

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(ct)ado* 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 malereitheoretischen 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 unbekannteren 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.