16th–18th century Spain, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 108 (31.05.2011)
- Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas...: Espanya (1886): <http://archive.org/details/equivalenciasen00unkngoog>, letzter Zugriff am 11.10.2013
- Donnan, Christopher B. (1979): *Moche art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication* (1976), Los Angeles
- Donnan, Christopher B.; McClelland, D. (1979): *The burial theme in Moche iconography*, Washington, DC
- Drosdowski, Günther (Hg.) (1994): *Duden, das grosse Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, Mannheim
- Duviols, Pierre (1977): *La destrucción de las religiones andiñas*, México
- Eichmann, Andrés: La Virgen-Cerro de Potosí: Arte mestizo o expresión emblemática, in: *Revista de Historia Americana y Argentina* (2007-2008)
- Eisleb, Dieter (1975): *Altperuanische Kulturen I*, Berlin
- Eisleb, Dieter (1980): *Altperuanische Kulturen. Tiahuanaco III*, Berlin
- Emich, Birgit: Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühene Neuzeit: Eine interdisziplinäre Spurensuche, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* (2008), S. 31–56
- Emmerich, André (1977): *Sweat of the sun and tears of the moon. Gold and silver in pre-Columbian art* (1965), New York
- Escobari de Querejazu, Laura (2011): *De caciques nobles a ciudadanos paceños. Historia, tradición y genealogía de los Cusicsanqui, s. XVI a XXI*, La Paz

Estenssoro Fuchs, Juan Carlos (2005): Construyendo la memoria: La figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. In: Thomas B. F Cummins, Gabriela Ramos, Elena Phipps (Hg.): *Los incas, reyes del Perú*, Lima, S. 93–173

Esteras Martín, Cristina: Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín, in: *Teruel* 43 (1970), S. 5–72

Esteras Martín, Cristina: Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco, in: *Archivo español de arte* 55 (1982, ersch.: 1983), S. 209–216

Esteras Martín, Cristina (1986): *Orfebrería hispanoamericana: siglos 16 - 19. obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*, Madrid

Esteras Martín, Cristina (1992): *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid

Esteras Martín, Cristina (1993): *Arequipa y el arte de la platería. Siglos 16 - 20*, Madrid

Esteras Martín, Cristina (1997): *Platería del Perú virreinal. 1535 - 1825*, Madrid, [u.a.]

Esteras Martín, Cristina (2004a): Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork. In: Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín (Hg.): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York ...]*, New York, S. 59–71

Esteras Martín, Cristina (2004b): 92. Altar frontal. In: Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín (Hg.): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830 ; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York, ...]*, New York, S. 280–282

Esteras Martín, Cristina (2004c): 95. Sacarium. In: Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín (Hg.): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830 ; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York, ...]*, New York, S. 286–288

Euw, Anton von; Fox, Peter (Hg.) (1990): *Book of Kells: Ms. 58, Trinity College Library Dublin. Kommentar*, Luzern

- Eyzaguirre Morales, Milton (2011): *De Ancestros y Muertos a Diablos Ángeles. La Resemantización del Supay en el Contexto Andino*, La Paz
- Fane, Diana (1996): *Converging cultures. Art & identity in Spanish America; [catalog of an exhibition held at the Brooklyn Museum ...]*, New York
- Feld, Helmut (1990): *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden
- Fernández, Alejandro; Munoa, Rafael; Rabasco, Jorge (1984): *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid
- Flores, José Louis Pérez; Varela, Sergio González: Los murales del Convento de Ixmiquilpan, Mexico, y la imagen de guerra occidental, in: *Colonial Latin American Review* 22 (2013), S. 126–147
- Frank, Gustav (2008): Nachwort von Gustav Frank: Pictorial and Iconic turn: Ein Bild von zwei Kontroversen, in: Ders. (Hg.): *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, S. 445–487
- Fuller, David R.: The production of copper in 6th century Chile's chuquicamata mine, in: *JOM* 56 (2004), S. 62–66
- Gallemart, Johannes (1766): *Sacrosanctum Concilium Tridentinum. Additis Declarationibus Cardinalium Concilii Interpretum*, Augsburg
- Gameson, Richard (1998): The circulation of books between England and the Continent, c. 871 – c. 1100. In: Richard Gameson, Nigel J. Morgan, Rodney M. Thomson, Lotte Hellinga, J. B. Trapp, John Barnard, David McKitterick (Hg.): *The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 1: c. 400-1100*, Cambridge [u.a.], S. 344–372
- García Arranz, José Julio (1996): *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres
- García Pérez, Noelia: El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro. In: Jesús Rivas Carmona (Hg.): *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, S. 247–255
- Gareis, Iris Estefanía Ana (2003): *Die Geschichte der Anderen. Zur Ethnohistorie am Beispiel Perus (1532 - 1700)*, Berlin
- Garner, Richard L.: Long-Term Silver Mining Trends in Spanish America: A Comparative Analysis of Peru and Mexico, in: *The American Historical Review* 93 (1988), S. 898–935 162
-

