

Maltechnische und soziale Diskurse in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.),
eingereicht am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Jahr 2016

vorgelegt von

Petra Schuster

Gutachter:

Betreuer und Erstgutachter: Prof. Dr. Werner Busch, Freie Universität Berlin

Zweitgutachter: Prof. Dr. Joachim Rees, Freie Universität Berlin

Tag der Einreichung der Dissertation an der Freien Universität Berlin: 29. November 2016

Tag öffentlichen Verteidigung: 9. Mai 2017

Inhalt

Dank.....	4
1 Einleitung.....	6
2 Forschungsprobleme	9
3 Die Kunsttheoretiker	25
3.1 Gutiérrez de los Rios (1568/ 9-1606)	25
Historische Einordnung	25
Gutiérrez' <i>Noticia general para la estimación de las Artes</i> (1600)	29
3.2 Vicente Carducho (1576/ 78-1638)	33
Historische Einordnung	33
Carduchos Maltechnik.....	39
Carduchos <i>Diálogos de la Pintura</i> (1633).....	45
3.3 Francisco Pacheco (1564-1644)	48
Historische Einordnung	48
Pachecos Maltechnik.....	52
„ <i>Limpieza de sangre</i> “ und Inquisition.....	54
Pachecos <i>Arte de la Pintura</i> (1649)	58
3.4 Jusepe Martínez (1600-1682).....	63
Historische Einordnung	63
Martínez' Maltechnik	66
Martínez' <i>Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura</i> (ca. 1673)	71
4 Soziale Bedingtheit künstlerischer Diskurse in der spanischen Kunstliteratur	75
4.1 Inklusion und Exklusion in der Kunsttheorie.....	75
4.2 Gutiérrez.....	78
Die Inkorporation der Kunsthandwerke in die <i>artes del dibujo</i>	78
Die Intellektualisierung des künstlerischen Prozesses.....	80
Die Ausblendung von Maltechniken	92
Moralische Aufwertung der Handarbeit	94

4.3 Carducho	106
Die Intellektualisierung des <i>dibujo externo</i>	106
Die Ausdifferenzierung der Naturnachahmung	109
Die Abwertung der Täuschung und der Nachahmung des Äußeren	112
4.4 Pacheco	121
Die Aufwertung der Farbe zur sozialen Abgrenzung	121
Angemessenheit als Voraussetzung für sozialen Aufstieg	126
Die Ausgrenzung von ‚unklassisch‘ vorgehenden Malern	131
4.5 Martínez	140
5 Wege zum ‚Unklassischen‘	146
5.1 Carducho	146
Die Entwicklung der Idee aus der Selektion	146
Wege zum ‚Dialogischen‘ im Werkprozess	148
Wege zur Aufwertung der Fleckenmalerei	157
5.2 Pacheco	168
Die Erwähnung des ‚dialogischen Prinzips‘	168
Tintoretto's Primamalerei als Kriegsliste	172
Wege zur Aufwertung der Fleckenmalerei	178
5.3 Martínez	195
Der Werkprozess als ‚Dialog‘ – Das Entwerfen auf der Leinwand	195
Die Aufwertung der Fleckenmalerei	208
6 Resümee	211
7 Abkürzungen	219
8 Literaturliste (Auswahl)	220
8.1 Quellen	220
8.2 Sekundärliteratur	225
Zusammenfassung	239
Abstract.....	239

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation. Sie wurde im Wintersemester 2016/ 2017 im Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität angenommen und im Mai 2017 verteidigt.

Zum Gelingen dieses Projektes haben etliche Menschen beigetragen, denen mein herzlicher Dank ausgesprochen sei: Zuallererst möchte ich Prof. Dr. Werner Busch vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin dafür danken, dass er mir so lange Doktorvater und -mutter zugleich war und dieses Promotionsvorhaben mit seinen vielfältigen Anregungen und seinem beständigen Interesse begleitet hat. Großer Dank gebührt auch Prof. Dr. Joachim Rees, der sich wohlwollend der Begutachtung der Arbeit annahm. Prof. Dr. Ulrike Müller-Hofstede, Prof. Dr. Sebastian Fitzner und Dr. Jan von Brevern sei für ihre Bereitschaft gedankt, als Mitglieder der Promotionskommission zu fungieren.

Bei den Mitgliedern der Carl Justi-Vereinigung möchte ich mich vielmals bedanken. Dr. Karin Hellwig vom Zentralinstitut München gilt mein herzlicher Dank. Sie bereicherte die Dissertation mit ihrem profunden Wissen zur spanischen Kunstliteratur und ihrer Hilfsbereitschaft enorm. Vor allem riet sie mir im rechten Moment, die Hände vom Werk zu nehmen. Danken möchte ich auch Dr. Sylvaine Hänsel und Dr. Bettina Marten für die Einladung, meine Forschungsergebnisse 2017 auf dem 34. Deutschen Kunsthistorikertag zu präsentieren. Prof. Dr. Margit Kern von der Universität Hamburg danke ich für ihre Unterstützung in der Anfangsphase. Sie ermöglichte mir, Teilaspekte des Projektes in der Arbeitsgruppe *Spanische und Iberoamerikanische Kunstgeschichte* zur Diskussion zu stellen.

Sehr dankbar bin ich Prof. Dr. Fernando Marías von der Universidad Autónoma Madrid für seine Denkanstöße zum Verhältnis von Pacheco und El Greco, sowie für die Bereitstellung von unveröffentlichtem Material. Dr. María López-Fanjul y Díez del Corral

von den Staatlichen Museen zu Berlin danke ich für den Austausch zu Pacheco und für Informationen zur spanischen Grisaille-Malerei.

Außerordentlich dankbar bin ich für die Informationen von Restaurator_innen, die diese interdisziplinäre Arbeit förderten: Besonders erwähnen möchte ich Herrn Prof. Erwin Emmerling vom Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München, der mir zum Werkprozess unkonventionell vorgehender Künstler Auskunft gab. Dr. Leticia Ruiz Gómez vom Museo Nacional del Prado in Madrid und Dr. Corinna Gramatke vom Museum Kunstpalast in Düsseldorf gaben mir Hinweise zur Maltechnik Carduchos. Jean-Louis Augé vom Musée Goya in Castres ermöglichte mir Einsicht in einen unveröffentlichten Restaurierungsbericht zur Maltechnik Pachecos. Carmen Gallego Vázquez vom Museo de Zaragoza konnte ich zu Martínez' Maltechnik befragen.

Vielmals gedankt sei Freund_innen und Mitstreiter_innen, die mir während des Promotionsvorhabens mit Rat und Tat zur Seite standen. Besonders hervorheben möchte ich die Unterstützung von Dr. Alexia Pooth, Dr. Anna Bessler, Marta Oliveira Sonius, Carolina Pretell, Franziska May, Viktoria Schindler und Anja Rohde. Sie kommentierten Exposés, Kapitel und Vorträge. Anja Rohde gebührt großer Dank für die Korrektur des Manuskripts. Dr. Yannis Hadjinicolaou gab mir Impulse zur Malweise El Grecos und stellte unveröffentlichtes Material bereit.

Meiner Familie gilt herzlichster Dank. Meine Eltern haben die Entwicklung dieses Projektes mit großem Interesse verfolgt. Ihnen sei diese Dissertation gewidmet. Meine Mutter Renate hat es mit Ansporn, Anregungen und größtmöglicher finanzieller Hilfe unterstützt. Sie war auch kritische Leserin einzelner Kapitel. Mein Vater Gerd hätte sich sicher über diese Publikation gefreut, durfte diesen Augenblick aber leider nicht mehr erleben.

Abschließend möchte ich den Lehrer_innen danken, die mich ermutigten, aufrecht und entschlossen voranzuschreiten. Ioanna Srinivasan, Ari la Chispa, Murah Soares, Shirley Rodrigues erinnerten mich immer wieder an das Wichtigste: Erdung, Haltung und – den Atem.

1 Einleitung

Die spanische Barock-Malerei erhielt von herausragenden venezianischen Koloristen wie Tizian und Tintoretto entscheidende Impulse. Die Habsburger favorisierten diese Künstler und förderten auch im 17. Jahrhundert eher Maler, die dem venezianischen Stil nacheiferten. Die berühmte Lebendigkeit koloristischer Gemälde wurde durch eine sichtbare Pinselschrift erreicht, sodass sich die Werke dem Betrachter erst aus der richtigen Entfernung erschlossen. Aber auch das gesamte kreative Vorgehen war davon geprägt. Da die Ölmalerei mehrfaches Übermalen erlaubte, war ein Entwerfen auf der Leinwand möglich. So löste sich ein Großteil der Interaktion mit dem werdenden Kunstwerk vom Medium der ‚Zeichnung‘ und übertrug sich auf das Medium ‚Farbe‘. Diese unkonventionelle bzw. ‚unklassische‘ Malpraxis inspirierte zahlreiche Kunstschaaffende in Spanien zu weiteren Experimenten, welche die Kreativität der Epoche beflügelten. Dadurch wurde das 17. Jahrhundert wahrhaft zu einem *Siglo de Oro*, zu einem Goldenen Zeitalter der Kunst.

Auf welchen Wegen sich Diskurse zu diesen innovativen Entwurfs- und Maltechniken entwickelten, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung zur spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts. Die oben beschriebene Praxis wurde häufig mit Begriffen assoziiert, welche der ‚Farbe‘ zugeordnet waren. Sie stand einer an der ‚Zeichnung‘ orientierten Kunst entgegen. Bei der Bewertung dieser Maltechnik legten sich die spanischen Theoretiker nicht auf eine eindeutige Position für oder gegen die ‚Farbe‘ in ihrer Gesamtheit fest. Sie differenzierten zwischen ihren materiellen, funktionellen und maltechnischen Aspekten. Zu einzelnen Gesichtspunkten äußerten sich die Autoren jedoch äußerst polemisch. Es drängt sich die dabei Vermutung auf, dass über den Diskursstrang ‚Farbe‘ gesellschaftliche Normen verhandelt wurden, die zu einer Disziplinierung innerhalb der Zunft beitragen sollten.

