

Corinna Albert

Sehen im Dialog

Bedeutungsdimensionen
intermedialer Phänomene in den
spanischen Renaissancedialogen
zu Kunst und Malerei



Romanistik

Text und Kontext – 37

Franz Steiner Verlag

Corinna Albert
Sehen im Dialog

TEXT UND KONTEXT

Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Klaus W. Hempfer

Band 37

Corinna Albert

Sehen im Dialog

Bedeutungsdimensionen intermedialer
Phänomene in den spanischen
Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei



Franz Steiner Verlag

Umschlagabbildung: Diego de Sagredo: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526,
B2v. Universidad de Salamanca, Biblioteca General Histórica.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017

Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2015

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11711-1 (Print)

ISBN 978-3-515-11713-5 (E-Book)

DANKSAGUNG

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im September 2015 von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum angenommen wurde.

Die Arbeit ist durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes ermöglicht worden, der mein besonderer Dank gilt. Der Grundstein der Studie wurde zuvor in den Bibliotheken Madrids während eines Forschungsaufenthaltes gelegt, den der Deutsche Akademische Austauschdienst dankenswerterweise mit einem Doktorandenstipendium finanzierte.

Ich danke Prof. Dr. Klaus W. Hempfer und dem Franz Steiner Verlag für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe *Text und Kontext*. Die Abbildungen auf dem Umschlag und im Innenteil der Arbeit sind Editionen entnommen, die sich im Besitz der Biblioteca General Histórica der Universidad de Salamanca und der Österreichischen Nationalbibliothek befinden; beide Bibliotheken haben freundlicherweise die Abdruckrechte für die Bilder erteilt.

Dieses Buch entstand mit der Unterstützung einer Reihe von Personen, denen ich an dieser Stelle danken möchte: Prof. Dr. Roger Friedlein, der die Entstehung dieser Schrift und meinen akademischen Werdegang stets mit wertvollem Rat und konstruktiver Kritik begleitet und gefördert hat. Prof. Dr. David Nelting für die Übernahme des Zweitgutachtens und die hilfreichen Hinweise für die Drucklegung. Prof. Dr. Lieselotte Steinbrügge, Prof. Dr. Valeska von Rosen und Prof. Dr. Roland Weidle für ihre Bereitschaft, als Prüferinnen und Prüfer an meiner Disputation teilzunehmen und die Arbeit auch danach inhaltlich weiter zu verfolgen. Den Kollegen und Freunden am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum, insbesondere Dr. Isabel Müller und Dirk Brunke, M.A., für viele anregende Gespräche und wichtige Anmerkungen.

Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern Elvira und Rolf Albert sowie meinem Mann Jens Meyer, die die Entstehung dieser Arbeit in den vergangenen Jahren mit tiefem Interesse, wertvollen Ratschlägen und unerschütterlicher Geduld begleitet haben. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Bochum, im Frühjahr 2017

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Einleitung	11
II.	Künste und Wissenschaften – Kunstliteratur – Kunstdialog	19
1.	Zur Debatte um die Künste und Wissenschaften im <i>Siglo de Oro</i>	19
2.	Spanische kunsttheoretische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts	24
2.1.	Autoren, Adressaten und Zentren	24
2.2.	Argumente, Motive, Topoi und Kategorien	25
2.3.	Gattungen	32
3.	Panorama des Kunstdialogs im <i>Siglo de Oro</i> und Korpus	37
III.	Ebenen und Dimensionen der Dialoganalyse	42
1.	Zu den Konnexionen zwischen Dialog und Kunst	42
2.	Dialogtheoretische Leitlinien und Kriterien	45
2.1.	Formale Struktur	45
2.2.	Binnenpragmatik sowie Argumentations- und Handlungsebene	49
2.3.	Indexikalisierung der Argumentation	52
3.	Intermediale Phänomene im Dialog und ihre Systematisierung	57
IV.	<i>Leer, ver, alcanzar</i> . Diego de Sagrados <i>Medidas del Romano</i> (1526)	66
1.	Diego de Sagredo. Zu Leben und Werk	67
2.	Editionsgeschichte	68
3.	Formaler Aufbau und Konzeption	69
4.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	73
5.	Lesen, Sehen, Begreifen. <i>Auctoritas</i> und <i>experientia</i> in den medien- kombinatorischen <i>Medidas del Romano</i>	78
5.1.	Die Rolle der <i>auctoritates</i>	79
5.2.	<i>Experientia</i> als Weg zu architekturtheoretischem Wissen	83
5.3.	Erfahrung durch <i>visus</i> und <i>experimenta</i>	86
6.	Visuelle und experimentelle <i>experientia</i> neben <i>auctoritas</i>	95
V.	<i>Ver la fuente</i> . Cristóbal de Villalóns <i>El Scholástico</i> (ca. 1538–1542)	97
1.	Cristóbal de Villalón. Zu Leben und Werk	97
2.	Textgeschichte	98
3.	Formaler Aufbau und Konzeption	100
3.1.	Die besondere Rolle der Malerei im Prolog des <i>Scholástico</i>	100

3.2.	Weitere Aspekte zur formalen Struktur	103
4.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	106
5.	Die (wahren) Quellen humanistischer Weisheit. Ekphrasen im <i>Scholástico</i>	108
5.1.	Antike Architektur und alttestamentarische Fresken	109
5.2.	Antike Mythologie und humanistische Weisheit. Zur zentralen Bedeutung des Brunnens	113
6.	Die Betrachtung des Brunnens der Weisheit	130
VI.	<i>Falar com os olhos</i> . Francisco de Holandas <i>Da Pintura Antiga</i> (1548 / 1549)	132
1.	Francisco de Holanda. Zu Leben und Werk	132
2.	Text- und Editionsgeschichte	136
3.	Struktur und Konzeption von <i>Da Pintura Antiga</i>	137
4.	<i>Diálogos em Roma</i> (1548 ptg., 1563 span.)	142
4.1.	Formaler Aufbau	142
4.2.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	143
4.3.	Sprechen, Zeigen, Schauen. Intermediale Referenzen im Steigerungsprozess	147
4.4.	Zwischenresümee	163
5.	<i>Do Tirar polo Natural</i> (1549 ptg., 1563 span.)	165
5.1.	Formaler Aufbau	166
5.2.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	168
5.3.	Medienkombination als Kulminationspunkt	170
6.	Kunstaberachtung über Kunstgespräch. Die Superiorität des Sehens	176
VII.	<i>La verdad de la pintura</i> . Juan de Pinedas <i>Diálogos familiares</i> (1589)	178
1.	Juan de Pineda. Zu Leben und Werk	178
2.	Text- und Editionsgeschichte	179
3.	Formaler Aufbau	180
4.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	185
5.	Zum christlichen Umgang mit paganen Fresken. Die Kunstbezüge der <i>Diálogos familiares</i>	189
5.1.	Kunsttheoretischer Gehalt und Betonung des Gesichtssinns	190
5.2.	Heidnische Fresken im Haus des Theologen. Die Ekphrasen der <i>Diálogos</i>	196
6.	Die christliche Sicht auf pagane Fresken	206
VIII.	<i>Haber visto y saber dibujar</i> . Antonio Agustíns <i>Diálogos de medallas</i> (1587)	208
1.	Antonio Agustín. Zu Leben und Werk	210

2.	Editionsgeschichte	211
3.	Formaler Aufbau	213
4.	Dialogsetting und Sprecherkonstellation	216
5.	Über die Medaille zum Gespräch und <i>vice versa</i> . Kunstbezug, Kunst- methodik und Medienkombination in den <i>Diálogos de medallas</i>	219
5.1.	<i>Haber visto</i> . Visuelle Erfahrung als zentrales numismatisches Prinzip	222
5.2.	<i>Saber dibujar</i> . Skizzieren als numismatische Methode	227
6.	Intertextueller Mythographie-Dialog <i>versus</i> intermedialer Kunstdialog. Juan Azpilcueta Navarros <i>Diálogos de las imágenes de los dioses</i> <i>antiguos</i> (ca. 1594) als Abgrenzung	232
7.	Sehen und Zeichnen statt Textlektüre	243
IX.	Konklusion – Sehen im Dialog	245
X.	Literaturverzeichnis	251
1.	Primärtexte	251
2.	Sekundärliteratur	253

I. EINLEITUNG

Unter den Schriften, die im spanischen 16. und 17. Jahrhundert zur Aufwertung, Theoretisierung und Nobilitierung der Bildenden Künste entstehen, nehmen die Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei eine besondere Position ein: Aufgrund ihrer speziellen Verfasstheit und ihrer komplexen Faktur, so die zentrale These dieser Arbeit, gehen diese Dialoge über die Diskussion kunst- und malereitheoretischer Fragestellungen weit hinaus und inszenieren vielmehr im Text die Vormachtstellung des Sehens – mit allen Spannungen, die auf diese Weise erzeugt werden.