- Gasparini, Graziano (1966): Análisis crítico de las definiciones de "Arquitectura popular" y "Arquitectura mestiza". In: *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, Sevilla (Bd. 4), S. 221–227
- Gillespie, Jeanne L.: The Codex of Tlaxcala: Indigenous Petitions and the Discourse of Heterarchy, in: *Hipertexto* (2011), S. 59–74
- Gisbert, Teresa; Mesa, José de (1985): *Arquitectura Andina. Historia y Analisis*, La Paz
- Gisbert, Teresa (2001): *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia; Cajías, Martha (2006): *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Bolivia
- Gisbert, Teresa (2008): *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz
- Gonzalbo, Pablo Escalante; Inguñiz, Maite Málaga; Rull, Ana Pulido (2005): El soberano y su palacio: Los tlacuilos frente al retrato, la historia y la alegoría. In: Elisa Vargas Lugo de Bosch (Hg.): *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglos XVI al XVIII*, México
- Gonzales, Juan Zilbeti (2002): *Evolución urbana de la ciudad de Sucre*, Sucre
- Grewenig, Meinrad Maria; Alvarez-Calderón Larco, Andrés (2004): *InkaGold. 3000 Jahre Hochkulturen; Meisterwerke aus dem Larco-Museum Peru; [anlässlich der Ausstellung InkaGold, 3000 Jahre Hochkulturen, Meisterwerke aus dem Larco-Museum Peru, im Weltkulturerbe Völklinger Hütte, Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur]*, Heidelberg
- Grieder, Terence: The Interpretation of Ancient Symbols, in: *American Anthropologist, New Series* 77 (1975), S. 849–855
- Gruzinski, Serge (1996): *Los caminos del mestizaje*, México
- Gruzinski, Serge (2002): *The mestizo mind. The intellectual dynamics of colonization and globalization*, New York
- Guerra, M.F; Gondonneau, A.; Barrandon, J.-N: South American precious metals and the European economy: A scientific adventure in the Discoveries time, in: *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B* (1998), S. 875–879
- Guibovich Pérez, Pedro M: Libros para ser vendidos en el virreinato del Perú a fines del siglo XVI, in: *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (1984/85), S. 85–114

- Guibovich Pérez, Pedro M.: Los libros del Curaca de Tacna, in: *Histórica* 14 (1990), S. 69–84
- Guido, Angel (1940): *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario
- Hampe Martínez, Teodoro: Libros profanos y sagrados en la biblioteca del tesorero Antonio Dávalos (Lima, 1583), in: *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional del Peru* (1990-91), S. 125–145
- Hampe Martínez, Teodoro: The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru: A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Century, in: *Hispanic American Historical Review* 73 (1993), S. 211–233
- Hampe Martínez, Teodoro (1996): *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI - XVII)*, Frankfurt am Main
- Harris, Rivkah: Inanna-Ishtar as paradox and a coincidence of opposites, in: *History of Religions* 30 (1991), S. 261–278
- Harth-Terré, Emilio (1966): La Arquitectura Mestiza en el Sur Peruano: Fundamentos Estéticos y Étnicos de una Forma Decorativa en el Perú. In: *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, Sevilla (Bd. 4), S. 213–220
- Hecht, Christian (1997): *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin
- Helms, Mary W.: Precious Metals and Politics: Style and Ideology in the Intermediate Area and Peru, in: *Journal of Latin American Lore* (1981), S. 215–237
- Henderson, George (1987): *From Durrow to Kells. The insular gospel-books 650 - 800*, London [u.a.]
- Henkel, Willi (1988): Die Religion der Indios auf dem dritten Provinzialkonzil von Lima. In: Walter Brandmüller, Herbert Immenkötter, Erwin Iserloh (Hg.): *Ecclesia Militans. Studien zur Konzilien- und Reformationsgeschichte*, Paderborn [u.a.] (Bd. 1), S. 433–443
- Henkel, Willi; Saranyana, José Ignacio (2010): *Die Konzilien in Lateinamerika*, Paderborn, München, Wien, Zürich
- Henry, Françoise (1974): *The book of Kells. Reproduced from the manuscript in Trinity College, Dublin*, London

- Heredia Moreno, María del Carmen: Notas sobre plateros limenos de los siglos XVI-XVII, in: *Laboratorio de Arte* (1989), S. 45–60
- Heredia Moreno, María del Carmen: Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII-XVIII-XIX, in: *Cuadernos de Arte Colonial* (1992), S. 29–75
- Heredia Moreno, María del Carmen: Las ordenanzas de los plateros limeños del año 1633, in: *Archivo español de arte* 64 (1991), S. 489–500
- Heredia Moreno, María del Carmen: Ordenanzas de la Platería Limeña del Año 1778, in: *Laboratorio de Arte* (1993), S. 57–76
- Himmelheber, Susanne (1984): *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München
- Hoffmann, Konrad (1994): Victoria. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom [u.a.] (Bd. 4), S. 457–459
- Holl, Oskar; Kaute, Lore; Ott, Brigitte; Seibert, Jutta (1994a): Engel. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom [u.a.] (Bd. 1), S. 626–642
- Holl, Oskar; Kaute, Lore; Ott, Brigitte; Seibert, Jutta (1994b): Pelikan. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom [u.a.] (Bd. 3), S. 390–392
- Inch, Marcela (2008): Libros, Comerciantes y Libreros. In: Andrés Eichmann, Marcela Inch (Hg.): *La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata (siglos XVI-XVII)*, Sucre, S. 415–537
- Julien, Catherine (2007): *Die Inka. Geschichte, Kultur, Religion* (1998), München
- Karlovich, Atila (22.01.2006): La sombra, el alma y el diablo Supay en los Andes, in: *Nuevo Diario de Santiago del Estero*, Santiago del Estero, o.S.
- Katzew, Ilona (2005): *Casta painting. Images of race in eighteenth-century Mexico* (2004), New Haven [u.a.]
- Kemp, Wolfgang (1994): Schlange, Schlangen. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom [u.a.] (Bd. 4), S. 75–81