Deshalb ist die Erforschung der sozialen Bedingtheit von künstlerischen Diskursen notwendig. Die Nobilitierung der Malerei zu einer *arte liberal* (*freien Kunst*) besaß in Spanien höchste Priorität, da die bildenden Künste noch im 17. Jahrhundert als *artes mecanicas* (*mechanische Künste*) galten und damit als weniger wertvoll. Dementsprechend schrieben sich die Hoffnungen der Autoren auf gesellschaftlichen Aufstieg in die Erörterung des künstlerischen Vorgehens ein.

Vier zentrale Schriften werden im Folgenden auf die Verschränkung von künstlerischen und sozialen Aspekten untersucht: Gutiérrez de los Rios' *Noticia general para la estimación de las Artes* (1600), Carduchos *Diálogos de la Pintura* (1633), Pachecos *Arte de la Pintura* (1649) und Martínez' *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (1673). Die Auswahl der Quellen orientierte sich an der Relevanz für die Fragestellung, an der Größe des Rezipientenkreises und an der Ausstrahlung auf spätere Generationen.

Die Gelehrten rezipierten häufig bestehende Aufwertungsstrategien der europäischen Kunstliteratur, die von einer primär ideellen Weltsicht beeinflusst waren: Dabei wurde der Geist gegenüber dem Körper bevorzugt und die Idee gegenüber der Materie. Insoweit stellte die notwendig handwerklich-materielle Arbeit am Kunstwerk für die Anerkennung der Künste als *artes liberales* ein Hindernis dar. Wie hatten die Italiener versucht, dieses Problem zu überwinden? Etwas verkürzt könnte man sagen, dass toskanisch-römische Kunsttheoretiker wie z. B. Vasari, Lomazzo und Zuccari den kreativen Prozess durch eine Vergeistigung und Entmaterialisierung der Zeichnung nobilitierten. Obwohl sich ihre Sichtweise der philosophischen Überhöhung der Malerei etablierte, ließen sich Theorie und Praxis durch diese Prämissen nie gänzlich in Einklang bringen.

Die an der ‚Zeichnung‘ orientierten Traktate waren aber nur **ein** argumentativer Anhaltspunkt für die Spanier. Da die Adellung von venezianischen Künstlern wie Tizian Hoffnung auf sozialen Aufstieg vermittelte, rekurrten sie auch auf die venezianische Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. Autoren wie Dolce und Pino hatten in ihren Dialogen das Kolorit und die Naturnachahmung lobend erwähnt. Dies wirkte fortan als Vorbild.

Es wird in dieser Arbeit gefragt, wie sich der Weg zum ‚Unklassischen‘ öffnete: Welche Bedingungen mussten allein schon für die Beschreibung unkonventioneller Malpraktiken erfüllt sein? Gab es Verklammerungen, mit denen die Theoretiker ihr Wissen verbargen? Unter welchen Umständen konnten innovative Techniken wie das Entwerfen auf der Leinwand, die Reduktion der Malschichten und die Fleckenmalerei aufgewertet werden?

Klar werden sollte bei der Lektüre: Die Akzeptanz für eine Malerei mit sichtbarer Pinselschrift stieg, war allerdings von der intellektuellen Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Gegenstand abhängig. Deshalb blieb die Anfertigung von Vorzeichnungen weiterhin ein wichtiges Qualitätsmerkmal. Das Entwerfen auf der Leinwand hatte dementsprechend bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ein Legitimationsproblem.

2 Forschungsprobleme

Die vorliegende Arbeit zu maltechnischen und sozialen Diskursen der Kunstliteratur im *Siglo de Oro* beruht hauptsächlich auf Untersuchungen von spanischen und italienischen Quellen. Die Aufarbeitung dieser Schriften in kommentierten Editionen erleichtert die Analyse erheblich. Einige der hier besprochenen Quellen wurden schon im 19. Jahrhundert herausgegeben, häufig in Auszügen.¹ Calvo Serraller ermöglichte mit seiner Anthologie *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro* 1981 einen umfassenden Einblick in die Quellenlage. Auch juristische Bittschriften der Künstler-Theoretiker wurden dort berücksichtigt.²

Die Publikationen von kritischen und kommentierten Editionen mit detaillierten Querverweisen zu den hier untersuchten Quellen setzten Ende der 1970er Jahre ein: Carduchos *Diálogos de la Pintura* (1633) wurden von Calvo Serraller 1979 herausgegeben.³ Bassegoda i Hugas edierte 1990 Pachecos *Arte de la Pintura* (1649).⁴ Rodríguez Ortega erstellte 2005 einen Thesaurus zu zentralen Konzepten bei Carducho und Pacheco.⁵

Umfangreiche kritische Ausgaben von Gutiérrez und Martínez wurden dagegen erst vor einigen Jahren abgeschlossen. Cervelló Grande veröffentlichte 2006 die erste vollständig kommentierte Edition von Gutiérrez de los Ríos' *Noticia general para la estimación de las*

¹ Zu Carduchos *Diálogos de la Pintura* und zu Pachecos *Arte de la Pintura* findet sich bei Gramatke eine kommentierte Auflistung der Editionen, Teileditionen und Übersetzungen: Vgl. Gramatke 2009, S. 30-34 zu Carduchos *Diálogos*, und ebd., S. 51-57 zu Pachecos *Arte*. Auf die ersten Ausgaben wird in den einzelnen Kapiteln zu den Theoretikern eingegangen.

² Vgl. Calvo Serraller 1981. Vgl. Pacheco, *A los Profesores* 1622 (Ed. Calvo Serraller 1981). Vgl. *Memorial* 1629 (Ed. Calvo Serraller 1981). Vgl. *Memorial* 1677 (Ed. Calvo Serraller 1981).

³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Serraller 1979).

⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990). Vgl. Pacheco 1638/ 1649 (Ed. Sánchez Cantón 1956).

⁵ Vgl. Rodríguez Ortega 2005.

Artes (1600). Dort wurde auch eine der Bittschriften von Gutiérrez publiziert.⁶ Eine weitere Bittschrift von Gutiérrez wurde durch Cruz Yábar 2006 herausgegeben.⁷ Manrique Ara veröffentlichte 2006 und 2008 zwei kommentierte Editionen von Martínez' *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (1673).⁸

Véliz übertrug 1986 die maltechnischen Abschnitte aus Carduchos *Diálogos* und Pachecos *Arte* ins Englische. Eine Übersetzung dieser Passagen in Deutsche erfolgte erst 2009 durch Gramatke. Sie stellte zudem ein überaus hilfreiches kommentiertes Glossar zu maltechnischen Termini zur Verfügung.⁹ Diese Aufbereitung der Quellen fördert das Verständnis für Rezeptionswege, welche die Spanier beschrrieben. Dadurch lässt sich die Verknüpfung von toskanisch-römischen und venezianischen Argumenten besser nachvollziehen.

Die italienischen Quellen zur Kunstliteratur sind in neueren Ausgaben und oft auch in Übersetzungen verfügbar. Umfangreiche kommentierte Editionen von Traktaten existieren teilweise, wie von Vasaris *Viten* seit dem 19. Jahrhundert. Auch kommentierte Übersetzungen wurden bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts angefertigt.¹⁰ Von den italienischen Quellen seien an dieser Stelle nur die wichtigsten erwähnt: Vasaris *Vite* von 1550/68 wurden in der Edition von Bettarini/ Barocchi (1966-87) untersucht. Kommentierte Übersetzungen von einzelnen Biografien erschienen 2004-2015 unter der Leitung von Nova. Vasaris *Lebensbeschreibungen* besaßen direkten Einfluss auf Carduchos und Pachecos Rezeption von Tizians Malweise.¹¹

Varchis *Due Lezzione* (1550) wurden bereits durch Barocchi 1960 herausgegeben. Bättschmann und Weddigen übertrugen dieses Werk 2013 ins Deutsche. Varchis breite Nobilitierung der Künste und Kunsthandwerke (1550) war Ausgangspunkt für Gutiérrez' Lob der Künste.¹²

⁶ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006). Vgl. die erste Teiledition: Gutiérrez 1600 (Ed. Calvo Seraller 1981).

⁷ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, S. 424-429.

⁸ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006). Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2008). Vgl. die erste Teiledition: Martínez 1673 (Ed. Calvo Seraller 1981).

⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Véliz 1986). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986). Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009). Frühere Übersetzungen in Auszügen befassen sich nicht mit der Farbe: Vgl. Enggass/ Brown 1992. Vgl. Gaehtgens/ Fleckner 1996.

¹⁰ Vgl. Vasari 1568 (Ed. Milanese 1878-81). Vgl. Vasari (Ed. Gottschewski/ Gronau 1904-1927).

¹¹ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87). Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Nova 2004-2015).

¹² Vgl. Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960). Zur Übersetzung ins Deutsche vgl. Varchi 1550 (Ed. Bättschmann/ Weddigen 2013).

Zuccaris *Idea* (1607) wurde schon 1960 von Heikamp herausgegeben.¹³ Zuccaris Aufteilung der Zeichnung übernahmen sowohl Carducho als auch Pacheco. Ein wichtiges Puzzlestück für die Rezeption von Vasaris Kritik an unkonventionellen Malweisen stellen die Randnotizen von Zuccari und El Greco zu Vasaris *Lebensbeschreibungen* dar. Diese Ausgabe der *Viten* befand sich in Zuccaris Besitz, bis er sie El Greco schenkte. Die kritischen Randnotizen der beiden sind äußerst beachtenswert, zum einen, da von El Greco selbst kein kunsttheoretisches Werk erhalten ist, zum anderen, weil sie auch Zuccaris *Idea* in einem anderen Licht erscheinen lassen. Diesen unschätzbaren Fund für die spanische Kunstgeschichte publizierten Salas und Marías 1992.¹⁴

Von der venezianischen Kunstliteratur wurden vor allem Dolces *Dialogo della Pittura intitolato l' Aretino* (1557) und Pinos *Dialogo di Pittura* (1548) herangezogen, die Barocchi 1960 in den *Trattati d'arte del Cinquecento* publizierte. Eine weitere Ausgabe des *Aretino* erfolgte 1968 durch Roskill. Dolces *Aretino* wurde zudem mehrfach in Deutsche übertragen. Hier wird die Übersetzung durch Rhein von 2008 verwendet. Pinos Werk wurde von Pardo 1984 ins Englische übersetzt.¹⁵ Die venezianische Kunstliteratur hatte enormen Einfluss auf die spanischen Autoren, vor allem auf Pacheco und Martínez.