Die vorliegende Arbeit untersucht die im spanischen 16. Jahrhundert und damit der spanischen Renaissance entstandenen literarischen Dialoge zur Kunst- und Malereitheorie erstmalig als zusammenhängendes Textkorpus. In diesen Dialogen, in denen die kunsttheoretischen Aussagen in ihrem Äußerungskontext, ihrem pragmatischen Umfeld, gezeigt werden, kommen Künstler und Kunstinteressierte – Gelehrte, Geistliche oder Dichter – zu Wort. Sie diskutieren und besprechen kunst- und malereitheoretische Fragestellungen jeglicher Couleur; darunter auch solche, die bereits Konfliktpotential in sich tragen, wie etwa die nach der Zuordnung der Bildenden Künste zu den *artes liberales* oder nach dem Rangstreit der Künste, dem *Paragone*. Für diese spanischen Kunstdialoge ist nun ein Charakteristikum zu konstatieren, dessen Effekte und Auswirkungen auf die Sinnbildung der Texte in dieser Studie ausgelotet werden: Die Gesprächsteilnehmer *sprechen* nicht nur über die Kunst und die Kunsttheorie, sondern Kunst und Kunstwerke sind auch in der Welt des Gesprächs *präsent* und werden dort so *inszeniert* und *funktionalisiert*, dass über die Kunst und Malerei hinausgehende Sinngehalte und Bedeutungen der Dialoge zum Vorschein kommen.

Unter dem Begriff des ‚Dialogs‘ ist hier die Gattung des theoretischen bzw. argumentativen Diskurses zu verstehen, die in einer Reihe mit Textformen wie dem Traktat, dem Essay, dem Brief, der Streitschrift, dem Kommentar und verschiedenen didaktischen Gattungen steht,¹ und die von Rudolf Hirzel in seinem im Jahre 1895 erschienenen Standardwerk zum philosophischen und literarischen Dialog als „eine Erörterung in Gesprächsform“² definiert wurde. Wie in anderen

- 1 Hempfer, Klaus W. / Häsner, Bernd / Müller, Gernot Michael / Föcking, Marc: „Performativität und *episteme*. Die Dialogisierung des theoretischen Diskurses in der Renaissance-Literatur“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie* 10.1 (2001), 72.
- 2 Hirzel, Rudolf: *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Bd. I, Hildesheim: Olms 1963, 7. Der Dialog als literarische Gattung ist abzugrenzen von dem Dialog „als wechselseitige Verständigungshandlung vermittelt eines oder mehrerer Verständigungsmedien zwischen (realen oder fiktiven) Teilnehmern“, die „innerhalb von dramatischen, epischen oder lyrischen Texten“ vorkommen kann (Hess-Lüttich, Ernest W. B.: „Dialogi“, in: Weimar, Klaus (Hg.): *Re-*

europäischen Literaturen wird der Dialog auch im spanischen 16. Jahrhundert zur bedeutsamsten Textgattung des theoretisch-argumentativen Diskurses.³ Als ausschlaggebend für diese zeitgenössische Blüte der Gattung sind sowohl die „epistemologische ‚Wende‘“⁴ der Renaissance als auch die für das humanistische Denken charakteristische „Pluralisierung des Wahrheitsbegriffs“⁵ zu nennen. Maßgeblich geht die Gattung auf die Dialoge Platons zurück;⁶ für den spanischen Renaissancedialog modellbildend sind ferner insbesondere die Dialoge Ciceros und Lukians.⁷ Die Eigenheiten dieser Texte nun wirken sich in besonderer Weise auf die Komplexität ihres Sinns aus, sodass Dialoge bezüglich ihrer kunst- und male-reitheoretischen Aussagen sicherlich eine andere Bewertung und Analyse erfahren müssen als beispielsweise Traktate: Im Gegensatz zu den anderen Genera des theoretischen Diskurses sind Dialoge dadurch gekennzeichnet, dass in ihnen die

allexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin / New York: De Gruyter 1997, 350). Der Dialog als Wechselrede wiederum ist zu unterscheiden von den eingeschränkteren Begriffen des Gesprächs, der Konversation oder des Diskurses; auch unter Rekurs auf das auf Michail M. Bachtin zurückgehende Dialogizitätskonzept erscheint der Terminus semantisch ausgeweitet als „Chiffre postmoderner Literaturtheorie (‚Dialog der Texte‘)“ (ebd., 350–351). Es finden sich weitere Verwendungen als Metapher, sei diese hermeneutisch (‚Dialog zwischen Leser und Buch‘) oder auf wechselseitige Kommunikation bezogen (‚Dialog der Kulturen‘, ‚Dialog der Religionen‘, usw.) (Hempfer u.a. 2001, 71).

- 3 Vian Herrero, Ana: „Diálogos españoles del Renacimiento: Introducción general“, in dies. (Hg.): *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo: Almuzara 2010, XIIIff.
- 4 Vgl. Hempfer, Klaus W.: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“, in ders. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart: Steiner 1993, 9–45.
- 5 Hempfer 1993, 28.
- 6 Fries, Thomas / Weimar, Klaus: „Dialog₂“, in: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin / New York: De Gruyter 1997, 354. Das „Fehlen einer Handlung“ (ebd.), das dort konstatiert wird, trifft allerdings für einen großen Teil der Dialogliteratur so nicht zu.
- 7 Dies zeigen beispielsweise die Übersichten zu den Dialogtraditionen bei Ana Vian Herrero (vgl. Vian Herrero 2010, XXXIV–LV) und Jesús Gómez (vgl. Gómez, Jesús: *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid: Cátedra 1988, 86–149; und Gómez, Jesús: *El diálogo renacentista*, Madrid: Laberinto 2000, 87–118). Dialogische Texte unterschiedlichster Couleur sind auch im Mittelalter in beträchtlicher Zahl zu finden, denn, so urteilte bereits Hirzel, auch dieser Epoche fehlte keineswegs die „Freude am Dialog“ (Hirzel 1963, Bd. II, 284). Dies zeigt sich zum einen in den Tenzonen der Troubadours, in den Rangstreitgedichten, im Dialog als *altercatio* in Versen, in den scholastischen Debatten und *disputationes*; zum anderen offenbart sich dies im Interesse am spätantiken patristischen Dialog (von Augustinus oder Boethius), in der Katechismenliteratur und im Religionsdialog, im philosophischen Dialog des 12. und 13. Jahrhunderts, im von Petrarca in Italien eingeführten lateinischen (Früh-)Renaissancedialog und im volkssprachlichen Dialog ab dem 14. Jahrhundert (vgl. Vian Herrero, Ana: „El diálogo en España en la época de Cisneros“, in: Pérez, Joseph (Hg.): *La hora de Cisneros*, Madrid: Ed. Complutense 1995, 97–98; Gómez 2000, 37–61; Friedlein, Roger: *Der Dialog bei Ramon Llull. Literarische Gestaltung als apologetische Strategie*, Tübingen: Niemeyer 2003, 8–14). Vgl. ausführlich zu den zentralen mittelalterlichen Dialogtraditionen Spaniens auch Vian Herrero 2010, LXV–CII.