- Kern, Margit (2010): Übersetzungsprozesse in der religiösen Kunst der Frühen Neuzeit: Die Mission in Neuspanien. In: Henning P. Jürgens, Thomas Weller (Hg.): *Religion und Mobilität: zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa; [Ergebnisse einer internationalen Tagung am Mainzer Institut für Europäische Geschichte, 12.02, Göttingen, S. 247–274*
- King, Ross (2003): *Michelangelo und die Fresken des Papstes*, München
- Koch, Wilfried (1998): *Baustilkunde. Das Standardwerk der Europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Niedernhausen/Ts
- Koepf, Hans; Binding, Günther (2005): *Bildwörterbuch der Architektur. Mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar*, Stuttgart
- Kramer, Kirsten; Baumgarten, Jens (2009): Einleitung: Visualisierung und kultureller Transfer. In: Kirsten Kramer, Jens Baumgarten (Hg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*, Würzburg, S. 11–28
- Kröll, Katrin (1994): Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters (Einführung). In: Katrin Kröll (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau
- Kubler, George (1967): *The iconography of the art of Teotihuacán*, Washington, DC
- Kubler, George (1985): On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art, in: Ders.: *Studies in ancient American and European art. The collected essays of George Kubler*, Thomas Ford Reese (Hg.), New Haven, S. 66–74
- Kummer, Stefan: Doceant Episcopi: Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1993), S. 508–533
- Kutscher, Gerdt (1965): *Nordperuanische Keramik: figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu* (1954), Berlin
- Latini, Brunetto (1982): *The medieval Castilian bestiary. From Brunetto Latini's Tesoro: study and edition*, Spurgeon W. Baldwin (Hg.), Exeter, Devon
- Lechtman, Heather: The Significance of Metals in Pre-Columbian Andean Culture, in: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* Vol. 38 (1985), S. 9–37
- Lederer, Tanja (1999): Plateros en el virreinato de Perú/Lima: Consideraciones sobre su historia social, económica y constitucional. In: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Hg.): *Anuario 1999*, Sucre, S. 425–450

Lee Bierbaum, Kirsten (2011): Review of Funktion und Gebrauch mittelalterlicher Goldschmiedekunst. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=34034>, letzter Zugriff am 11.10.2013.

Lees-Milne, James (1960): *Baroque in Spain and Portugal and its antecedents*, London

Lehmann, Marco (2009): Ars Simia – Ästhetische und anthropologische Reflexion im Zeichen des Affen: Zum Fortleben mittelalterlicher Bildprogramme in der Romantik, bei Raabe und Kafka. In: Sabine Obermaier (Hg.): *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin [u.a.] S. 309–338

Lieske, Bärbel (1992): *Mythische Bilderzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*, Bonn

Lissón Chávez, Emilio (Hg.) (1944): *La iglesia de España en el Perú. Colección de documentos para la historia de la Iglesia en el Perú, que se encuentran en varios archivos, siglo 16*, Sevilla

Lockhart, James (1992): *The Nahuas after the conquest. A social and cultural history of the Indians of central Mexico, sixteenth through eighteenth centuries*, Stanford

Lockhart, James (1994): *Spanish Peru, 1532-1560. A social history*, Madison

Lohmann Villena, Guillermo: Libros, libreros y bibliotecas en la época virreinal, in: *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional del Peru* (1971), S. 17–24

Lucchesi Palli, Elisabeth (1994): Drache. In: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie - Allgemeine Ikonographie*, Rom [u.a.] (Bd. 1), S. 516–524

Luhmann, Niklas (1987): *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main

Luhmann, Niklas (2004): *Einführung in die Systemtheorie*, Dirk Baecker (Hg.), Darmstadt

Luque Alcaide, Elisa (2005): Los Concilios Provinciales Hispanoamericanos. In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665 - 1810)*, Madrid (Bd. 2,1), S. 423–523

MacCormack, Sabine (1991): *Religion in the Andes. Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton

- Macera, Pablo (1993): *La Pintura Mural Andina. Siglos XVI-XIX* (1973), Lima
- Marco Dorta, Enrique: Andean Baroque Decoration, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 5 (1945 - 1946), S. 33–34
- Marco Dorta, Enrique (1966): La influencia indígena en el barroco del Perú: Aspectos y problemas. In: *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, Sevilla (Bd. 4), S. 195–211
- Martínez Ferrer, Luis (1999): Otras Recepciones De Trento En América (1585-1628). In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid, S. 181–219
- Martínez Ferrer, Luis; Alejos-Grau, Carmen José (1999): Las Asambleas Eclesiásticas Anteriores A La Recepción De Trento. In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid, S. 89–130
- Martínez, Gabriel: Los dioses de los cerros en los Andes, in: *Journal de la Société des Américanistes* (1983), S. 85–115
- Mateos, Francisco: Ecos de América en Trento, in: *Revista de Indias* (1945), S. 559–605
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding media. The extensions of man*, New York
- Mendelsohn, Henriette (1907): *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag z. Kunstgeschichte d. Gotik u. d. Renaissance*, Berlin
- Menzel, Wolfgang (1854): *Christliche Symbolik. Theil I*, Regensburg
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa: El Arte de la Platería en la Diócesis de La Paz, in: *Khana* Vol. 1 (1954), S. 53–72
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa: Determinantes del llamado estilo mestizo y sus alcances en América; breve consideración del término, in: *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas* (1968), S. 93–119
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa (1972): *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa (1974): *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa (2002): *Monumentos de Bolivia. Cuarta edición actualizada*, La Paz, Bolivia

- Metternich, Wolfgang (2011): *Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters*, Darmstadt
- Metzger, Christof (Hg.) (2009): *Daniel Hopper. Ein Augsburger Meister der Renaissance : Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*, München [u.a.]
- Mitchell, William J. Thomas (2008): *Bildtheorie*, Gustav Frank (Hg.), Frankfurt am Main
- Mitchell, William J. Thomas (2008a): Was ist ein Bild?. In: Ders. (Hg.): *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, S. 15–77
- Mitchell, William J. Thomas (2008b): Was ist visuelle Kultur?, in: Ders. (Hg.): *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, S. 237–261
- Mitchell, William J. Thomas (2009): Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main, S. 319–327
- Mujica Pinilla, Ramón (1996): *Angeles apócrifos en la América virreinal*, Lima
- Müller, Gerhard (2002): Tridentinum. In: G. Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie. Trappisten, Trappistinnen - Vernunft II*, S. 62–74
- Netzer, Nancy (1998): The design and decoration of Insular gospel-books and other liturgical manuscripts, c. 600 - c. 900. In: Richard Gameson, Nigel J. Morgan, Rodney M. Thomson, Lotte Hellenga, J. B. Trapp, John Barnard, David McKitterick (Hg.): *The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 1: c. 400-1100*, Cambridge [u.a.], S. 225–243
- Neumeyer, Alfred: The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America, in: *The Art Bulletin* 30 (1948), S. 104–121
- Oberem, Udo: Über die Ausbildung von "hijos de caciques" im frühkolonialen Quito, in: *Indiana* (1985), S. 341–354
- Okada, Hiroshige (2006): Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots, and Mermaids in Andean Colonial Art. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hg.): *The Virgin, saints, and angels. South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma collection; [on the occasion of the Exhibition The Virgin, Saints, And Angels: South American Paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection ...]*, Stanford [u.a.], S. 67–79
- Olaechea, Juan B.: Los Colegios de Hijos de Caciques a Raíz de los Terceros Concilios Provinciales de Lima y México, in: *Missionalia Hispanica* 19 (1962), S. 109–113

- Olaechea, Juan B.: Los indios en las Órdenes religiosas, in: *Missionalia Hispanica XXIX* (1972), S. 241–256
- Ortiz, Fernando (1947): *Cuban counterpoint: tobacco and sugar* (1940), New York
- Pagnonio, Paulo (Hg.) (1843): *Acta ecclesiae Mediolanensis a Sancto Carolo Cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici Cardinalis Borromaei archiepiscopi Mediolani iussu undique diligentius collecta Carolo Cajetano archiepiscopo Cardinali de Gaistuck adprobante rursus edita*, Mailand
- Paniagua Pérez, Jesús (1989): *La plata labrada en la Audiencia de Quito (la Provincia del Azuay) siglos XVI-XIX*, León
- Paniagua Pérez, Jesús; Garzón Montenegro, Gloria M. (2000): *Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, México
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie, in: Ders.: *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln, S. 33–59
- Patarca, Emilio Jorge (2008): *Arte y técnica de la orfebrería Hispanoamericana*, Lima
- Pelizaeus, Anette (2009): Greif, Löwe und Drache: Die Tierdarstellungen am Mainzer Dom – Provenienz und Nachfolge. In: Sabine Obermaier (Hg.): *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin, New York, S. 181–205
- Penhos, Marta (2005): De categorías y otras vías de explicación: Una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948 - 1971). In: Union Latina (Hg.): *Manierismo y Transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre Barroco*, La Paz, S. 167–174
- Pérez Cantó, María P (1985): *Lima en el siglo XVIII. Estudio socioeconómico*, Madrid
- Pettegree, Andrew (2010): *The book in the Renaissance*, New Haven
- Pfister, Ulrich (2010): Silber. In: Friedrich Jaeger (Hg.): *Silber - Subsidien*, Stuttgart [u.a.], S. 1–8
- Phipps, Elena; Hecht, Johanna; Esteras Martín, Cristina (Hg.) (2004): *The colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830; [published in conjunction with the exhibition "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530 - 1830", held at the Metropolitan Museum of Art, New York, ...]*, New York