Die *Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674) des venezianischen Kunsttheoretikers Marco Boschini war bereits 1966 in einer kommentierten und kritischen Edition durch Pallucchini verfügbar. Wichtige Passagen (wie die zu Tizians Entwurfstechnik) wurden bereits häufiger übersetzt.¹⁶ Boschinis Beschreibung von Tizians Werkprozess ist besonders aufschlussreich im Vergleich zu Martínez' Beurteilung des unkonventionellen Vorgehens.¹⁷

Bei der Verwendung des Begriffes ‚Diskurs‘ in der Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit herrschte doch bei einigen Anklängen an Foucault überwiegend eine ideengeschichtliche

¹³ Vgl. Zuccari 1607 (Ed. Heikamp 1961).

¹⁴ Vgl. de Salas/ Marías 1992.

¹⁵ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960). Vgl. Dolce 1557 (Ed. Roskill 1968). Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008). Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960). Vgl. Pino 1548 (Ed. Pardo 1984). Dolces *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità, e proprietà dei colori* (1565) wird dazu nicht untersucht, da sich das Werk nicht auf die Malerei bezog. Vgl. dazu Barasch 1978, S. 91.

¹⁶ Vgl. Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966). Die *Breve Istruzione* wurde 1674 als Teil der *Ricche Minere della Pittura Veneziana* publiziert; vgl. dazu von Rosen 2001, S. 417f.; vgl. Tietze 1936, S. 245f.

¹⁷ Wie niederländische Quellen wie van Manders *Lehrgedicht* (1604) zu Tizians Malweise durch die Spanier rezipiert wurden, wird in dieser Arbeit nur am Rande behandelt, um die Komplexität zu reduzieren. Vgl. van Mander 1604 (Ed. Hoecker 1916).

Orientierung vor.¹⁸ Gefragt wurde v. a., inwieweit Theoretiker als Befürworter oder Gegner einer sich verändernden Kunstpraxis agierten. Mit Bezug auf den Diskursbegriff verband sich allerdings keine spezifische Methodik bei der Untersuchung kunsttheoretischer Texte. Foucault lehnte eine Festlegung auf eine Methode ab, sodass Empfehlungen für die Durchführung der Diskursanalyse zumeist von seinen Nachfolger_innen stammen und sich auf konkrete Fallbeispiele bezogen.¹⁹

Da die spanische Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts bisher noch nicht diskursanalytisch erforscht wurde, ist sie am zu behandelnden Problem selbst weiterzuentwickeln.²⁰ Dabei soll eine möglichst transparente kritische Argumentationsanalyse durchgeführt werden. Foucaults Darstellung der Zusammenhänge von Diskursen, sozialer Disziplinierung und Normen ist dabei als Anregungen in diese Arbeit eingeflossen.²¹

Am Anfang steht eine kritische Bestandsaufnahme der bisherigen Errungenschaften und Missverständnisse bei der Erforschung der spanischen Kunstliteratur. Um zu einem angemessenen Urteil zu gelangen, wird es auch notwendig sein, die Lebensumstände der Autoren und die künstlerische Praxis der Maler-Theoretiker zu berücksichtigen. Grundlage der Betrachtung des Diskursstrangs ‚Farbe‘ war eine Analyse des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ – mit Berücksichtigung der Konnotationen zur Auf- bzw. Abwertung von künstlerischen Praktiken. Diese Herangehensweise soll hier im Folgenden anhand der Forschungsprobleme begründet und zentrale Thesen benannt werden.

Soziale Ursachen für die Entwicklung der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts waren lange von besonderem Interesse.²² Die Besonderheit dieser Textgattung bestand vor allem darin, dass sie durch juristische Auseinandersetzungen um die gesellschaftliche Aufwertung der Künstler stark beeinflusst wurde. Um den sozialen Aufstieg der Maler zu begründen, erschien es den spanischen Gelehrten des *Siglo de Oro* notwendig, eine Beziehung zwischen angestrebter Hierarchieebene und künstlerischen Aktivitäten

¹⁸ Vgl. von Rosen/ Krüger/ Preimesberger 2003; vgl. von Rosen 2001, S. 19-21. Die Forscher_innen verwiesen hauptsächlich auf zwei Werke von Foucault, in denen er Bezug zu den Künsten nahm: Vgl. Foucault, *Archäologie* 1969/ 1995. Vgl. Foucault, *Ordnung* 1971/ 1974.

¹⁹ Vgl. Foucault, Michel, Gespräch mit Ducio Trombadori, in: Foucault 2008, S. 1585-1649. Vgl. zu diesem Problem auch: Kammler/ Parr/ Schneider 2014, S. 236.

²⁰ Vgl. Jäger 1999. Vgl. Gardt 2007.

²¹ Darunter vor allem: Foucault, *Überwachen* 1975/ 1976.

²² Vgl. Brown 1978, S. 102. Vgl. Fallay d'Este 2001, S. 23-78. Vgl. Gállego 1976, S. 11-28. Vgl. Hellwig 1996, S. 40-54. Vgl. Hellwig 2000. Vgl. Hellwig 2016. Vgl. Cruz Yábar 1997.

herzustellen. Während das Geistig-Ideelle den freien Künsten entsprach, bildete manuell-materielle Arbeit den anderen Pol, der den mechanischen Künsten zugeordnet wurde. Die Nobilitierung der künstlerischen Aktivitäten basierte auf der Bestätigung der ideellen Weltsicht und der vorherrschenden sozialen Hierarchie. Kunsttheoretiker bewerteten die Malweise ihrer Kollegen durch Verknüpfungen mit bereits positiv oder negativ konnotierten Begriffen.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts definierte der Jurist Gutiérrez in seiner *Noticia* (1600) die *artes liberales* derart, dass auch einige Kunsthandwerke dazuzählten. Zudem äußerte er im Anhang seines Werkes, der *Exhortación*, eine weitreichende Sozialkritik, die der Reformbewegung des *Arbitrismo* verpflichtet war.²³ Auf diese sozialen Diskurse bei Gutiérrez wurde in der bisherigen Forschung zwar mehrfach hingewiesen, wie durch Gállego (1976), Calvo Seraller (1981), Waldmann (1995), Perdices de Blas (1996), Hellwig (1996, 2000) und Cruz Yábar (1997). Doch nur Cervelló Grande (2006) wertete die *Exhortación* in Ansätzen aus.²⁴

Die juristische Tradition sollte die spanische Kunstliteratur im Verlauf des 17. Jahrhunderts weiterhin prägen: Auch die Maler-Theoretiker Carducho, Pacheco und Martínez waren in die Ausarbeitung von Klagen für die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* involviert. Dabei ging es jedoch nicht nur um eine Frage der Ehre. Die Zugehörigkeit der Künstler und Kunsthandwerker zu den *artes liberales* bedeutete für die betroffenen Personen ganz praktische Erleichterungen: Sie konnten von bestimmten Steuern befreit werden, zum Beispiel der *alcabala*, einer Umsatzsteuer. Diese belief sich im 16. Jahrhundert auf 10 Prozent, wurde später unter Philipp IV. sogar auf 14 Prozent erhöht.²⁵ Zudem stritt man vor Gericht um die Befreiung vom Militärdienst und um die Versorgung bzw. Ausstattung für das Militär, den sogenannten *repartimiento de soldado*. In einer derart kriegerischen Epoche belastete diese Abgabe die Bevölkerung erheblich.²⁶

²³ Vgl. Perdices de Blas 1996. Vgl. MacKay 2006. Vgl. Alvarez Vazquez 1978.

²⁴ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Calvo Seraller 1981), hier S. 61-64. Vgl. Hellwig 1996, S. 41, 127f. Vgl. Hellwig 2000, hier S. 835. Vgl. Waldmann 1995, S. 60. Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 85-89 (besonders zu Gutiérrez). Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 409. Vgl. Gállego 1976, S. 64. Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 56-61.

²⁵ Vgl. zur *alcabala* und den Künstlern vgl. Brown 1978, S. 87-110, hier S. 102. Vgl. Gállego 1976, hier S. 11-28. Vgl. zu Steuererhöhungen: MacKay 2006, S. 13.

²⁶ Vgl. Hellwig 1996, S. 48f. Zu Gutiérrez vgl. Cruz Yábar 1997, S. 383-422, hier S. 386. Vgl. Gállego 1976, S. 64. Vgl. Calvo Serraller 1981, S. 61. Vgl. Cervelló Grande, Estudio, Bd. 3: Estudios, S. 78.

Obwohl etliche Gerichtsprozesse für die Künstler von Erfolg gekrönt waren, ließ eine umfassende Anerkennung durch den König noch bis 1677 auf sich warten.²⁷ Die daraus resultierende Spannung entlud sich in Wettkämpfen um den Vorrang der Künste. So verteidigte Pacheco mit neuen Argumenten zugunsten der Farbe als Material den Anspruch der Malerei auf Höherwertigkeit gegenüber der Skulptur (Hellwig 1996).²⁸ Innerhalb der Malerzunft wurden aber auch Künstler angegriffen, wenn ihre Kunstpraxis nicht den ‚intellektuellen Anforderungen‘ einer *arte liberal* entsprach. Dies fand auch in der Gattungshierarchie ihren Ausdruck, weswegen vor allem die Historienmalerei gewürdigt wurde. Demensprechend galten Porträt und Stilleben als minderwertig. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der spanischen Kunstliteratur fokussierte bisher besonders Gattungsfragen (Waldmann 1995, Scheffler 2000, Hellwig 1996), bzw. den Paragone zwischen Malerei und Skulptur (Hellwig 1996, Hellwig 2016).²⁹ Die normierende Haltung der Theoretiker durchdrang aber auch die Beurteilung der Maltechniken, wie in dieser Arbeit gezeigt wird.