„Theoriebildung im Modus der Fiktion“⁸ geschieht und sie neben der Argumentationsebene auch über ein „Geschehens- und Handlungsstrat“⁹ verfügen.¹⁰

Die spanischen Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei weisen überdies nun als gemeinsames charakteristisches Merkmal eine Reihe von Phänomenen auf, die hier übergreifend als ‚intermedial‘¹¹ bezeichnet werden und deren Potenzial für die Texte in dieser Arbeit vermessen wird: Die Kunst ist in diesen Gesprächen nicht nur das Thema, sondern Kunst und Kunstwerke sind auch fiktionsintern präsent und werden auf besondere Weise inszeniert – also besonders in Szene gesetzt, zur Schau gestellt, speziell hervorgehoben, markiert oder vorgeführt¹² – und funktionalisiert.

In einigen Dialogen beispielsweise werden Kunstwerke von den Gesprächspartnern gemeinsam betrachtet, thematisiert oder beschrieben; zuweilen werden Zeichnungen und Skizzen sogar erst während des Sprechens angefertigt. In anderen bilden Kunstwerke das Setting, vor dem sich der Dialog abspielt und durch das er sich thematisch speist; oder Bild und Gespräch gehen bemerkenswerte Fusionen ein, indem die Gesprächspartner etwa Kunstwerke betrachten und diskutieren, die auch dem Leser als Abbildung zur Verfügung gestellt werden.

8 Häsner, Bernd: „Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung“, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart: Steiner 2004, 20.

9 Hempfer u.a. 2001, 73.

10 Die dialogtheoretischen Grundlagen dieser Arbeit entstammen zwei Forschungslinien zum Renaissancedialog, die hier zusammengeführt werden: Zum einen der aktuellen spanischen Dialogforschung, wie sie von Ana Vian Herrero und in dem von ihr und Consolación Baranda Leturio geleiteten Projekt *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico* an der Universidad Complutense de Madrid betrieben wird; zum anderen den Erkenntnissen des Teilprojekts *Performativität und episteme. Die Dialogisierung des theoretischen Diskurses in der Renaissance-Literatur (Italien, Frankreich, Spanien)* zum Sonderforschungsbereich 447 *Kulturen des Performativen* (1999–2010) an der Freien Universität Berlin.

11 Unter den Begriff der *Intermedialität* werden in der literatur-, medien- und kulturwissenschaftlichen Forschung verschiedene Phänomene des „Zusammenspiels mindestens zweier distinktiver Medien“, d.h. „Interaktionen zwischen Literatur, Film, Bildender Kunst, Musik etc.“, und ihrer „ästhetische[n] Kopplungen und/oder Brüche“ subsumiert (Siebert, Jan: „Intermedialität“, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, 152). Von der *Intermedialität* werden dabei gemeinhin die Konzepte der *Intramedialität* (z.B. Intertextualität) und der *Transmedialität* abgegrenzt.

12 Dieses Verständnis des ursprünglich dem Theater entstammenden Terminus der Inszenierung geht auf Überlegungen zurück, wie sie u.a. Martin Seel über diesen Begriff angestellt hat: Bei Inszenierungen wird, wie Seel formuliert, etwas „vorübergehend in Szene gesetzt“ und ist damit „auffällig genug“, um „als eine artifizielle Präsentation“ erkennbar zu sein; Inszenierungen lassen „etwas in seiner augenblicklichen *Besonderheit* hervortreten“. Diese „ästhetische Auffälligkeit“ wird, so Seel weiter, „im *Medium des Erscheinens*“ zustande gebracht; mit anderen Worten: „Inszenierungen [...] stellen etwas in seinem Erscheinen *heraus*, markieren es, um es für eine gewisse Dauer [...] spürbar zu machen“ (Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Fröchtel, Josef / Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, 51–57).

Die spanischen kunst- und malereitheoretischen Renaissancedialoge verfügen somit über eine weitere, eine intermediale Ebene, die mit der Geschehensebene des Dialogs koinzidiert. Gemeinsam ergänzen, explizieren, illustrieren oder durchkreuzen diese beiden Ebenen die Argumentationsebene, wodurch sich bei den Kunstdialogen jeweils über Kunst und Malerei hinaus weitere Bedeutungsdimensionen eröffnen: Die *Kunstgespräche*, so die hier vertretene These, stellen vielmehr eine jeweils andere Facette der Vorrangstellung des *Sehens* heraus.

Im Fokus dieser Arbeit steht damit nicht primär die Aufarbeitung der kunst- und malereitheoretischen *Aussagen* dieser Dialoge; dies ist bereits in anderen, vornehmlich kunsthistorischen Studien vollzogen worden. Stattdessen wird eine Lektüre der spanischen Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei vorgenommen, die der soeben beschriebenen spezifischen Ebenentektonik dieser Texte Rechnung trägt: Die Dialoge werden jeweils auf ihre Argumentations-, Handlungs- und intermediale Ebene hin analysiert und es wird dabei gefragt, welche Effekte auf die Sinnstiftung durch dieses Gefüge zu verzeichnen sind, genauer, welche die rein kunst- und malereitheoretische Perspektive überschreitenden Bedeutungen und Anschlussmöglichkeiten sich bei den Dialogen auf diese Weise ergeben.

Zu einer derartigen Revalorisierung und Auslotung des Potenzials dieser spanischen Renaissancedialoge zur Kunst und Malerei ist es bislang in der Forschung noch nicht gekommen, mehr noch: Die hier analysierten Dialoge haben bis zum jetzigen Zeitpunkt insgesamt nur eine sehr randständige Position erhalten. In der spanischen Dialogforschung werden die kunst- und malereitheoretischen Renaissancedialoge zwar bisweilen erwähnt, jedoch – mit Ausnahme der architekturtheoretischen *Medidas del Romano* von Diego de Sagredo und Cristóbal de Villalóns *El Scholástico* – zumeist kaum intensiver untersucht. Betrachtet man die romanistische Dialogforschung in Gänze, so sind nur vereinzelt Studien ausfindig zu machen, die sich detaillierter mit Kunstdialogen oder Dialogen kunst- und malereitheoretischen Gehalts auseinandersetzen: Ulrike Schneider beispielsweise analysiert die Strategien ‚verbaler Porträts‘ idealer weiblicher Schönheit in italienischen Renaissancedialogen.¹³ Untersuchungen romanischer Kunstdialoge finden sich bisher vor allem in der kunsthistorischen Forschung zu den Dialogen des italienischen *Cinquecento*. Auch für diese ist jedoch eine gewisse Nichtbeachtung seitens der modernen Forschung zu konstatieren: Nicht ohne Grund nimmt Valeska von Rosen ihre Analyse des kunsttheoretischen Dialogs des italienischen *Cinquecento* unter dem Titel einer „vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung“¹⁴ vor, und auch Johannes Grave spricht von einer „immer noch herrschende[n] Marginalisierung der Dialoge in historischen Studien zur Kunsttheorie der

13 Vgl. Schneider, Ulrike: „Disegnare con parole. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance“, in: Körte, Mona / Rebmann, Ruben / Weiss, Judith Elisabeth / Weppelmann, Stefan (Hg.): *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2013, 84–98.

14 Rosen, Valeska von: „Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung“, in: Rosen, Valeska von / Krüger, Klaus / Preimesberger, Rudolf (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, 317.

Renaissance“.¹⁵ Mit den spanischen Kunstdialogen im Speziellen setzt sich die Kunstgeschichte, sofern diese Texte überhaupt zum Thema werden, nicht zentral aus einer gattungstheoretischen Perspektive auseinander.

Die geringe Aufmerksamkeit, die der spanische Renaissancedialog zu Kunst und Malerei bisher erhalten hat, ist auf eine Problematik zurückzuführen, welche die ganze spanische Kunstliteratur der Frühen Neuzeit betrifft. Sie ist innerhalb der europäischen Kunsthistoriographie als Ausnahmefall zu bezeichnen: Lange Zeit war sie im Ausland kaum bekannt und fand in den großen Gesamtdarstellungen zur europäischen Kunsttheorie, wenn überhaupt, nur in wenigen Worten Erwähnung.¹⁶ Diese negierte oder allenfalls negative Betrachtung der spanischen Kunstliteratur hat zweierlei Gründe.