- Poeschel, Sabine (2005): *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt
- Pratt, Mary Louise: Arts of the Contact Zone, in: *Profession* (1991), S. 33–40
- Prem, Hanns J. (2008): *Geschichte Altamerikas*, München
- Querejazu, Pedro; Ferrer, Elizabeth (Hg.) (1997): *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, New York
- Querejazu, Pedro (1997): A World in Wood in the City of the Silver Mountain: Wooden Sculpture and Architecture in Potosí. in: Pedro Querejazu, Elizabeth Ferrer (Hg.): *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, New York, S. 50–63
- Quilter, Jeffrey: Continuity and disjunction in pre-Columbian art and culture, in: *RES* (1996), S. 303–317
- Quilter, Jeffrey: The Narrative Approach to Moche Iconography, in: *Latin American Antiquity* 8 (1997), S. 113–133
- Quiroz Chueca, Francisco (1986): *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI - XVIII)*, Lima
- Raff, Thomas (1994): *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München
- Ramos Sosa, Rafael: Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663), in: *Laboratorio de Arte* (1992), S. 295–304
- Reihlen, Markus (1998): *Die Heterarchie als postbürokratisches Organisationsmodell der Zukunft?*, Köln
- Reihlen, Markus (1999): Organisation und Postmoderne. In: Georg Schreyögg (Hg.): *Verhandlungen der Wissenschaftlichen Kommission "Organisation" im Verband der Hochschullehrer für Betriebswirtschaft e.V.*, Wiesbaden, S. 268–303
- Reudenbach, Bruno (2002): Gold ist Schlamm: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter. In: Dietmar Rübel, Monika Wagner (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin, S. 1–12
- Ribera, Adolfo Luis (1970): *Catalogo de platería*, Buenos Aires
- Ribera, Adolfo Luis (1981): *Platería Sudamericana de los siglos XVII.-XX*, München
- Ribera, Adolfo Luis (1987): *Southern splendor: masterworks of colonial silver from the Museo Isaac Fernández Blanco*, Buenos Aires, New York

- Rojas, Ricardo (1924): *Eurindia: Ensayo de estética fundado en le experiencia histórica de las culturas Americanas*, Buenos Aires
- Rowe, John Howland: Archaeological Dating and Cultural Process, in: *Southwestern Journal of Anthropology* 15 (1959), S. 317–324
- Ruiz Medrano, Carlos Rubén (2001): *El gremio de plateros en Nueva España*, San Luis Potosí
- Sahagún, B. de (2012): Historia general de las cosas de la Nueva España II. http://books.google.de/books?id=aKzcQU-y_TEC, letzter Zugriff am 11.10.2013
- Salazar-Soler, Carmen: El Tayta Muki y la Ukupachu. Prácticas y creencias religiosas de los mineros de Julcani, Huancavelica, Perú, in: *Journal de la Société des Américanistes* (1987), S. 193–217
- San Cristóbal Sebastián, Antonio (1997): *Arquitectura, planiforme y textilografía virreinal de Arequipa*, Arequipa
- Sanz, María Jesús (1991): *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla
- Sanz, María Jesús (1996): *Una hermandad gremial. San Eloy de los Plateros, 1341 - 1914*, Sevilla
- Saranyana, José Ignacio; Alejos-Grau, Carmen José (Hg.) (1999): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid
- Saranyana, José Ignacio (1999a): El III. Concilio Limense (1582-1583). In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid (Bd. 1), S. 149–180
- Saranyana, José Ignacio; Alejos-Grau, Carmen José (1999): La Primera Recepción De Trento En America (1565-1582). In: José Ignacio Saranyana, Carmen José Alejos-Grau (Hg.): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493 - 1715)*, Madrid (Bd. 1), S. 131–148
- Sarmiento Gamboa, Pedro de (2007): *The history of the Incas (1572)*, Austin
- Schauer, Philipp (2010): *Guía turística de Iglesias Rurales. La Paz y Oruro*, La Paz
- Scheller, R. W. (1963): *A survey of medieval model books*, Haarlem
- Scheller, R. W. (1995): *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam

Schmidt, Margarethe; Schmidt, Heinrich (2007): *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik* (1981), München

Schneider, Norbert (2009): *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Hong Kong

Schönberger, Arno (2008): Cherub. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*.