Die Erforschung des Diskursstrangs ‚Farbe‘ in der europäischen Kunstliteratur war stark von der Ideengeschichte geprägt.³⁰ Wissenschaftler_innen wie Krieger, Fehrenbach und von Rosen zeigten ihre Wertschätzung für die ‚Farbe‘ mit Hilfe der aristotelisch gefassten Kategorie der ‚Lebendigkeit‘.³¹ Selbst eine Erwähnung der notwendigen materiellen Beschaffenheit der Malerei und des unentbehrlichen manuellen Anteils an dieser kreativen Arbeit scheint eine ideengeschichtliche Rückversicherung zu benötigen. Elkins verwendete 1999 zur Aufwertung der materiellen Aspekte der Malerei eine außerkünstlerische Bezugsgröße, und zwar die der Alchemie.³² Busch ging 2009 bei seinem Plädoyer für unkonventionelle Malpraktiken sehr weit, entlehnte allerdings Bezeichnungen des

²⁷ Vgl. Hellwig 1996, S. 41, 127f. Vgl. Hellwig 2000, hier S. 835. Vgl. Waldmann 1995, S. 60. Vgl. Gállego 1976, S. 64.

²⁸ Vgl. Hellwig 1996, S. 170-190. Vgl. Hellwig 2016, hier S. 34-38.

²⁹ Vgl. Waldmann 1995. Vgl. Scheffler 2000. Vgl. zur Hierarchie der Gattungen auch Hellwig 1996, S. 201-225. Vgl. Hellwig 2016, hier S. 34-38. Vgl. zur Stellung der Historienmalerei: Gaetgens/ Fleckner 1996.

³⁰ Der Verkörperungsphilosophie verpflichtete Forschungsansätze, wie bei Hadjinicolaou 2016 für niederländische Malerei und Kunsttheorie, versuchen, einen Gegenpol zur ideengeschichtlichen Prägung aufzubauen. Intellektualisierende Aufwertungen wie jene des „*denkenden Körpers*“ müssten jedoch stärker hinterfragt werden. Vgl. Hadjinicolaou 2016 a. Vgl. auch Hadjinicolaou 2016 b zu El Greco. Vielen Dank für die Bereitstellung des Aufsatzes. Vgl. Freedberg 2009. Vgl. Bredekamp 2007.

³¹ Vgl. Krieger 2006. Vgl. Fehrenbach 2003. Vgl. von Rosen 2000, hier S. 178-181.

³² Vgl. Elkins 1999.

‚Unklassischen‘ und ‚Dialogischen‘ aus der Rhetorik bzw. der Literaturwissenschaft.³³ Seine Termini ‚unklassisch‘ und ‚dialogisch‘ werden hier im Bewusstsein dieser Korrelationen weiter genutzt, weil sie verschiedene Phänomene dieser gewandelten Vorgehensweise auf den Punkt bringen. Der Begriff ‚unklassisch‘ umfasst nicht nur veränderte Maltechniken wie das Entwerfen auf der Leinwand und die Fleckenmalerei, sondern auch den freieren Umgang mit den Textquellen und eine gewisse Ambivalenz des Gemäldes. Im Weiteren werden neben dem Terminus ‚unklassisch‘ auch ‚unkonventionell‘ und ‚innovativ‘ gebraucht bzw. das Gemeinte konkret benannt. Der aus der Literaturwissenschaft entlehnte Fachausdruck ‚Dialog‘ ist für das Verständnis des kreativen Prozesses notwendig. In der Kunstgeschichte griff man ihn auf, weil er sich für die Erforschung der venezianischen Kunstliteratur eignete. In Venedig dominierte der multiperspektivische Dialog, in der Toskana und Rom eher das normative Traktat.³⁴ Der Begriff ‚Dialog‘ wird im Folgenden auch neben Termini wie ‚Auseinandersetzung‘ bzw. ‚Interaktion‘ verwendet.

Inwieweit die spanischen Theoretiker eher einen an der ‚Farbe‘ oder an der ‚Zeichnung‘ orientierten Malstil favorisierten, lässt sich nicht pauschal beantworten. Der spanische Kompromiss aus toskanisch-römischen und venezianischen Argumenten bestätigt, dass sich scheinbar gegensätzliche Auffassungen der italienischen Schulen in Spanien problemlos zusammenfügen konnten. Wie war das möglich? Um die Vereinbarkeit dieser Ansätze zu begründen, soll zunächst das Begriffsfeld des Diskursstrangs ‚Farbe‘ analysiert werden: Farbe als Material meint die Materialität als philosophische Entität, welche dem Geistig-Ideellen entgegensteht.³⁵ Von diesem materiellen Aspekt ist das Kolorit als Funktion der Farbe im Gemälde bei der Untersuchung zu trennen. Häufig bezog sich der Ausdruck ‚Farbe‘ auch auf die Dominanz reiner, ungebrochener Farbtöne. Der Sinnbezirk ‚Farbe‘ erstreckte sich über mehr Termini als über das semantische Feld allein: Auch Bezeichnungen wie Täuschung, Lebendigkeit und Naturnachahmung waren oft damit verbunden. Charakteristika der innovativen Maltechniken wie Fleckenmalerei, Primamalerei und das Entwerfen auf der Leinwand kleideten die Gelehrten häufig ins Gewand des Bedeutungsfeldes ‚Farbe‘. Das Entwerfen auf der Leinwand wurde bspw. durch

³³ Vgl. Busch 2009, S. 91-93 zum Begriffspaar ‚klassisch‘ – ‚unklassisch‘. Vgl. dazu auch Busch 1998. Vgl. zum ‚Klassischen‘: Kemp 1974.

³⁴ Zum Terminus ‚Dialog‘ in der Literaturwissenschaft vgl. Hempfer 2002. Vgl. Häsner 2004. Zum Einfluss des Begriffs ‚Dialog‘ auf die Kunstwissenschaft vgl. auch von Rosen 2003.

³⁵ Die Bewertung von Pigmenten wird in meiner Arbeit nicht untersucht.

Termini wie Fleckenmalerei, koloristische Malerei oder Naturnachahmung umschrieben. Es ist also notwendig, den damit verbundenen Malmodus in den Blick zu nehmen. Die Gesichtspunkte sind auch deshalb zu unterscheiden, da seit dem 16. Jahrhundert eine starke Ausdifferenzierung der Techniken in der Praxis erfolgte, die viele Kombinationen ermöglichte, z. B. über einer herkömmlichen zeichnerischen Vorbereitung mit einer offenen Fraktur zu malen.

Da die spanische Kunstliteratur stark von den venezianischen Malereidialogen geprägt war, soll nun erläutert werden, welche Aspekte des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ in diesen Werken behandelt wurden. Nur so wird fassbar, an welchen Punkten es über den Künstlerwettstreit hinaus Spannungen mit der toskanisch-florentinischen Kunsttheorie gab. So erörterte Dolce im *Aretino* (1557) weder explizit die Maltechnik Tizians noch dessen Verzicht auf Vorzeichnungen. Er reagierte auf Vasaris Lebensbeschreibungen von 1550, indem er Kritik an der Mimesis von Venezianern wie Giorgione zurückwies.³⁶ Tizians sichtbare Pinselschrift und sein Entwerfen auf der Leinwand beschrieb Vasaris erst in der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568.³⁷ Auch die Materialität der Pigmente und Werkzeuge sowie die körperliche Interaktion des Künstlers mit dem Werk spielten im *Aretino* eine untergeordnete Rolle. Die Venezianer konservierten sogar aristotelische Vorbehalte gegen die ‚Farbe‘, indem sie forderten, dass das Kolorit aus gebrochenen und nicht etwa aus reinen Farben bestehen sollte.³⁸ Statt Tizians Maltechnik im *Aretino* direkt zu erwähnen, wurde die Naturnachahmung (*imitazione*) zum Leitbegriff seiner Malweise. Dolce verstand unter *imitazione* jedoch eine Idealisierung und brachte dem bloßen Nachvollzug der äußeren Erscheinung des Modells Skepsis entgegen.³⁹ Hinzu kam in Analogie zur Rhetorik die Dreiteilung des künstlerischen Prozesses in *invenzione*, *disegno* und *colorito* – also Erfindung, Zeichnung und Kolorit. Dabei entsprach *colorito* der Ausformulierung der Gedanken (*expositio*).⁴⁰ Auch das Lob für die venezianische Naturnachahmung bekam einen

³⁶ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960). Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008). Vgl. Barasch 1978, S. 96.

³⁷ Vgl. Vasari, Tiziano 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1987). Vgl. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005). Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 32, Vgl. Kemp 1974, S. 230f. Vgl. Blumenberg 1957. Vgl. Irle, Klaus, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster/ New York/ München/ Berlin 1997.

³⁸ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 182-185. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 285-287. Vgl. Barasch 1978, S. 104-111. Vgl. Roskill 1968, S. 41. Vgl. Gage 1994, S. 133-138.

³⁹ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 172, 176. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 274, 277f. Vgl. Puttfarcken 1991, hier S. 79. Vgl. Wellmann 2005, S. 118f.

⁴⁰ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960). Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008). Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 113. Vgl. zum Bezug auf die Rhetorik: Puttfarcken 1991, hier S. 81. Vgl. Barasch 1978, S. 95.

imaginären Charakter und gipfelte in der Formulierung Dolces, Tizian habe den *Hl. Sebastian* mit Fleisch statt Farbe gemalt.⁴¹

In der Forschung stand diese Formel paradigmatisch für die Sinnlichkeit der venezianischen Kunst und die meisterhafte Mimesis der Künstler (Bohde 2002).⁴² Bei genauerer Betrachtung von Dolces Formulierung fällt auf, dass dem Gemälde damit trotz allem ein imaginärer Charakter zugesprochen wurde. Doch hieß ein solches Lob nichts anderes, als dass die Nobilitierung der künstlerischen Schöpferkraft die Negation des körperlich-materiellen Anteils der Malerei voraussetzte. Bereits 1978 betonte Barasch die differenzierte Bewertung der Venezianer in Bezug auf das Kolorit.⁴³ Dass eine Ausweitung des venezianischen Lobes für das Kolorit auf das gesamte Begriffsfeld ‚Farbe‘ problematisch war, wurde bereits erörtert. Es lässt sich resümieren, dass der Diskursstrang ‚Farbe‘ bei den Venezianern minimal aufgewertet war. Besonders viele Reibungspunkte mit der toskanisch-römischen Kunsttheorie ergaben sich durch diese Argumentation nicht.