Erstens ist die im europäischen Vergleich äußerst schlechte Editionsfrage der spanischen kunsttheoretischen Schriften als ursächlich anzusehen: Zahlreiche der Texte sind nach ihrem zeitgenössischen Erstdruck lange Zeit nicht neu herausgegeben worden; andere liegen bis heute nur als Manuskript vor – es lässt sich insgesamt also eine „verspätete Rezeption“¹⁷ der spanischen Kunstliteratur konstatieren. Zweitens ist vermutlich das Diktum Menéndez Pelayos in seiner *Historia de las Ideas Estéticas en España* ausschlaggebend, der sich Ende des 19. Jahrhunderts als Erster auf systematische Weise mit diesen Texten auseinandersetzte.¹⁸ Die spanischen Kunsttheoretiker, so urteilt er unter anderem, orientierten sich an ihren italienischen Vorgängern und erläuterten „de mil modos“ das, was sie bei Alberti, da Vinci, Lomazzo oder Vasari gelesen hätten.¹⁹

Diese Diskreditierung der spanischen kunsttheoretischen Schriften etablierte sich als Modell, dem zahlreiche weitere Forscher noch längere Zeit folgen sollten.²⁰ Selbst Sánchez Cantón, dem mit seinen *Fuentes literarias para la historia*

15 Grave, Johannes: „Das Bild im Gespräch – Zu Situationen des Sprechens über Bilder in kunsttheoretischen Dialogen des Cinquecento und bei Nicolaus Cusanus“, in: Leuker, Tobias/Kulesa, Rotraud von (Hg.): *Nobilitierung versus Divulgierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in romanischen Dialogen, Lehrgedichten und Erzähltexten der Frühen Neuzeit*, München: Meidenbauer 2011, 21.

16 Calvo Serraller, der dieses Urteil fällt, bezieht sich auf die Zusammenstellungen von Robert Goldwater und Marco Treves sowie Lionello Venturi (Calvo Serraller, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra 1991a, 29 und 29, Anm. 3).

17 Hellwig, Karin: „Kunstliteratur in Spanien 1600–1700“, in: Hänsel, Sylvaine / Karge, Henrik (Hg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Bd. II, Berlin: Reimer 1992, 79.

18 Calvo Serraller 1991a, 23.

19 Vgl. Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Bd. II, Madrid: CSIC 1962, 387–388.

20 Die Ansicht, die spanischen Schriften seien lediglich Abbilder ihrer italienischen Vorgänger, findet sich z.B. bereits im Jahre 1915 bei Achille Pellizzari: „E d’allora in poi [nach der Veröffentlichung der ersten spanischen Kunstschrift, Sagredos *Medidas del Romano* (1526)], per ben tre secoli, i trattatisti delle arti in Ispagna continuarono, in varia forma e con diverso ingegno, ad elaborare più o meno artisticamente la materia offerta loro dagli scrittori italiani [...]. La storia dei trattati d’arte nella Penisola Iberica, [...], e [...] storia dell’efficacia esercitata in codesto campo dall’arte e dal pensiero italiani sull’arte e sul pensiero spagnoli e portoghesi“ (Pellizzari, Achille: *I Trattati attorno le Arti figurative in Italia e nella Penisola Ibe-*

del arte español das Verdienst der Veröffentlichung einer ersten Anthologie zur spanischen Kunstliteratur zukommt,²¹ beurteilt die Texte kritisch:

[...] puede asegurarse que sólo una quinta parte de cualquier tratado de arte antiguo interesa al investigador actual. [...] Sobre estos cimientos se edificaban arbitrarias construcciones [...] resultando volúmenes de fatigosa y desaprovechada lección.²²

In seiner Nachfolge lässt sich jedoch zunehmend ein Wandel in der Betrachtung feststellen. Julián Gállego beispielsweise setzt sich in *El pintor de artesano a artista* (1976) systematisch mit den Schriften auseinander, die im Rahmen der sozioökonomischen Bestrebungen der Künstler entstehen.²³ Besondere Bedeutung für die spanische Kunstliteratur kommt Francisco Calvo Serrallers kritischer Edition von Carduchos *Diálogos de la pintura* (1979)²⁴ wie auch seiner Anthologie *Teoría de la pintura* (1981) zu. Ihm folgen nicht nur weitere Anthologien spanischer kunsttheoretischer Texte,²⁵ sondern zunehmend auch moderne kritische Editionen zeitgenössisch bereits edierter oder bislang unveröffentlichter Schriften.²⁶ In jüngerer Zeit sind aus kunsthistorischer Perspektive vor allem Karin Hellwigs Untersuchungen der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Texte maßgebend.²⁷ Für die deutschsprachige Hispanistik hat Helmut C. Jacobs mit seiner Forschung zur Debatte um die Künste und Wissenschaften im Mittelalter und *Siglo de Oro* wesentlich zum Interesse für die spanische Kunstliteratur beigetragen.²⁸

Im Laufe der Zeit erfahren die kunsttheoretischen Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts und damit des *Siglo de Oro*, des Goldenen Zeitalters, in der Forschung eine deutliche Aufwertung. Zumeist jedoch werden sie, wie bereits erwähnt, vor allem in älteren Studien trotz der Unterschiedlichkeit ihrer literarischen Gattungen und Entstehungsvoraussetzungen in gleicher Weise auf ihren Beitrag zur kunsttheoretischen Diskussion untersucht. In vielen Fällen werden die

rica dall'antichità classica al Rinascimento ed al secolo XVIII, Bd. I, Neapel: Perella 1915, 38–39).

21 Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 Bde., Madrid: JAE 1923–1941.

22 Sánchez Cantón 1923, Bd. I, X, hier zit. n. Calvo Serraller 1991a, 25.

23 Vgl. Gállego, Julián: *El pintor de artesano a artista*, Granada: Univ. de Granada 1976.

24 Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, eingel. und hg. v. Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner 1979.

25 Vgl. beispielsweise Fernández Arenas, José: *Renacimiento y Barroco en España, Colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, Bd. VI, Barcelona: Gustavo Gili 1982; Enggass, Robert / Brown, Jonathan: *Italian and Spanish Art. 1600–1700. Sources and documents*, Evanston, IL: Northwestern Univ. Press 1992; und Calvo Serraller, Francisco / Portús, Javier: *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid: Historia 16 2001.

26 Exemplarisch genannt seien hier Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*, hg. v. Julián Gállego, Madrid: Akal 1988; und Pacheco, Francisco: *El Arte de la Pintura*, hg. v. Bonaventura Bassegoda, Madrid: Cátedra 1990.

27 Vgl. Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1996. Man beachte auch die zahlreichen weiteren Veröffentlichungen dieser Kunsthistorikerin zum genannten Thema.

28 Vgl. Jacobs, Helmut C.: *Divisiones philosophiae. Spanische Klassifikationen der Künste und Wissenschaften im Mittelalter und Siglo de Oro*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1996.

im Rahmen der Debatte um die Künste und Wissenschaften entstehenden Schriften – Traktate, juristische Texte, Bittschriften, Lehrbücher und die hier im Zentrum stehenden Dialoge – fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Verwertbarkeit als kunsthistorisches Zeugnis betrachtet, losgelöst von ihrer unter Umständen komplexen textuellen Faktur; bei vielen Texten wird zudem häufig eine biographistische Lektüre vorgenommen. Insbesondere für die Gattung des Dialogs sind diese Vorgehensweisen problematisch.