<http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--bisamapfel--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-gall.fig-%22abc%22--01-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=CL1.13&d=DI490.1#mark>, letzter Zugriff am 21.10.2013, Sp. 428-434

Schönberger, Otto (Hg.) (2001): *Physiologus. Griechisch/deutsch*, Stuttgart

Schuler, Stefan (1995): Campum artium perscrutari: Aspekte der Werkstoffbehandlung in mittelalterlichen Texten zu dem künstlerischen artes mechanicae. In: Germanisches Nationalmuseum (Hg.): *Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: ihre Gestaltung und ihre Funktion*, Nürnberg (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde), S. 45–55

Sears, Elizabeth (1998): Die Bildsprache Michelangelos. In: Horst Bredekamp (Hg.): *Edgar Wind - Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, S. 49–75

Singer, Karl Helmut (1980): *Die Metalle Gold, Silber, Bronze, Kupfer und Eisen im Alten Testament und ihre Symbolik*, Würzburg

Siracusano, Gabriela (2005): *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires

Spitler, Susan: The Mapa Tlotzin: preconquest history in Colonial Texcoco, in: *Journal de la Société des Américanistes* 2 (1998), S. 71–81

Stark, David (2001): Ambiguous Assets for Uncertain Environments: Heterarchy in Postsocialist Firms. In: Paul DiMaggio (Hg.): *The Twenty-First-Century Firm: Changing Economic Organization in International Perspective*, Princeton, S. 69–104

Stastny, Francisco (1994): *Sintomas medievales en el barroco americano*, Lima

Stastny, Francisco (1997): Platería Colonial: Un Trueque Divino. In: José Torres della Pina (Hg.): *Plata y plateros del Perú*, Lima, S. 120–265

- Steinbrenner, Jakob (2009): Bildtheorien der analytischen Tradition. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main, S. 284–317
- Stratton-Pruitt, Suzanne L. (Hg.) (2006): *The Virgin, saints, and angels. South American paintings 1600 - 1825 from the Thoma collection; [on the occasion of the Exhibition The Virgin, Saints, And Angels: South American Paintings 1600 - 1825 from the Thoma Collection...]*, Stanford [u.a.]
- Suárez Villegas, María Luisa (2001): Platería en la ciudad de La Plata (siglos XVII - XIX): Manos orfebres creadoras de tradición. In: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Hg.): *Anuario*, Sucre, S. 343–377
- Suárez Villegas, María Luisa (2001): *Platería En La Ciudad De La Plata (siglos XVII - XIX). Manos Orfebres Creadoras De Tradición*, Sucre
- Suntrup, Rudolf (1998): Color coelestis. Himmel, Ewigkeit und ewiges Leben in der allegorischen Farbendeutung des Mittelalters. In: *Cieli e terre nei secoli XI-XII. Orizzonti, percezioni, rapporti : atti della tredicesima settimana internazionale di studio Mendola, 22-26 agosto 1995*, Mailand, S. 235–260
- Taullard, Alfredo (1941): *Platería sudamericana*, Buenos Aires
- Tineo, Primitivo (1990): *Los Concilios Limenses en la evangelización latinoamericana*, Pamplona
- Torre Revello, José (1932): *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*, Buenos Aires
- Torre Revello, José (1940): *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires
- Torre Revello, José (1945): *La orfebrería colonial en Hispanoamerica y particularmente en Buenos Aires*, Buenos Aires
- Torres della Pina, José (Hg.) (1997): *Plata y plateros del Perú*, Lima
- Torres Martínez, Blanca N. (2006): La Festividad de Corpus Cristi. In: Academia Boliviana de Historia Eclesiástica (Hg.): *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, La Paz (Bd. 12), S. 153–166
- Torres Martínez, Blanca N. (2008): El Trono De La Virgen De Guadalupe De La Ciudad De Sucre. In: Academia Boliviana de Historia Eclesiástica (Hg.): *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, Sucre (Bd. 14), S. 207–217

- Torres Rubio, Diego de (1754): *Arte y vocabulario de la lengua quichua general de los Indios del Perú*, Lima
- Urton, Gary (Hg.) (1985): *Animal myths and metaphors in South America*, Salt Lake City
- Urton, Gary (2002): *Mythen der Inka* (1999), Stuttgart
- van Dülmen, Richard (2001): *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln
- van Straten, Roelof (1997): *Einführung in die Ikonographie*, Berlin
- Vargas Ugarte, Rubén (1951): *Concilios limensis. 1551-1772*, (Bd. 1), Lima
- Vargas Ugarte, Rubén (1952): *Concilios limensis. 1551-1772*, (Bd. 2), Lima
- Velasco, Bartolomé: El Concilio de Charcas de 1692 [sic], in: *Missionalia Hispanica* 21 (1964), S. 79–130
- Vetter Parodi, Luisa María (2008): *Plateros indígenas en el Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII*, Lima
- Villegas, Juan (1971): *Die Durchführung der Beschlüsse des Konzils von Trient in der Kirchenprovinz Peru: 1564 - 1600. Die Bischöfe und die Reform der Kirche*, Köln
- Vitruvius Pollio, Marcus (1914): *The Ten Books on Architecture*, Morris Hicky Morgan (Hg.), Cambridge
- Walter, Peter (2011): Trienter Konzil. In: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit. Subsistenzwirtschaft - Vasall*, Stuttgart [u.a.] (Bd. 13), S. 761–766
- Warncke, Carsten-Peter (1979): *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500-1650. Text und Bilddokumentation*, Berlin
- Webster, Susan Verdi: Masters of the Trade: Native Artisans, Guilds, and the Construction of Colonial Quito, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 68 (2009), S. 10–29
- Webster, Susan Verdi: Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito, in: *Colonial Latin American Review* 20 (2011), S. 303–330
- Weidinger, Erich (Hg.) (1992): *Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel*, Augsburg
- West, Robert C. (1997): Aboriginal Metallurgy and Metalworking in Spanish America: A Brief Overview. In: Peter Bakewell (Hg.): *Mines of silver and gold in the Americas*, Aldershot, S. 41–56