Diese Kurzanalyse von Dolces *Aretino* offenbart bereits einige typische Merkmale von Umwertungsvorgängen: Der Prozess begann mit dem Herauslösen einzelner Termini aus einem vorher negativ bewerteten Sinnbezirk und die Einbettung des Terminus in ein positiv besetztes Umfeld. Dolce vergeistigte beispielsweise das Kolorit. Die Strategie der Intellektualisierung hatte sich bereits in der römisch-florentinischen Kunsttheorie zur Aufwertung der Zeichnung bewährt. Dies bedeutete jedoch keine Umbettung des gesamten Begriffsfeldes ‚Farbe‘! Wie bei einer Waage mit zwei Waagschalen beide notwendig sind, wurde das Feld nicht etwa aufgelöst, sondern enthielt weiterhin negative Konnotationen. Doch nicht nur das. Man könnte vermuten, dass dem Urteil ein fragiles Gleichgewicht zugrunde lag, das bei Veränderungen gewissermaßen ausbalanciert werden musste. Wie auf einer Waagschale, die ein Gegengewicht benötigte, um ihre Funktion zu erfüllen, lastete auf den verbliebenen Begriffen die Abwertung umso stärker – im Fall von Dolces *Aretino* auf der Farbe als Material. Derartige Phänomene der partiellen Devaluation in Umwertungsprozessen zugunsten einzelner Bestandteile des Bedeutungsfeldes ‚Farbe‘ lassen sich auch in der spanischen Kunstliteratur beobachten.

Zur kunsttheoretischen Beurteilung der Maltechnik im *Siglo de Oro* existieren bereits etliche Untersuchungen, ohne dass zentrale Fragen der Verknüpfungen von rauer

⁴¹ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 203. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 312.

⁴² Vgl. Bohde 2002, S. 26-60.

⁴³ Vgl. Barasch 1978, S. 104-111.

Pinselschrift und ‚unklassischem‘ Vorgehen befriedigend geklärt wären. McKim-Smith, Andersen-Bergdoll und Newman erforschten in *Examining Velázquez* 1988 u. a. die Bewertung von Maltechniken in der Kunstliteratur. Sie unternahmen dabei auch einen Abgleich zwischen den in der Praxis verwendeten Pigmenten und den von den damaligen Autoren proklamierten. Die Forscher_innen lehnten jedoch eine getrennte Betrachtung der einzelnen Elemente wie *imitación*, *mancha* und *colorido* ab.⁴⁴ Dadurch konnten sie nicht überzeugend erklären, was die ‚schlechte‘ von der ‚guten‘ Fleckenmalerei unterschied und inwieweit damit nur die äußere Erscheinung gemeint war.

Fragen nach dem spezifischen kreativen Prozess des Entwerfens auf der Leinwand blieben in der Forschung zum Stellenwert des koloristischen Malmodus‘ im *Siglo de Oro* häufig ausgespart, wenn sie nicht explizit verbalisiert wurden (was nur bei Martínez‘ *Discursos* der Fall war).⁴⁵ Rein textbasierte Vorgehen wie von Socrate (1966) und von Rodríguez Ortega (2005), so verdienstvoll sie in vieler Hinsicht auch sind, konnten häufig nur konstatieren, dass die raue Malweise nicht durchgehend auf- oder abgewertet wurde. Zudem blieben sie der Terminologie der Theoretiker verpflichtet.⁴⁶ Gründe für die auf den ersten Blick undurchsichtig erscheinende Bewertungen gilt es in dieser Arbeit aufzuschlüsseln.

Basis meines Vorhabens bilden Untersuchungen durch Busch (2009), von Rosen (2001) und Sohm (1991), in denen die Verschränkung von offener Fraktur und dialogischem Werkprozess in der venezianischen Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts thematisiert wurde.⁴⁷

Um die weitere Lektüre zu erleichtern, sollen nun die Hauptkategorien der Bewertung erwähnt werden, die in der Kunstliteratur des *Siglo de Oro* eine Rolle spielten: Die Intellektualisierung war bei Weitem die wichtigste Aufwertungsstrategie. Die Nobilitierung von innovativen Maltechniken konnte allein schon durch den Bezug auf den hohen sozialen Status von Künstlern wie Tizian und deren Ernennung in den Adelsstand erfolgen. Marías spitzte es 2003 sogar auf die Behauptung zu, dass diese Referenz weniger der malerischen

⁴⁴ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 16.

⁴⁵ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988. Vgl. Socrate 1966. Vgl. Benzoni 1988. Vgl. Gauna 1998.

⁴⁶ Vgl. Socrate 1966. Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 287-302 zur *pintura a borrón*. Vgl. Hadjinicolaou 2016 b zu El Grecos *borrones*.

⁴⁷ Vgl. Busch 2009. Vgl. von Rosen 2001. Vgl. Sohm 1991.

Qualität der Werke galt.⁴⁸ Die offene Pinselschrift wurde in der spanischen Kunstliteratur mit verschiedenen Bezeichnungen ausgedrückt: *golpe* (Hieb), *borrón* (Klecks) und *mancha* (Fleck), die je nach Autor unterschiedliche Konnotationen besaßen. Auf eine höhere Ebene der sozialen Hierarchie wurde durch den von Castiglione geprägten Begriff der Lässigkeit (*sprezzatura*) angespielt.⁴⁹ Die selbstsichere Schnelligkeit sprach für eine gewisse noble Nonchalance, in Spanien auch *desprecio* (Verachtung) genannt. *Sprezzatura* ließ sich auch als *destreza* (Geschicklichkeit) übersetzen. Dieser spanische Terminus repräsentiert einen der wenigen Fälle, wo ein Begriff des Diskursstrangs ‚Farbe‘ durch den Verweis auf den Körper aufgewertet wurde. In diesem Lob äußerte sich auch das Vertrauen auf die Rechtgläubigkeit des Malers, dem Gott die Gabe zur überzeugenden *mimesis* verliehen hatte. Dieses Lob basierte auf der frühneuzeitlichen Wertschätzung der Kriegskunst,⁵⁰ die allerdings zu intellektualisieren war, sollte sie nicht als geistlose Zerstörungswut ohne jegliche Eleganz gelten. Auch in erheblichen Bedeutungsunterschieden zwischen *borrón* (Klecks) und *mancha* (Fleck) bei Pacheco wird die spanische Erweiterung des italienischen Begriffsfeldes ‚Farbe‘ offenkundig. Denn mit dem Ausdruck *mancha* konnten in Spanien nicht nur moralische, sondern auch ethnisch-religiöse Herabwürdigungen verbunden sein. Der Terminus *mancha* war durch die prorassistische Ideologie der sogenannten ‚*limpieza de sangre*‘, d. h. der ‚Blutreinheit‘ geprägt. Diese Konnotationen konnten *mancha* sehr von *borrón* unterscheiden. Letzterer stellte zumindest nicht die ‚rechtmäßige‘ Abstammung des Malers von Altchristen in Frage! Der Historiker Hering Torres veröffentlichte 2006 eine der wenigen Publikationen im deutschsprachigen Raum zum Einfluss der *limpieza*. In der spanischen Geschichtswissenschaft wurde dieses Thema bereits seit den 1970er Jahren umfassend behandelt.⁵¹ Ämter bei der Inquisition zu erlangen, war für Gelehrte wie Pacheco und Gutiérrez eine große Ehre. Dies tritt durch lobende Erwähnungen der Zeitgenossen wie Palomino zutage. Auch Kunstwissenschaftler wie Scholz-Hänsel wiesen auf die Verbindung

⁴⁸ Vgl. Marías 2003, hier S. 116.

⁴⁹ Vgl. Castiglione 1528 (Ed. Maier 1981), S. 127f. Castiglione 1528 (Ed. Wesselski 2008), S. 35-39. Vgl. Castiglione 1528 (Ed. Baumgart 1960), S. XLIII. Vgl. Rehm 2002, S. 45ff. Vgl. Mendelsohn 1982, S. 120f. Vgl. Wellmann 2005, S. 121. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 17, 23. Vgl. Marías 2003, S. 122. Vgl. Benzone 1988, S. 179-194. Vgl. Burke 1972/ 1984, S. 93-96. Vgl. Suthor 2010, S. 87-96. Vgl. Ferroni 1980. Vgl. Geitner 1992.

⁵⁰ Vgl. Suthor 2010, S. 96-105.

⁵¹ Vgl. Hering Torres 2006, S. 88. Vgl. Rinke 2008, S. 191f. Vgl. Sicroff 1985, S. 222-246. Vgl. Domínguez Ortiz 1971, S. 79-104.

von Künstlern des 17. Jahrhunderts zur Inquisition hin.⁵² Umso verblüffender ist es, dass sich die kunsthistorische Forschung mit der Auswirkung der ‚*limpieza de sangre*‘-Ideologie auf die Bewertung der Maltechnik in der spanischen Kunstliteratur noch nicht befasst hat. Bisher wurden *mancha* und *borrón* wie Synonyme behandelt.⁵³ Da die Thematik der ‚*limpieza de sangre*‘ in der spanischen Gesellschaft des *Siglo de Oro* omnipräsent war, zeigen sich in dieser Ausdifferenzierung der kunsttheoretischen Termini auch die spezifischen gesellschaftlichen Normen.