Sofern diese Kunstdialoge überhaupt rezipiert werden, werden sie zumeist als kunst- und malereitheoretische Aussagen des Autors gelesen. Die spezielle textuelle Struktur der Kunstdialoge wird in einigen Studien zwar erwähnt, hat jedoch keinen weiteren Einfluss auf die Interpretation; in anderen hingegen wird die literarische Gattung zuweilen völlig negiert. Obschon diese Texte ihre Gattungszugehörigkeit häufig bereits im Titel offenbaren, werden viele in der Sekundärliteratur nicht selten als ‚Traktat‘²⁹ bezeichnet oder aber der ‚Traktatliteratur‘ zugeordnet und, als Konsequenz, auch als Abhandlung gelesen, in vielen Fällen ohne das Setting, die besondere Sprecherkonstellation oder die gesprächsinterne Dynamik in den Blick zu nehmen. Die Dialoge werden damit – um ein Urteil zur Hermeneutik der Dialoge der (italienischen) Renaissance aufzugreifen – wiederholt „um ihre zum Teil höchst komplexe Inszeniertheit gebracht“.³⁰

Die vorliegende Studie will den spanischen Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei eben jene in Rezeption und Interpretation verloren gegangene Vielschichtigkeit zurückgeben. Die Arbeit ist in drei größere Teile gegliedert: Der erste Teil (Kapitel II) nimmt eine sozialgeschichtliche und diskursive Kontextualisierung der Dialoge vor; der zweite Teil (Kapitel III) ist auf die Ebenen und Dimensionen der Dialoganalyse konzentriert; der dritte und entscheidende Teil (Kapitel IV bis VIII) setzt sich zusammen aus den Einzeluntersuchungen der zentralen spanischen Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei.

Der erste Teil der Arbeit beginnt mit einer Einführung in den sozialhistorischen Kontext der spanischen Kunstliteratur des *Siglo de Oro*, d.h. genauer, in die Debatte um die Künste und Wissenschaften (Kapitel II.1). Danach wird die spanische kunsttheoretische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts in ihren Grundzügen skizziert (II.2), eingeteilt nach Autoren, Adressaten und Zentren (II.2.1), Argumenten, Motiven und Kategorien (II.2.2) sowie Gattungen des kunsttheoretischen Diskurses (II.2.3). Das Panorama des Kunstdialogs im *Siglo de Oro* im Allgemei-

29 Zeitgenössisch herrschte freilich lange Zeit keine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen *tra(c)tado* und *diálogo* vor; diese etablierte sich erst mit Juan de Valdés' *Diálogo de doctrina cristiana* (1529) und dem durch Erasmus von Rotterdam und dessen *Colloquia* in Spanien ausgelösten christlichen Humanismus (Briesemeister, Dietrich: „Humanistische Dialoge in Spanien im Übergang zur Frühen Neuzeit“, in: Guthmüller, Bodo / Müller, Wolfgang G. (Hg.): *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2004, 193).

30 Hempfer, Klaus W.: „Lektüren von Dialogen“, in ders. (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stuttgart: Steiner 2002, 19.

nen und das konkrete Korpus der Renaissancedialoge im Speziellen werden alsdann separat vorgestellt (II.3).

Der zweite Teil präsentiert, nach Überlegungen zu den Konnexionen zwischen Dialog und Kunst (Kapitel III.1), die für die nachfolgenden Textanalysen maßgeblichen dialogtheoretischen Leitlinien und Kriterien (III.2). In einem anschließenden Schritt wird eine Identifizierung und Systematisierung der intermediären Erscheinungen in den spanischen Kunstdialogen vorgenommen (III.3).

Den dritten Teil der Arbeit schließlich bilden die Kapitel IV bis VIII, in denen die spanischen Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei jeweils in Einzelanalysen untersucht werden. Das Textkorpus besteht dabei sowohl aus Dialogen, die Kunst oder Malerei zum zentralen Thema haben, als auch aus solchen, die einen anderen Gegenstand thematisieren, zudem jedoch einen beträchtlichen kunst- und malerietheoretischen Gehalt aufweisen. Die Einzelanalysen sind dabei im Wesentlichen in chronologischer Reihenfolge angeordnet: Untersucht werden Diego de Sagredo *Medidas del Romano* (1526); Cristóbal de Villalóns *El Scholástico* (ca. 1538–1542); Francisco de Holandas ursprünglich portugiesische, im Jahre 1563 ins Spanische übersetzte und hauptsächlich in dieser Übersetzung rezipierte *Diálogos em Roma* (1548, ptg.) und *Do Tirar polo Natural* (1549, ptg.) aus *Da Pintura Antiga*; Juan de Pinedas *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) und Antonio Agustíns *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (1587). Juan Azpilcueta Navarros *Diálogos de las imágenes de los dioses antiguos* (ca. 1594) werden abschließend als Abgrenzung in den Blick genommen.

Aufgrund der zum Teil recht unbekanntem Autoren und der bislang nicht konsequent vorgenommenen dialogtheoretischen Einordnungen der Texte beginnen die Untersuchungen jeweils mit Ausführungen zu Leben und Werk des Autors, zur Text- und Editionsgeschichte, zum formalem Aufbau sowie zum Gesprächssetting und zur Sprecherkonstellation. Es folgen im Anschluss jeweils die Analyseteile, die speziell ausgerichtet sind auf die Frage nach dem Verhältnis der Argumentations-, Handlungs- und intermediären Ebene der Dialoge sowie nach den auf diese Weise generierten, über die Kunst und Malerei hinausgehenden Bedeutungsdimensionen.

Falls in den Anmerkungen nicht anders angegeben, verwende ich als Textgrundlage bei den zeitgenössisch gedruckten Werken die jeweilige Erstedition; bei den in Manuskriptform überlieferten Texten zitiere ich aufgrund der schwierigen Zugänglichkeit aus modernen kritischen Editionen und verweise lediglich direkt auf die Handschriften, wo dies für die Analyse notwendig ist. Die Zitate werden, falls nicht anders angegeben, ohne Modernisierung übernommen, die Akzente beibehalten und lediglich die Abkürzungen aufgelöst sowie die Wortabstände normalisiert.

II. KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN – KUNSTLITERATUR – KUNSTDIALOG

Die folgende sozialgeschichtliche und diskursive Kontextualisierung der Renaissancedialoge zu Kunst und Malerei beginnt mit der Skizzierung der Debatte um die Künste und Wissenschaften im spanischen 16. und 17. Jahrhundert, dem *Siglo de Oro*, und nimmt auch die parallele Entwicklung in Portugal in den Blick. Es geht dabei insbesondere um die Frage nach der Aufwertung der Bildenden Künste von Handwerkskünsten zu *artes liberales*, welche gerade in Spanien steuerpolitische Wirksamkeit hat und sozioökonomische Konsequenzen nach sich zieht. Die Auseinandersetzung mit dieser Problematik findet sich in zahlreichen frühneuzeitlichen Kunstschriften der Iberischen Halbinsel, so auch in den hier im Zentrum stehenden Renaissancedialogen. Diese Debatte ist überdies auch die Grundlage für andere Thematiken und Diskurse, was sich in den Dialoganalysen in besonderem Maße zeigen wird.

1. ZUR DEBATTE UM DIE KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN IM *SIGLO DE ORO*

Im *Siglo de Oro* entwickelt sich eine intensive Diskussion um die Bewertung und Positionierung der Bildenden Künste und Künstler innerhalb der etablierten kulturellen, disziplinären und gesellschaftlichen Ordnungen. Diese Debatte hat die bislang gültige Klassifikation der Künste, Wissenschaften und Disziplinen in *artes liberales* und *artes mechanicae* zum Ausgangspunkt.¹ *Ars* meinte in der römischen Antike, analog zum griechischen *téchne*, eine Tätigkeit, die *gelernt* und *gelehrt* werden kann – ganz im Gegensatz zur Auffassung des Wortes ‚Kunst‘ in der modernen Ästhetik. Als *artes liberales*, als ‚freie Künste‘, bezeichnete man seit der lateinischen Antike und im Mittelalter eine Gruppe von sieben Wissenschaften und Disziplinen, die auf den griechischen Fächerkanon der *enkyklios paideia* zurückgehen, den Platon als Einführung zur Philosophie für freie Menschen gedacht hatte. Die *artes liberales* setzten sich zusammen aus den sprach-

1 Die folgenden Ausführungen zu *artes liberales* und *artes mechanicae* sowie zu den Grundlagen der Diskussion um Künste und Wissenschaften stützen sich auf die folgenden Beiträge: Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München: Francke 1965, 46–55; Klinkenberg, Hans Martin: „Artes liberales / Artes mechanicae“, in: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I, Darmstadt: Wissenschaft. Buchgesellschaft 1971, 531–535; Jacobs 1996, 9–15, 50–54 und 64–65; und Reudenbach, Bruno: „Artes liberales / artes mechanicae“, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2011, 31–35.

lichen Künsten Grammatik, Rhetorik und Dialektik sowie den mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Von zentraler Bedeutung für die Systematisierung dieses Fächerkanons ist vor allem Martianus Capella (4./5. Jh.) mit seinem *De nuptiis Philologiae et Mercurii*: Philologia erhält darin als Hochzeitsgeschenk von Merkur die sieben *artes liberales* als Dienerinnen, d.h. „grammatica“, „dialectica“, „rhetorica“ sowie „geometria“, „arithmetica“, „astronomia“ und „harmonia“, die sich nacheinander vorstellen.² Maßgeblich zur Bewertung der *artes liberales* haben Cassiodors (um 485–580) *Institutiones* beigetragen, in deren *Liber Secundus* die sieben *artes liberales* überblicksartig dargestellt werden.³ Die Malerei, Bildhauerei und andere Handwerkskünste gelten in Antike, Spätantike und Mittelalter als von den freien Künsten ausgeschlossen.