Wethey, Harold Edwin (1949): *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Cambridge

Windus, Astrid (2011): Die visuelle Konstruktion genealogischer Reinheit in inkaischen Herrscherdarstellungen des 16. - 18. Jahrhunderts. In: Peter Burschel, Christoph Marx (Hg.): *Reinheit*, Wien [u.a.] (= Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e.V), S. 243–269

Wirth, Karl August (2008): Engel. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. <http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--bisamapfel--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-gall.fig-%22abc%22--01-3-1-00-0-0-11-1-OutfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=CL1.21&d=DI770.1#mark>, letzter Zugriff am 21.10.2013, Sp. 341–556

Wohlfeil, Rainer (1991): Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde. In: Brigitte Tolkemit, Rainer Wohlfeil (Hg.): *Historische Bildkunde. Probleme-Wege-Beispiele*, Berlin (= Zeitschrift für Historische Forschung), S. 17–35

Wuketits, Franz M. (2009): Bild und Evolution. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main, S. 17–30

Zamora, Lois Parkinson; Kaup, Monika (2009): *Baroque New Worlds. Representation, transculturation, counterconquest*, Durham, NC

Zuidema, R. Tom (1985): The Lion in the City: Royal Symbols of Transition. In: Gary Urton (Hg.): *Animal myths and metaphors in South America*, Salt Lake City

Zulawski, Ann (1995): *They eat from their labor. Work and social change in colonial Bolivia*, Pittsburgh [u.a.]

Anhang

Kurzfassung der Ergebnisse

Die vorliegende Arbeit hat die Interpretation von Abbildungen auf kirchlichen Silberobjekten aus dem bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung und verfolgt einen interdisziplinären Ansatz, da verschiedene Methoden und Ansätze angewendet wurden. Innerhalb dieses Ansatzes finden die Konzepte der strukturellen Verknüpfungen aus der Systemtheorie Niklas Luhmanns ebenso Anwendung wie das Konzept der Heterarchie auf der Basis von David Stark sowie das der multiplen Lesarten. Die weiteren Grundlagen der vorliegenden Untersuchung sind außerdem zeitgenössische Hintergründe, allem voran jedoch die Ergebnisse der ikonographischen Analysen.

Anhand dieser Ausgangspunkte lassen sich die Forschungsfragen wie folgend beantworten: Die transkulturellen Prozesse werden in den Abbildungen auf den untersuchten Objekten nur in einem Fall – in einer Kombination des Konzeptes des vorspanischen göttlichen *supay* mit dem europäischen von Adam und Eva – deutlich. Die europäischen geprägten kirchlichen Silberarbeiten in den Amerikas illustrieren an sich jedoch einen transkulturellen Prozess der regionalen Verpflanzung und Nutzung kultureller Elemente, sodass sie diesen Hergang durchaus sichtbar machen.

Die Überlegung, ob das Material der kirchlichen Silberarbeiten im Kontext der Christianisierung des Vizekönigreichs Peru eine Rolle spielt, kann auf der Basis der vorliegenden mit Sicherheit nicht nur bejaht werden, sondern es konnte festgestellt werden, dass dem Material als Bedeutungsträger eine maßgebliche Rolle zukommt. In dem Material Silber trifft sich ein christliches Bedeutungsspektrum mit dem indigenen Wertesystem, was die Ausstattung von Kirchen mit Silber, auch in entlegenen kleinen Kirchen, nicht nur begünstigt haben dürfte, sondern als bedeutender transkultureller Faktor gesehen werden muss. Silber erhielt im Prozess der Konversion eine spezifische Funktion, die nicht didaktisch war, sondern über die Zuschreibungen an das Material sowie auf dem emotionalen Wert der Objekte basierte.

Die Frage, ob die Idee der multiplen Lesarten auf kirchliche Silberobjekte anwendbar ist, lässt sich nach den vielfältigen Ergebnissen der Untersuchung auf den verschiedenen Ebenen ebenfalls bejahen. In der Kombination der Analyseebenen ergeben sich Deutungen, die eine einfache Bildanalyse nicht zutage gefördert hätte, besonders der Vergleich mit den möglichen indigenen Bedeutungen europäischer Abbildungen, der eine deutlich umfassendere Interpretation möglich machte. Je nach Betrachter können die Abbildungen als kulturelle Kontinuität beziehungsweise indigene Glaubensvorstellung interpretiert werden, als Diskontinuität beziehungsweise Darstellung des Christlichen, als das Ergebnis eines Bedeutungstransfers, der beide Vorstellungen beinhaltet, miteinander verbindet und eine neue Lesart zulässt oder als reine Dekoration.