Obwohl die Fleckenmalerei durch die venezianischen Autoren des 16. Jahrhunderts gar nicht erwähnt wurde, füllten einige Forscher_innen diese Leerstelle durch Übertragung der Bewertung des Kolorits und der Mimesis auf das gesamte Begriffsfeld ‚Farbe‘. Diese Übergeneralisierung führte spätestens bei der Übertragung der venezianischen Einschätzungen auf spanische Verhältnisse zu Fehldeutungen. Das fand z. B. darin Ausdruck, dass Pacheco aufgrund seines positiven Urteils über die Farbe als Material und über das Kolorit auch ein Lob der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift zugesprochen wurde (Krieger 2002),⁵⁴ obwohl er dem rauen Modus recht skeptisch gegenüberstand. In dieser Verallgemeinerung wird auch ein Missverständnis zum Thema Gender als Kategorie der Auf- bzw. Abwertung augenfällig. Die ‚Farbe‘ konnte zwar durch den Verweis auf das Weibliche herabgestuft werden, aber die Herauslösung aus dem negativ bewerteten Kontext ging äußerst kleinteilig vonstatten. Dabei wurden bereits positiv besetzte Ausdrücke dem umzuwertenden Element (und nicht etwa dem gesamten Sinnbezirk!) als Attribute zugeordnet. Das schlug sich in der Vergöttlichung der Farbe als Material bei Pacheco nieder.⁵⁵ Durch die Ausdifferenzierung des zu Bewertenden ließ sich das negative Urteil über andere Bestandteile des Begriffsfeldes beibehalten. Überdies konnten Maler gewissermaßen ‚feminisiert‘ werden, indem ihre Arbeitsweise als verweicheltes Zaudern dargestellt wurde. Bis auf Gutiérrez, der sich zumindest in seiner *Exhortación* auch an Frauen wandte, bildeten Künstler und nicht etwa Künstlerinnen die bevorzugte Leserschaft der Traktate. Frauen wurden zu Objekten intellektueller Beschäftigung degradiert. Lob

⁵² Für Pacheco vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135. Vgl. Scholz-Hänsel 2009, S. 157-166. Zu Gutiérrez vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 89.

⁵³ Vgl. Rodríguez Ortega 2005. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 346, Anm. 12. Bassegoda i Hugas registrierte in seiner Edition der *Arte* Unterschiede zwischen den Ausprägungen der ‚Fleckenmalerei‘, was aber nicht zur Revision seiner Vorannahmen führte.

⁵⁴ Vgl. Krieger 2002, hier S. 557.

⁵⁵ Vgl. Hellwig 1996, S. 170-190.

erfahren sie, insoweit sie die Einhaltung moralischer Normen repräsentierten. Der ihnen zugesprochene Handlungsraum blieb damit jedoch stark eingeschränkt.

Die Interpretation der spanischen Quellen stellt eine besondere Herausforderung dar. Es fragt sich vor allem, wie die vehementen Abwertungen einiger Teile des Sinnbezirktes ‚Farbe‘ einzuordnen sind. Das betrifft die äußerliche Naturnachahmung (*imitación de lo natural*) bei Carducho, die meisten Arten der Fleckenmalerei (besonders der *manchas*) bei Pacheco, aber auch der Farbe als Material (*color*) bei Martínez. Betrachtete man diese Polemik isoliert und übertrüge das Urteil dann auf das gesamte Begriffsfeld ‚Farbe‘, müssten alle drei Autoren als glühende Verfechter des Neoplatonismus gelten. Es mag zudem verwundern, dass diese Maler-Theoretiker damit ähnliche Normabweichungen wie fehlende solide Vorbereitung bzw. nachlässige Ausführung eines Gemäldes meinten. Hilfreich für das Verständnis ist jedoch, dass diese Bezüge zur Kunstpraxis daneben auch explizit angegeben wurden. Das heißt also, dass sich ähnliche Abweichungen von der gewünschten Praxis mit ganz verschiedenen Begriffen bezeichnen ließen. Forscher_innen ließen sich bisher allerdings von Carduchos durchaus herber Kritik an der rein äußerlichen Naturnachahmung zu Übergeneralisierungen verleiten.⁵⁶ Die Fixierung auf die Bewertung der *imitación* in der Kunstliteratur führte dazu, dass Carduchos malerisches Werk genauso wie seine *Diálogos* lange unterschätzt wurde.

Die Spanier bedienten sich zwar der Autorität der Italiener, rezipierten deren Argumentationen aber eher selektiv nach der Brauchbarkeit für die eigenen Intentionen. Deshalb wird diese Arbeit nicht erfragen, ob die Positionen der einen oder anderen italienische Schule dominierten. Denn dann müsste die Variabilität der spanischen Argumentationen als Inkonsequenz, Zugeständnis, regelbestätigende oder zu vernachlässigende Ausnahme deklariert werden. Das ist m. E. für das Verständnis der Spezifik der spanischen Kunstliteratur nicht nötig. Unerlässlich ist dagegen, die favorisierte Malpraxis der Kunsttheoretiker so genau wie möglich zu ermitteln.

Das Entwerfen auf der Leinwand wurde in den Quellen häufig *ex negativum* ausgedrückt, z. B. durch den Verzicht auf zeichnerische Vorstudien, oder gar einem Unvermögen, Vorzeichnungen anzufertigen – in Anlehnung an Vasaris Kritik an Tizians Œuvre. Bei der

⁵⁶ Exemplarisch zu dieser Haltung: Vgl. Marías 2003, hier S. 118. Gegen eine einseitige Sicht auf Carducho opponierten Scheffler 2000, S. 74 und Beutler 1997, S. 33.

ersten detaillierteren Erwähnung des ‚unklassischen‘ Vorgehens existierte noch keinerlei Begriff dafür, sodass sich Martínez damit behalf, es etwas umständlich „*eine andere Art*“ (der Zeichnung) zu nennen.⁵⁷ Etwa zur gleichen Zeit (1674) berichtete der Venezianer Boschini in der *Breve Istruzione* über Tizians ‚malerisches Skizzieren‘, auch ohne es mit einem konkreten Begriff zu belegen. Die Unterschiede zwischen Boschinis und Martínez’ Darstellung des dialogischen Werkprozesses sind sehr aufschlussreich.⁵⁸ Doch ist es wahrscheinlich, dass das Entwerfen auf der Leinwand von Martínez so voraussetzungslos behandelt wurde? Es wird zu fragen sein, unter welchen Umständen den Autoren wie Carducho und Pacheco eventuelle Planungsänderungen auf der Leinwand akzeptabel erschienen.

Bis heute kann dieses unkonventionelle Vorgehen nur schwer auf einen Begriff gebracht werden, und zwar auch deshalb, weil es mehr Phänomene als das malerische Entwerfen umfasst. Bei der von Busch 2009 als ‚unklassisch‘ bezeichnete Vorgehensweise führte der Maler das Werk nach ersten Ideenskizzen auf der Leinwand in Öl aus. Das entstehende Bild veränderte er so lange, bis das Ergebnis seinen Ansprüchen genügte. Möglich war auch ein Medienwechsel, sodass noch in diesem Stadium Zeichnungen angefertigt wurden. Busch nannte diese Studien treffend ‚intermediär‘. Die einander überlagernden Farbschichten des Gemäldes zeugten gewissermaßen von diesem ‚Dialog‘.⁵⁹ Die ursprüngliche Anordnung eines Bildes lässt sich zwar übermalen, jedoch nie gänzlich tilgen, so dass sie teilweise noch als sogenannte ‚Reuezüge‘ (*pentimenti/ arrepentimientos*) mit bloßem Auge erkennbar bleiben. Der Terminus trägt jedoch negative Züge des moralisch Verwerflichen. Da diese neuartige Arbeitsweise von Veränderungen lebt, sollte die Forschung diese Modifikationen nicht wie Fehlerkorrekturen behandeln.

Im 17. Jahrhundert gab es verschiedene Ausprägungen von malerischen Innovationen. Lockerer Pinselduktus, Primamalerei und Entwerfen auf der Leinwand waren oft verbunden – wie bei Tizian, Velázquez oder Rembrandt. Aber auch Gemälde von Rubens verdanken ihre ästhetische Qualität diesem fleckigen Malmodus. Im Übrigen schuf Rubens seine Werke vorwiegend *alla-prima*, wobei sich der herkömmliche Schichtaufbau von

⁵⁷ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

⁵⁸ Vgl. Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966). Vgl. dazu von Rosen 2001, S. 417.

⁵⁹ Vgl. Busch 2009, S. 75-79, 92f. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

Untermalung (ital. *abozzo*, span. *bosquejo*), Ausarbeitung und Vollendung verringerte.⁶⁰ Allerdings fertigte Rubens detaillierte Vorstudien an und verfuhr in diesem Sinne ‚klassisch‘. Caravaggio dagegen verwendete zwar keine sichtbare Pinselschrift, kreierte seine Gemälde jedoch weitgehend ohne vorbereitende Detailstudien – also ‚unklassisch‘. Die grundlegende Anlage des Gemäldes bei diesen Malern war *alla-prima*. Obwohl es häufig nicht bei dieser einen Ebene blieb, gab es einen erheblichen Unterschied zum üblichen Bildaufbau, weil die Farbschichten erst aus den partiellen Überarbeitungen entstanden.⁶¹ Weitere Missverständnisse der kunsthistorischen Forschung resultierten daraus, der Terminologie der Traktate allzu vertrauensvoll zu folgen, z. B. was den Begriff der ‚Vollendung‘ in Pachecos *Arte* betraf (*acabado*).⁶² Dabei wurde unterschätzt, dass Pacheco als politischer Akteur ein Interesse daran gehabt haben könnte, einigen unkonventionell vorgehenden Hochkünstlern eine herkömmliche Vorgehensweise, z. B. eine Untermalung zuzuschreiben, um sie sozial aufwerten zu können. Wie sich im Weiteren zeigen lässt, war Pacheco äußerst erfinderisch darin, gerade den Terminus der ‚Vollendung‘ bei geschätzten Hochkünstlern generös zu erweitern.

Bis auf die sogenannten ‚Reuezüge‘ entzieht sich das Phänomen des dialogischen Werkprozesses weitgehend der Inaugenscheinnahme, sodass man bei der Erforschung auf die technische Expertise von Restaurator_innen angewiesen ist. Deshalb werden auch Restaurierungsergebnisse zu den in den Traktaten behandelten Gemälden von Künstlern wie Velázquez, El Greco und Tizian konsultiert. Ich berufe mich dabei u. a. auf technische Analysen von Garrido (1992, 1998, 2001, 2009), Véliz (1996), Lazzarini (1991), Oberthaler/ Strolz (2014) und dem Team von Albendea, McClure, Bezur und Strenger (2014).⁶³ Auch Forschungen, die Verbindungen zwischen Kunsttheorie und maltechnischer Untersuchung

⁶⁰ Vgl. Bruquetas Galán 2002, S. 336. Vgl. Koller 1984, hier S. 379. Vgl. Wehlte 1967, S. 660-666. Vgl. Doerner 1994, S. 189-191.