Im Gegensatz zu den *artes liberales* wurden die *artes mechanicae* weder zu einem allgemein akzeptierten Fächerkanon noch als Gesamtheit an Universitäten oder anderen Ausbildungsstätten gelehrt; zuweilen umfassten sie zudem unterschiedliche Disziplinen. Verstanden als technischer Produktionsprozess erscheint der Begriff *mechanica* bereits bei Isidor von Sevilla (um 560–636); von *artes mechanicae* für die handwerklichen Disziplinen sprach erstmalig der Syrakuser Julius Firmicius Maternus im Astrologielehrbuch *Mathesis* (ca. 335–337); die Siebenzahl der *artes mechanicae* findet sich im Martianus Capella-Kommentar von Johannes Scotus Eriugena (um 810–um 870). Es ist schließlich der Frühscholastiker Hugo von St. Viktor (1096–1141), der in seiner Enzyklopädie *Didascalicon* die handwerklichen Künste in „septem scientias“ einteilt – „lanificium, armaturam, navigationem, agriculturam, venationem, medicinam, theatricam“ –, wobei er innerhalb der Waffenherstellung („armatura“) die architektonische und die handwerklich-künstlerische Form unterscheidet, und dabei Tätigkeiten und Handwerke nennt, die Architektur, Bildhauerei und Malerei implizit integrieren.⁴

Zu wesentlichen inhaltlichen Veränderungen des *artes liberales*-Konzepts kommt es mit dem Humanismus: In der italienischen Frührenaissance werden die Disziplinen des *trivium* zu den *studia humanitatis* bzw. *humaniora* erweitert, die nun auch Poetik bzw. Dichtung, Moralphilosophie und Geschichte umfassen. In Spanien setzen sich die *studia humanitatis*, dort als *letras humanas* bezeichnet, zwar als Konkurrenz zur traditionellen Auffassung der *artes liberales* und zur scholastischen Bildungstradition durch; insgesamt ist für Spanien jedoch eine

2 Vgl. Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hg. v. James Willis, Leipzig: Teubner 1983, 58ff.

3 Dieser zweite Band behandelt die weltlichen Wissenschaften („Saecularium Litterarum“) in sieben Kapiteln: „De Grammatica“, „De Rhetorica“, „De Dialectica“, „De Arithmetica“, „De Musica“, „De Geometria“, „De Astronomia“; der erste Band hingegen widmete sich in 33 Kapiteln den geistlichen Wissenschaften („Divinarum Litterarum“) (vgl. Cassiodor: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum / Einführung in die geistlichen und weltlichen Wissenschaften*, übers. und eingel. v. Wolfgang Bürgens, Bd. II, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 2003).

4 Vgl. Hugo von Sankt Viktor: *Didascalicon de studio legendi / Studienbuch*, übers. u. eingel. v. Thilo Offergeld, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1997, 193–207 (II, Kapitel 20–27).

stabilere Konzeption der *artes liberales* und der *artes mechanicae* zu konstatieren als für Italien. Dort werden bereits ab der Frührenaissance durch die Bemühungen von Künstlern und Schriftstellern wie Leonardo da Vinci oder Marsilio Ficino die Bildenden Künste von den *artes mechanicae* distanziert, die Malerei allmählich als intellektuelle Tätigkeit anerkannt und zur *ars liberalis* aufgewertet. Im Gegensatz zur italienischen Debatte des *Quattro-* und *Cinquecento* ist die Debatte um die Aufwertung der Bildenden Künste zu *artes liberales* in Spanien eng mit den sozialen und ökonomischen Bedingungen der Künstler verknüpft. Während die Italiener sich hauptsächlich der Demonstration der *nobilitas* der Malerei und ihrer Angleichung zu den anderen freien Künsten widmeten, interessierte man sich in Spanien zentral für die praktischen Konsequenzen dieser Aufwertung. Für die spanischen Künstler war vor allem die Erkenntnis von Bedeutung, dass:

[...] sus profesores no eran ‚oficiales‘ o gente de oficio, ni sus talleres ‚tiendas‘, ni sus transacciones ‚ventas‘, ni sus obras ‚mercaderías‘; y que por ello, tenían derecho a los privilegios de los profesores de las otras Artes.⁵

Maler und Künstler hatten zunächst eine eher niedrige soziale Position innerhalb der spanischen Gesellschaft inne. Sie wurden einer schmalen Mittelschicht zugeordnet, der auch (andere) Handwerker und kleine Kaufleute angehörten. Handwerker waren nach mittelalterlicher Tradition in Zünften (*gremios* oder *cofradías*) organisiert, die strenge Statuten hatten; diese Zunftzugehörigkeit war für die Ausübenden der Bildenden Künste noch bis ins 17. Jahrhundert hinein obligatorisch. Sozialer Aufstieg war vornehmlich durch Heirat oder den Ruf an den Hof möglich. Doch auch in letzterem Fall blieb die finanzielle Situation oft prekär: Selbst für Hofmaler war die Finanzierung häufig nicht für längere Zeit abgesichert und der Lohn vergleichsweise niedrig.⁶ Im 17. Jahrhundert finden sich auch singuläre Beispiele von in beträchtlichem Wohlstand lebenden Malern – allen voran Diego de Velázquez –, insgesamt sind jedoch eher bescheidene ökonomische Verhältnisse für die Künstler des *Siglo de Oro* zu konstatieren.⁷

Mit der Aufwertung der Malerei und ihrer offiziellen Anerkennung als *ars liberalis* wären zahlreiche soziale und ökonomische Privilegien für die Maler einhergegangen, so die Freistellung von den durch die Zunftzugehörigkeit obligatorischen Fronarbeiten, der Dispens vom gefürchteten Wehrdienst sowie die Befreiung von der Zahlung der *alcabala*.⁸ Die Abgabe der *alcabala* ist nach Calvo

5 Gállego 1976, 29.

6 Vgl. Waldmann, Susanne: *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995, 21–24.

7 Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra 1984, 195–196. Martín González zeigt ebenso auf, welche immensen finanziellen Einbußen die Verkaufssteuer (*alcabala*) für die Maler des 17. Jahrhunderts bedeutete, und wie sie dadurch zu zahlreichen gerichtlichen Auseinandersetzungen mit der Steuerbehörde bewegte wurden (ebd., 206–214). Ich widme mich diesem Punkt im Folgenden.

8 Calvo Serraller, Francisco: „La teoría de la pintura en el Siglo de Oro“, in: Pérez Sánchez, Alfonso u.a. (Hg.): *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid: Mondadori 1991b, 207.

Serraller als „asunto de primer orden para comprender la situación social de los artistas de nuestro Siglo de Oro“⁹ zu bewerten.