Die Abbildungen auf den kirchlichen Silberarbeiten folgten anderen Vorlagen als andere Künste. Während diese stark von literarischen oder religiösen Texten beeinflusst wurden, beziehen sich die Silberarbeiten offenbar auf Verzierungen von Büchern wie sie auf Seiten, Frontispizen oder bei Majuskeln am Textanfang zu finden sind. Damit illustrieren sie eine neue, bisher nicht untersuchte Dimension der transkulturellen Verflechtung und der Migration von Formen. Anstatt die literarischen Bilder aus Texten an die jeweilige Realität anzupassen, übernahmen die Silberschmiede Abbildungen aus den Verzierungen von Büchern, die aufgrund ihres Inhaltes eine Bandbreite an Lesarten durch verschiedene Interpreten zuließen.

Die Silberarbeiten kommunizieren Inhalte auf einer nonverbalen Ebene und sind zudem in das rituelle Verhalten innerhalb des Gottesdienstes eingebunden, wodurch Anbindungen zu nichtchristlichen Glaubensvorstellungen möglich werden. Es erfüllt im Prozess der Konversion und des kulturellen Wandels seine Funktion affektiv über die Materialität des Metalls, die in der vorspanischen Kultur

Göttlichkeit artikuliert und daher besonders geeignet war, sie im katholischen Ritual ebenfalls zu verwenden, wo sie zudem aufgrund ihrer Zuschreibungen eine sehr ähnliche Funktion erfüllte.

Summary of the Results

The present dissertation is a study and interpretation of depictions on 17th- and 18th-century ecclesiastical silverworks from the Bolivian Altiplano. Using an interdisciplinary approach, the author applies the concept of structural coupling from Niklas Luhmann's systems theory, the concept of heterarchy as defined by David Stark, as well as the concept of multiple readings. Set against the backdrop of the historical context of the time, the study is principally based on the results of the iconographic analyses.

On this basis, the research questions can be answered as follows: in the depictions on the objects studied, the transcultural processes become clearly visible in only one case, a combination of the pre-Hispanic concept of the divine *supay* and the European concept of Adam and Eve. Notwithstanding their European imprint, however, the ecclesiastical silverworks in the Americas illustrate *per se* a transcultural process of transplanting cultural elements from one region to another and using them in their new environment. Hence, it can be said that they definitely visualize that process.

On the basis of the available data, the question of whether the material used for the ecclesiastical silverworks may have played a role in the context of the Christianization of the Viceroyalty of Peru can not only be answered in the affirmative; it turns out that the material is even of decisive importance as a carrier of meaning. As a material, silver is imbued with a range of meanings both in Christianity and in the indigenous value system. It can be assumed that this did not only stimulate the furnishing of churches – even in remote small villages – with silver; it must also be viewed as an important transcultural factor. In the process of conversion, silver got a specific function that was not of a didactic nature but based on the qualities attributed to the material as well as on the emotional value of the objects.

The question of whether the concept of multiple readings is applicable to ecclesiastical silverworks can be answered in the affirmative as well, based on the manifold results of the study. When the levels of analysis are combined, interpretations emerge that would not be brought to light by any simple picture analysis. This is particularly true for the comparison with possible indigenous meanings attributed to European depictions, which definitely allows for a more comprehensive interpretation. Depending on the beholder, the depictions can be interpreted in various ways: as reflecting cultural continuity (indigenous beliefs) or discontinuity (Christianity); as the result of a transfer of meaning which, comprising and connecting both these belief systems, can be read in a new way; or as pure decoration.

The templates for the depictions on ecclesiastical silverworks differed from those of other arts. While the latter were strongly influenced by literary or religious texts, the silverworks were apparently inspired by the decoration of books, as found on pages, frontispieces, or in the majuscules at the start of texts. Hence, they illustrate a new, as yet unstudied dimension of transcultural interconnection and of the migration of forms. Instead of adapting the literary images from texts to their respective reality, the silversmiths adopted illustrations from the decoration of books; due to their content, these allowed for a whole range of readings on the part of various interpreters.

The silverworks communicated content on a non-verbal level and were, moreover, integrated into the ritual behavior during church services. This made it possible to establish connections with non-Christian beliefs. In the processes of conversion and culture change, the silverworks fulfilled their function affectively through the materiality of the metal, which expressed divinity in the pre-Hispanic

culture and was, therefore, particularly suited for use in Catholic ritual, because the material had a very similar function in in both religious systems due to its attributions.

Aus der Dissertation hervorgegangene Vorveröffentlichungen

The Seeming and the Real: Problems in the Interpretation of Images on Seventeenth- and Eighteenth-Century Silverworks from Bolivia, Publikation zur Konferenz “Image – Object – Performance. Mediality and Communication in Early Modern Contact Zones of Latin America and Asia”, Waxmann Verlag, im Erscheinen.

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit erkläre ich, Andrea Nicklisch, dass die Dissertation mit dem Titel
Kulturkontakt am Altar. Silberarbeiten als Medien des Bedeutungstransfers im bolivianischen Altiplano des 17. und 18. Jahrhunderts
von mir selbstständig angefertigt wurde und alle von mir genutzten Hilfsmittel angegeben wurden. Alle im wörtlichen oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen sind von mir kenntlich gemacht worden.

08.03.2016

Datum



Unterschrift

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich mich bisher keiner weiteren Doktorprüfung unterzogen habe. Ich habe die Dissertation in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung an keiner anderen Universität oder Fakultät eingereicht.

08.03.2016

Datum



Unterschrift