⁶¹ Vgl. von Rosen 2001, S. 420 zu Tizians ‚Schichtaufbau‘ im Spätwerk. Vgl. Busch 2009, S. 92f. zum Werkprozess der ‚unklassischen‘ Maler.

⁶² Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483, Anm. 3. Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 294. Sie übernahm zur *pintura a borrón*: „modo o tipo de acabado pictórico“ – „Modus oder Art des malerischen Abschlusses“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Bruquetas Galán 2002, S. 348. Sie verdichtete die Textstelle bei Pacheco und verfälschte sie damit. Vgl. Gramatke 2009, S. 310. Sie hielt sich mit derlei Einschätzungen zur Fleckenmalerei zurück.

⁶³ Im Folgenden nur eine Auswahl: Zu Velázquez vgl. Garrido 1992. Vgl. Brown/ Garrido 1998. Vgl. Véliz 1996. Vgl. Oberthaler/ Strolz 2014. Vgl. Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014. Zu El Greco vgl. Garrido Pérez 2009. Vgl. Garrido 2007. Vgl. Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006. Zu Tizian vgl. Garrido 2001. Vgl. Lazzarini 1991.

schufen, wie von Gramatke (2008), Véliz (1986) und McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman (1988) sowie Brown/ Garrido (1998) fördern das Verständnis der Quellen.⁶⁴

Durch stichprobenartige Analysen zu Maltechniken der Maler-Theoretiker ist zu ermitteln, welche Vorgehensweisen und Modi die Autoren als Künstler aus eigener Erfahrung kannten. Vermutlich war die Einschätzung der spanischen Gelehrten von ihren eigenen Zugängen zu maltechnischen Varianten abhängig. Das betraf nicht nur das Werturteil selbst, sondern auch die Binnendifferenzierung der Technik.

Leider führte das bisherige Desinteresse am künstlerischen Œuvre der Maler-Theoretiker dazu, dass deren Arbeitsweise teilweise undurchschaubar bleibt. Dieses Desiderat resultiert auch daraus, dass vorhandene Restaurierungsberichte zu den Werken dieser Maler kaum publiziert wurden. Auf dieses Problem wies Gramatke bereits 2009 hin.⁶⁵ Seitdem wurden nur wenige detailliertere Untersuchungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die den Schleier der Unwissenheit etwas lüften. Doch selbst die wenigen Publikationen von technischen Analysen wie von Carduchos *Kartäuserzyklus* brachten erstaunliche Ergebnisse hervor, wie bei Ruiz Gómez (2013) und Illán/ Romero (2008) zu sehen ist.⁶⁶ Zu Pachecos Gemälden im *Musée Goya* lässt sich zumindest auf die Forschungen von Augé (1999) verweisen. Die Ergebnisse des Teams vom CRPA/ CICRP unter der Leitung von Mognetti (Pomey/ Gueritaud/ Garcia/ Clerin 2001) zu Pachecos *Jüngstem Gericht* blieben bisher unter Verschluss. Zu Martínez' Vorgehen gibt es dagegen noch die größten Unklarheiten. Zumindest ein kurzer Restaurierungsbericht von Ardáiz Iriarte und Sánchez Urra zu einem Retabel wurde bei Manrique Ara (2002) publiziert. Er hat aber aufgrund der starken Werkstattbeteiligung am Altaraufsatz geringe Aussagekraft. Obwohl das *Museo Zaragoza* Martínez' Gemälde restaurierte, sind leider noch keinerlei Ergebnisse davon veröffentlicht.⁶⁷ Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass den spanischen Künstler-Theoretikern jene Malpraktiken akzeptabel erschienen, die sie selbst erprobt hatten.

⁶⁴ Vgl. Gramatke 2009. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988. Vgl. Brown/ Garrido 1998. Vgl. Véliz 1986.

⁶⁵ Vgl. Gramatke 2009, S. 4.

⁶⁶ Vgl. Beutler 2006. Beutler pflegte engen Kontakt zu den Restaurator_innen um Ruiz Gómez und nahm regen Anteil am Fortgang der Restaurierungen. Auch Gramatke hatte Kontakt zu diesem Team, konnte jedoch in ihrer Diss. noch keinen Bericht davon geben; vgl. Gramatke 2009, S. 30.

⁶⁷ Zu Carducho vgl. Illán/ Romero 2008. Vgl. Ruiz Gómez 2013. Zu Pacheco vgl. Augé 1999. Vgl. CRPA 2001. Vielen Dank an Jean-Louis Augé vom Musée Goya, die mir Einsicht in das Dokument ermöglichten. Zu Martínez vgl. Manrique 2002.

3 Die Kunsttheoretiker

3.1 Gutiérrez de los Ríos (1568/ 9-1606)

Historische Einordnung

Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1568/ 9 in Salamanca - 26. Oktober 1606 in Madrid) gehörte wie Juan Butrón zu den Juristen unter den Verfassern von kunsttheoretischen Traktaten. Nachdem er sein Studium des Rechts und der Geisteswissenschaften in Salamanca abgeschlossen hatte, arbeitete er ab 1590 in Madrid.⁶⁸ In den Gerichtsverfahren vertrat Gutiérrez nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch Tapissierewirker, Silberschmiede und Sticker. Meist stritten seine Klienten um die Anerkennung dieser Künste und Kunsthandwerke als *artes liberales*. In den Prozessen wehrten sich Angehörige dieser Berufsgruppen z. B. gegen die Erhebung der Umsatzsteuer (*alcabala*) auf ihre Werke. Neben der finanziellen Belastung stellte diese Steuer eine Kränkung dar, da Kunstwerke somit den Rang von Gebrauchsgegenständen einnahmen. Als Prozessursache sollte man auch die Kriege der Habsburger nicht unterschätzen. Obwohl die Kunstliteratur die Feldherren rühmte, lassen die Quellen zu den Umständen ihrer Entstehung eine gewisse

⁶⁸ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 67f. Vgl. Cruz Yábar 1996a, hier S. 405, 407. Sie vermerkte, dass Gutiérrez' zweiter Familienname „de los Ríos“ wohl eine Erfindung sei. Er gebrauchte ihn ab 23.1.1601.

Kriegsmüdigkeit vermuten. Wer sich nicht zum Militärdienst meldete, musste doch zumindest durch Abgaben für die Ausstattung und Verpflegung der Soldaten aufkommen (*repartimiento de soldado*). Da die Vertreter der *artes liberales* von all diesen lästigen bis lebensgefährlichen Pflichten befreit waren, hatten etliche Berufsgruppen ein reges Interesse daran, ebenfalls als freie Künstler zu gelten. Anlass zur Frage, inwieweit es sich bei diesen *artes* nicht doch um freie Künste handelte, gaben also ganz konkrete Belastungen.⁶⁹

Bereits zu Beginn seiner juristischen Laufbahn debütierte Gutiérrez als Autor von wirtschaftsreformerischen und moralischen Schriften, die dem *arbitrismo* zugeordnet wurden.⁷⁰ Er neigte einer Strömung dieser Reformbewegung zu, die den Niedergang der spanischen Wirtschaft zum Teil mit dem moralischen Verfall begründete. Zugleich forderte er größere Investitionen des Königshauses.⁷¹ Wie Ortiz (1558) und Gonzales de Cellorigo (1600) verdammt er den Müßiggang.⁷² Perdices de Blas nannte das Ansinnen dieser Reformen gar einen „Kreuzzug“.⁷³ Die Aufrufe der *arbitristas* zur Besinnung waren allerdings gepaart mit einer Fremdenfeindlichkeit, die auch in Gutiérrez' Bittschriften und der *Noticia* hervortritt.

Die Positionen des Theoretikers wurden sicherlich durch die Erfahrungen seines Vaters Pedro Gutiérrez beeinflusst, der die erste Tapissieriefabrik *Santa Isabel* 1580/1582 in Madrid aufgebaut hatte. Pedro Gutiérrez war dem königlichen Ruf gefolgt, in der Hauptstadt hochwertige figürliche Tapissereien nach flämischem Vorbild zu produzieren. Die Etablierung dieses Kunsthandwerk in Spanien war jedoch kläglich gescheitert und hatte Pedro Gutiérrez völlig ruiniert.⁷⁴ Sein Sohn verfasste die ersten Bittschriften zur Ehrenrettung seines Vaters.⁷⁵ So beklagte Gaspar Gutiérrez im *Memorial sobre la industria y artificio* u. a. die

⁶⁹ Vgl. Hellwig 1996, S. 48-50 zu den Gerichtsverfahren. Zur Stellung dieser Künstler in Italien vgl. Conti 1998, S. 110-119.

⁷⁰ Vgl. MacKay 1996, S. 14. Vgl. Perdices de Blas 1996. Vgl. Alvarez Vazquez 1978. Vgl. Brockmeier 1972, S. 83f.

⁷¹ Vgl. Hellwig 1996, S. 30. Vgl. Elliott 1977, hier S. 52, 57. Vgl. Kamen 1983, S. 210, 234. Vgl. Calvo Serraller, 1981, S. 196. zu Butrón.

⁷² Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 54-57. Weitere Reformer, die sich ab etwa 1600 gegen den Müßiggang der Spanier wandten: Lope de Deza, Mateo López Bravo, Fernandez de Navarrete, Miguel Caxa de Leruela.

⁷³ Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 87: „una cruzada contra el ocio y en favor del trabajo productivo.“ – „einen Kreuzzug gegen den Müßiggang und zugunsten der produktiven Arbeit“. (Übers. der Verfasserin).

⁷⁴ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 65. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 410f. Vgl. Cruz Yábar 1996 b, S. 37f. Vgl. Partearroyo Lacaba 2002, hier S. 383. Sie verwies auf Lafuente Ferrari, Enrique, *La tapicería en España*, Madrid 1943.