Es handelte sich dabei um eine Umsatzsteuer auf alle Waren und Produkte der *artes mechanicae*, die zunächst auf Ersuchen von Alfonso XI mit zeitlicher Begrenzung am Hofe von Burgos im Jahre 1342 eingerichtet und von den *Reyes Católicos* übernommen und gesetzlich festgeschrieben worden war. Sie betrug zunächst 10% des Verkaufspreises, bezog sich auf alle Formen von verkaufsfähigen Gütern und wurde schließlich auch auf die Produkte der Maler erhoben. Die hohen Preise, die für Gemälde erzielt wurden, brachten vor allem im von (finanziellen) Krisen geplagten 17. Jahrhundert die Steuerbeauftragten (*alcabaleros*) dazu, diese Einkommensquelle stetig anzuzapfen.¹⁰ Die Diskussion um die *liberalidad* und die Nobilität der Malerei verbindet sich in Spanien demnach mit diesen konkreten finanziellen Bestrebungen der Künstler.

Zum zentralen Wandel in der Eigenbewertung der spanischen Maler kommt es schließlich hauptsächlich durch den Kontakt zu ausländischen Künstlern. Insbesondere durch die zahlreichen Italiener, die Felipe II für den Bau des Klosters *San Lorenzo de El Escorial* berufen hatte, wurden die Spanier sich ihrer vergleichsweise schlechten finanziellen und sozialen Position bewusst: Die Italiener waren weitaus besser ausgebildet, erhielten Aufträge von größerer Bedeutung und Anzahl und wurden besser bezahlt.¹¹ Zahlreiche spanische Künstler hatten außerdem Italien bereist oder dort gearbeitet. Die Maler forderten als Konsequenz aus diesen Erfahrungen eine Verbesserung ihrer Ausbildung: Die Bedingungen sollten denen Italiens angeglichen, das Zeichnen strukturierter gelehrt und die praxisorientierte Arbeit in den Werkstätten um eine akademischere Ausbildung ergänzt werden.¹² Vor allem im durch politische, wirtschaftliche und kulturelle Krisen geprägten 17. Jahrhundert fordern die Maler in verschiedenen Schriften – auch im Rahmen des Diskurses unter den *arbitristas*, den Reformern – die Umgestaltung ihrer Arbeitsverhältnisse: Sie verlangen die Modifizierung der künstlerischen Ausbildung durch die Gründung von Akademien, die Optimierung ihrer wirtschaftlichen Lage sowie eine bessere Förderung der einheimischen Künstler durch die Institutionen Staat und Kirche. In allen Punkten ist die Situation der Kunst und der Künstler in Italien das Vorbild, an dem sich die Spanier orientieren.¹³

Aufgrund der genannten Benachteiligungen kommt es zu zahlreichen gerichtlichen Auseinandersetzungen (*pleitos*) mit der Finanzverwaltung. Bereits Antonio Palomino spricht in seinem *Museo pictórico y escala óptica* (1715) für das 17. Jahrhundert von insgesamt sieben Gerichtsentscheidungen, die zugunsten der Ma-

9 Calvo Serraller 1991a, 38.

10 Vgl. Gállego 1976, 11–28.

11 Hellwig 1992, 80.

12 Vgl. Hellwig 1996, 46–47.

13 Vgl. Hellwig, Karin: „Reformgedanken in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts“, in: Laufhütte, Hartmut (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2000, 834–839.

ler ausfielen.¹⁴ In diesen Prozessen präsentierten sich die Maler nicht nur allein als Verteidiger ihrer Kunst, sondern ließen Anwälte, Gelehrte oder geschätzte Literaten als Sprecher auftreten.¹⁵ Einer der ersten Gerichtsprozesse um die Malerei wurde nach 1603 von Domínikos Theotokópoulos, bekannt als *El Greco*, gegen den Steuereintreiber von Illescas bestritten. *El Greco* führte zahlreiche weitere Prozesse um die Malerei. Zum bedeutendsten und erfolgreichen Rechtsstreit wird jedoch der Prozess der Hofmaler Vincenzo Carducho und Eugenio Cajés gegen die Abgabe der *alcabala* in Madrid im Jahre 1625. Um ihr Anliegen zu unterstreichen, sammelten sie Stellungnahmen der zentralen juristischen und literarischen Persönlichkeiten Madrids; diese *deposiciones* (die bekannteste stammt dabei von Lope de Vega) wurden 1629 zunächst in einem schmalen Pamphlet festgehalten und im Jahre 1633 zum Anhang von Carduchos *Diálogos de la pintura*. Als weitere Prozesse um die *alcabala* lassen sich der Rechtsstreit um den Maler Angelo Nardi zwischen 1636 bis 1638 nennen, ein weiterer wird um 1639 u.a. von Francisco Barrera angestrengt; zahlreiche weitere ließen sich aufzählen.¹⁶ Noch im Jahre 1677 nimmt Pedro Calderón de la Barca als Zeuge an einem Gerichtsprozess in Madrid teil: Calderóns daraus erhaltene *Deposición* gegen die Zahlung einer Soldatensteuer durch die Maler wird zu einem zentralen Dokument der spanischen Kunstliteratur, vergleicht er doch die Malerei darin mit den etablierten *artes liberales* und anderen Künsten und konkludiert, dass die Malerei all jene umfasse.¹⁷ Calderóns Zeugenaussage ist bereits ein recht spätes Dokument innerhalb dieser Debatte. Spätestens mit der Gründung der *Academia de San Fernando* im Jahre 1752 in Madrid darf die Malerei in Spanien als offiziell den *artes liberales* zugehörig eingestuft werden.¹⁸

Mit Verspätung zu Italien und zu Spanien treten auch in Portugal die Maler für die Aufwertung ihrer Kunst ein und stellen alsbald soziale Forderungen. Die aus dem Mittelalter stammende Organisationsform der portugiesischen Maler in *corporações* oder *ofícios*, in denen die Künstler zumeist strengen Regeln unterworfen waren, hielt sich in Portugal noch verhältnismäßig lange. Zum ersten sozialen Aufbegehren der Maler kommt es im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts durch den Renaissance-Humanismus. Vor allem der Manierismus jedoch ist es, der in Portugal die Bestrebungen zur *nobreza* und *liberalidade* der Malerei und damit den sozialen Aufstieg der Künstler förderte. Zur Schlüsselfigur wird der

14 Vgl. Palomino, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Aguilar 1947, 161–163 [Bd. I, 2. Buch, Cap. III, § III]. Vgl. dazu Lafuente Ferrari, Enrique: „Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura“, in: *Archivo español de Arte* 17 (1944), 77–103.

15 Hellwig 1996, 49.

16 Vgl. Gállego 1976, 101–178.

17 Vgl. Curtius, Ernst Robert: „Calderón und die Malerei“, in: *Romanische Forschungen* L (1936), 89–136 sowie in gekürzter Form in ders. 1965, 541–551. Vgl. auch Paterson, Alan K. G.: „Calderón’s *Deposición* en favor de los profesores de la pintura. Comment and text“, in: Davis, Charles / Smith, Paul Julian (Hg.): *Art and Literature in Spain: 1600–1800*, London / Madrid: Tamesis 1993, 153–166.

18 Waldmann 1995, 186.

Hofmaler Diogo Teixeira, der im Jahre 1577 durch König Sebastião von seinen Pflichten in der Handwerkerzunft der *Bandeira de São Jorge* entbunden wird, nachdem er in einer Petition die Malerei als *ars liberalis* ausgewiesen hatte. Dieser Erfolg findet in Auseinandersetzungen und Petitionen zahlreicher anderer Künstler seine Fortsetzung.¹⁹

2. SPANISCHE KUNSTTHEORETISCHE LITERATUR DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS

Die Bildenden Künste werden, ausgehend von diesen und weiteren Faktoren, im spanischen 16. und 17. Jahrhundert für alle literarischen Gattungen relevant:²⁰ Früh erhebt die Lyrik sie zu einem zentralen Thema;²¹ im Barock erhalten sie verstärkt Eingang in die Dramatik, vor allem bei Lope de Vega und Calderón de la Barca.²² Die Konzeptualisierung und Valorisierung der Bildenden Künste geschieht im spanischen *Siglo de Oro* ferner insbesondere im Bereich der theoretisch-argumentativen Literatur.

Um den kunst- und malereitheoretischen Renaissancedialog innerhalb dieses Feldes angemessen verorten und bewerten zu können, nehmen die folgenden Kapitel in aller Kürze eine Systematisierung der theoretisch-argumentativen Kunstschriften des 16. und 17. Jahrhunderts vor. Dies geschieht aufgeteilt in drei Bereiche: 1) Autoren, Adressaten und Zentren, 2) Argumente, Motive, Topoi und Kategorien sowie 3) Gattungen.

2.1. Autoren, Adressaten und Zentren

Die Kunstliteratur des spanischen *Siglo de Oro* entsteht zunächst dort, wo die Künstler ihre wesentlichen Aufenthaltsorte hatten: Madrid und vor allem Sevilla, als zentrale Handelsstadt Spaniens, avancieren zu den Zentren; vereinzelt finden

19 Vgl. Serrão, Vitor: *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*, Lissabon: Imprensa Nacional / Casa da Moeda 1983, 49–81.

20 Ein Panorama der literarischen Bezüge auf Kunst bietet die Anthologie von Herrero García, Miguel: *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid: Aguirre 1943.

21 Vgl. dazu insbesondere Bergmann, Emilie L.: *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge: Harvard Univ. Press 1979; Orozco Díaz, Emilio: *Temas del barroco de poesía y pintura*, Faks., Granada: Univ. de Granada 1989; sowie Egido, Aurora: „La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura“, in dies.: *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Crítica 1990, 164–197.

22 Zu Lope de Vega vgl. Portús Pérez, Javier: *Lope de Vega y las artes plásticas*, Madrid: Univ. Complutense 1992; Portús Pérez, Javier: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia: Nerea 1999, insbes. 173ff. Vgl. zu den Malereibezügeln bei Lope de Vega insgesamt Sánchez Jiménez, Antonio: *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt a.M.: Iberoamericana / Vervuert 2011. Zu Calderón de la Barca vgl. Bauer, Helga: *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg / Cram: De Gruyter 1969.

sich Texte auch aus anderen Regionen. Adressaten dieser Schriften sind zuerst vor allem theoretisch und praktisch Kunstinteressierte, gegen Ende des 17. Jahrhunderts vermehrt auch reine ‚Kunstliebhaber‘. Als Autoren fungieren nun nicht nur die Künstler selbst, sondern auch Schriftsteller, Dichter, Historiker und Juristen, seltener auch Geistliche; für Spanien typisch ist außerdem die Figur des *pintor-poeta* (z.B. Pablo Céspedes oder Juan de Jáuregui).²³

Vor allem im 17. Jahrhundert geht die zunehmend wachsende Kunstliteratur Spaniens damit nicht nur von den sozialen und künstlerischen Bestrebungen der Künstler aus, sondern oft von einer beträchtlichen Gruppe von Intellektuellen, die diesen familiär, freundschaftlich oder ideologisch verbunden waren.²⁴

2.2. Argumente, Motive, Topoi und Kategorien

Es ist bereits gezeigt worden, in welcher Weise die Debatte um die Bildenden Künste im spanischen *Siglo de Oro* ihren Ursprung auch in der Auseinandersetzung mit den italienischen Künstlern und deren Kunsttheorie hat. Die Argumente und Motive, die die iberischen Autoren in ihren Schriften verwenden, sind dementsprechend vornehmlich italienischer Provenienz, werden jedoch mit der eigenen Tradition verbunden.²⁵ Besondere Bedeutung kommt den Schriften von Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, Giovan Paolo Lomazzo und Federico Zuccari zu; dies gilt ebenso für die italienischen Kunstdialoge *De Sculptura* (1504) von Pomponius Gauricus, Paolo Pinos *Dialogo di Pittura* (1548), Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura, intitolato l'Areino* (1557), Raffaele Borghinis *Il Riposo* (1584) und, als nicht genuin kunsttheoretische Schrift, auch Baldassare Castigliones *Il Cortegiano* (1528).²⁶ Innerhalb der Architekturtheorie sind neben Albertis Texten vor allem die Sebastiano Serlios, Jacopo Barozzis (*Il Vignola*) und Palladios von Bedeutung.²⁷ Zum Grenzbereich der Architekturtheorie gehört auch Francesco Colonnas allegorischer Roman *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).²⁸

In Italien werden als zentrale Beweisgründe der Aufwertung der Malerei zur *ars liberalis* vor allem ihre Verehrung in Antike oder Gegenwart – insbesondere durch Könige, Fürsten und Päpste –, der Hinweis auf ihre Praktizierung durch illustre Persönlichkeiten, die Betonung der notwendigen intellektuellen Fähigkei-

23 Vgl. Hellwig 1992, 82–84. Für die *poeta-pintores* oder *pintor-poetas* in Spanien vgl. Orozco Díaz 1989, 55–67.

24 Calvo Serraller / Portús 2001, 105.

25 Hellwig 1992, 91.

26 Für diese Texte vgl. beispielsweise die Anthologie Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, 9 Bde., Mailand: Ricciardi / Einaudi 1971–1977 sowie dies.: *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Bari: Laterza 1960–1962.

27 Vgl. Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Beck ⁵2004, 80–102.

28 Vgl. ebd., 66–68.

ten sowie ihre Äquivalenz zur Dichtung aufgeführt.²⁹ Die spanischen Theoretiker greifen diese Argumente auf und machen die Wertschätzung der Malerei durch antike oder zeitgenössische Könige und Fürsten sowie die Gunstbeweise und Ehrbezeugungen, die den Künstlern zuteilwurden, ebenso zu ihren Argumenten.³⁰ Ähnlich verhält sich dies im Falle Portugals: Auch die portugiesischen Maler nehmen die Einwände der italienischen Theoretiker der Renaissance und des Mannerismus auf, indem sie die Wertschätzung der Bildenden Künste in der Antike betonen, auf Prinzen und Fürsten hinweisen, die der Malerei mächtig waren, als Konsequenz ihre Zuordnung zu den Handwerkskünsten ablehnen und stattdessen die Aufwertung ihres sozialen Status fordern.³¹

Der Rekurs auf die hohe Wertschätzung der Malerei in der Antike ist entscheidend für die frühneuzeitlichen Kunstschriften. Das Prestige, das man den Bildenden Künsten im klassischen Altertum jedoch tatsächlich beimaß, ist geringer als die zahlreich zu findenden Vergleiche zwischen Malerei und Dichtung – bei Simonides, Platon, Aristoteles und Horaz – oder auch zwischen Malerei und Rhetorik – bei Cicero und Dionysios von Halikarnass – vermuten lassen. Aufgrund der antiken Geringschätzung körperlicher Arbeit lässt sich vielmehr von einer *de facto* niederen Positionierung der Malerei und der Bildhauerei sprechen. In den antiken Schriften findet sich weder eine selbstständige systematische Abhandlung über die Bildenden Künste, noch weist ihnen einer der Philosophen einen bedeutenden Rang innerhalb seines Erkenntnissystems zu.³²

Trotzdem sind es die antiken Urteile zur Kunst, die in Italien und Spanien zu Prätexten für die Revalorisierung der Malerei und der Kunst werden. Vor allem eine Textstelle aus Horaz' *Ars poetica* sollte zum Topos aufsteigen:

[...]
 ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
 te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
 haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
 iudicis argutum quae non formidat acumen;
 haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.³³

Obgleich Horaz in diesen Versen eigentlich auf die Bedingungen optimaler Rezeption von Gedichten oder Gemälden rekurrierte, erfährt der *ut pictura poesis*-

29 Vgl. Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy, 1450–1600*, Oxford: Univ. Press 1962, 48–51.

30 Vgl. Hellwig 1992, 91 und 1996, 77 und 120. Martín González (1984, 84–9) spricht für das 17. Jahrhundert davon, dass die von Adeligen und Königen ausgeübte Malpraxis neben dem Hinweis auf den göttlichen Ursprung der Malerei *das* zentrale Argument zur Verteidigung der Malerei gewesen sei.

31 Serrão 1983, 229.

32 Vgl. Kristeller, Paul Oskar: „Das moderne System der Künste“, in ders.: *Humanismus und Renaissance*, Bd. II, München: Fink 1976, 169–170.

33 „Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.“ (Horaz: *Ars poetica / Die Dichtkunst*, übers. und hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam 1972, 26–27 (361–365)).