⁷⁵ Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 70, 101. Das *Memorial manuscrito* wurde nach Cervelló Grande 1589/90 als *Memorial sobre la industria y artificio* publiziert. Vgl. Cruz Yábar 1997 hier S. 409f. Sie verwies auf Calvo Serraller 1981, S. 64. Cruz nannte allerdings das gedruckte Memorial auf S. 391 *Discurso y Memorial impreso en favor de la industria y artificio*, was missverständlich ist. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 391. Laut Cruz

schlechte Qualität der importierten flämischen Tapisserien und behauptete die Überlegenheit der Tapisserien seines Vaters.⁷⁶ Doch unter Philipp III. verlor Pedro Gutiérrez jegliche königliche Gunst, sodass er die Werkstatt nicht mehr halten konnte. Sie musste nach seinem Tod 1601/2 sogar aufgelöst werden.⁷⁷ Der halbherzige Versuch der Habsburger, die heimische Wirtschaft durch Investitionen zu beleben, hatte bedauerliche Konsequenzen: Im 17. Jahrhundert kam die Produktion von Tapisserien mit Historien nach flämischem Vorbild völlig zum Erliegen. Selbst am königlichen Hofe in Madrid wurden die vorhandenen Wandbehänge nur noch repariert, bis die Bourbonen schließlich 1720 eine neue Tapisseriefabrik gründeten – die legendäre *Santa Bárbara*.⁷⁸

Nach der Veröffentlichung der *Noticia* bemühte sich Gutiérrez um sozialen Aufstieg und Wohlstand. Dies wurde durch sein Wirken für die Inquisition erleichtert. So bewarb er sich 1603 für einen Platz im Rat der Inquisition (*Consejo de la Inquisición*), der ihm nach Überprüfung seiner „Blutreinheit“ („*limpieza de sangre*“) auch gewährt wurde.⁷⁹ Bis zu seinem Tod hatte er den Titel eines Berichterstatters (*relator*) der Inquisition inne. In dieser Funktion oblag ihm die Zusammenfassung von Dokumenten zu Gerichtsverfahren.⁸⁰ Vermutlich stellten auch Gutiérrez' Werke kein Hindernis dar, um in den Rat der Inquisition aufgenommen zu werden. Denn wie sich zeigen lässt, verwendete Gutiérrez in der *Noticia* Andeutungen auf die ‚*limpieza de sangre*‘ ganz selbstverständlich, um bestimmte Begriffe auf- oder abzuwerten. Dass die Verfolgung von ethnisch-religiösen Minderheiten ein Grund

Yábar gab es noch ein weiteres Schriftstück, das aus dem *Memorial manuscrito* etwa 1592/93 hervorging und das heute wohl verschollen ist: *Discurso en favor de la industria y artificio*.

⁷⁶ Zudem unterstützte er seinen Vater wahrscheinlich bei der Ausarbeitung bzw. Redaktion seiner Bittschrift von 1596. Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409, Transkript: S. 424-429. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 102f.

⁷⁷ Vgl. Cruz Yábar 1996 b, S. 24. Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409.

⁷⁸ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 65. Vgl. Capella Martínez 1962, Bd. 1: Del fuero viejo al año 1700. Siglos XII al XVII, Madrid 1962, S. 425. Er verwies auf Sepúlveda, Ricardo, Antiguallas, Madrid, 1898, S. 112f., 117. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 410f. Vgl. Cruz Yábar, 1996 b, S. 37f., 46f., 53. Vgl. Partearroyo Lacaba 2002, hier S. 383. Sie verwies auf Lafuente Ferrari, Enrique, *La tapicería en España*, Madrid 1943.

⁷⁹ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409. Cruz verwies auf ein Dokument, das sie im Anhang (S. 432) wiedergab: *Informe sobre la limpieza de sangre de Gaspar Gutiérrez para acceder a una plaza en el Consejo de la Inquisición*, Medina del Campo, 29. 10. 1603, in: Archivo Histórico Nacional, Sección Inquisición, leg. 3201, años 1603/1604: „*La ynformación de la genealogía y limpieza de sangre del licenciado Gaspar Gutiérrez, [...] nos parece bastante para obtener el officio que pretende para la inquisición [...]*.“ – „*Die Information der Genealogie und der Blutreinheit des Absolventen Gaspar Gutiérrez erscheint uns ausreichend, um das angestrebte Amt für die Inquisition auszuüben.*“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 89.

⁸⁰ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409.

für den Niedergang der spanischen Wirtschaft hätte gewesen sein können, blendete er für seine Argumentation aus.

Gutiérrez' Einnahmen als Jurist und als *relator* der Inquisition mehrten seinen Wohlstand: Laut Cruz Yábar besaß er zum Ende seines Lebens ein Gesamtvermögen von mehr als 20.100 Reales. Mehrere Dokumente belegen, dass er zudem als Geldverleiher tätig war und Kredite über mehr 7.000 Reales vergab (hauptsächlich an den Rat der Inquisition). Sein Besitz umfasste auch Kunstwerke, Tapisseries und Wandbehänge. Beeindruckend muss wohl auch seine Bibliothek mit 163 Werken gewesen sein. Nach Cruz Yábar belief sich ihr Wert auf mehr als 1300 Reales.⁸¹

Gutiérrez verstarb mit nur 37 Jahren am 26. Oktober 1606 recht überraschend in Madrid, nachdem er auf einer Reise schwer erkrankt war. Da er unverheiratet und kinderlos geblieben war, wurde sein gesamter Nachlass veräußert.⁸²

⁸¹ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 411f.

⁸² Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409f.

Gutiérrez' *Noticia general para la estimación de las Artes* (1600)

Wahrscheinlich war es ein Gerichtsverfahren, das Gutiérrez zum Verfassen der *Noticia* bewog. Bisher ist jedoch ungeklärt, ob dabei der Einzug zum Militärdienst oder die Ausstattung der Soldaten (*repartimiento de soldado*) verhandelt wurde. Eine Klage gegen die Umsatzsteuer (*alcabala*) wird als Anlass für die *Noticia* jedoch ausgeschlossen.⁸³ Fraglich ist zudem, ob unser Autor diesen Fall selbst verhandelt hatte. In der *Noticia* würdigte Gutiérrez einen Prozess um den *repartimiento de soldado*, bei dem er selbst anwesend war und den er als großen Sieg feierte.⁸⁴ Hellwig vermutete dahinter einen konkreten Fall um den *repartimiento de soldado* für Maler aus dem Jahre 1597. Es wäre auch möglich, dass es sich dabei eher um die Aushebung von Soldaten handelte. Hellwig und Cervelló verwiesen auf einen größeren Fall, von dem Maler, Bildhauer, Silberschmiede und Sticker betroffen waren. Davon hatte bereits Gutiérrez' Zeitgenosse Juan Butrón berichtet (1626).⁸⁵

⁸³ Vgl. Hellwig 1996, S. 49, Anm. 132.

⁸⁴ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 191: "*En los repartimientos del vestir de soldados que en esta Corte se hicieron por vía de oficios, habiéndolos sacado de hecho prendas a los artifices de estas artes [...]. Bien vimos también como habiéndolos oído de su justicia el Consejo pleno, [...] de que yo soy testigo, por haberme hallado presente, se vino a mandar que se volviesen a todos los dichos artífices sus prendas, como a profesores de artes honrosas. [...] Nunca llegó a otras partes la justicia a tanto grado como aquí.*" – „In dem Fall der Bekleidungssteuer für Soldaten, die vor diesem Gericht über die offiziellen Wege verhandelt wurde, (als) den Ausübenden dieser Künste tatsächlich Kleidung entzogen wurde [...]. Wir haben die Rechtsprechung des gesamten Rates, derer ich Zeuge, weil anwesend war, [...] gesehen wie auch gehört. Letztendlich ordnete man an, dass allen benannten Künstlern, wie Meistern von ehrenhaften Künsten ihre Kleider zurückgegeben wurden. [...] Nie wurde der Gerechtigkeit so genüge getan wie hier.“ (Übers. der Verfasserin). Ob Gutiérrez den Fall selbst verhandelt hatte, geht daraus nicht hervor. Vgl. Hellwig 1996, S. 49.

⁸⁵ Vgl. Hellwig 1996, S. 48f. Sie zitierte Pérez Sánchez, La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores, in: Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología 48 (1982), S. 281-289, hier S. 284. Er publizierte dort ein Dokument aus dem Archivo Historico de Protocolos, Toledo, Protocolo 2653, Fol. 1254. Beteiligt an diesem Fall seien die Maler Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán und Luis de Carvajal gewesen. Vgl. ebd., S. 49. Hellwig verwies konkret auf Butrón, Juan Alonso de, Por los pintores y su exención con el Sr. Fiscal del Consejo de Hacienda sobre que se declaren por immunes de pagar alcabala, y sean absueltos de la demanda puesta por el Señor Fiscal, Beitrag zum *memorial informatorio* 1629, in: Carducho 1633 (Ed. Cruzada Villaamil 1865), S. 461-497, hier S. 462. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 386. Verweis auf Gállego 1976, S. 64, der sich wiederum nur allgemein auf Butróns *Discursos apologeticos* bezog. Außerdem verwies Cruz auf Calvo Serraller 1981, S. 61. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 78.

Mit seinem Traktat von 1600 wollte Gutiérrez nicht nur Malerei und Skulptur aufwerten, sondern auch die Kunsthandwerke Tapisseriewerkerei, Stickerei und Silberschmiedekunst.⁸⁶ Verständlicherweise lag ihm das Ansehen dieser *artes* so sehr am Herzen wie die Rehabilitierung seines Vaters Pedro Gutiérrez. Denn Gutiérrez begann 1598 mit der Niederschrift der *Noticia*, während sein Vater noch für den Erhalt der Tapisseriefabrik warb.⁸⁷

Die Erstausgabe von Gutiérrez de los Ríos' *Noticia general para la estimación de las Artes* erschien 1600. Obwohl die *Noticia* zahlreiche Kunsttheoretiker inspirierte, ließ eine moderne Edition lange auf sich warten. Lediglich Auszüge wurden abgedruckt, wie in Menéndez Pelayos *Historia de las ideas estéticas* (1884) und Sánchez Cantóns *Fuentes literarias* (1923).⁸⁸ Calvo Serraller ermöglichte 1981 als erster einen Eindruck in das kunsttheoretisch bedeutende dritte Buch der *Noticia*.⁸⁹ Die erste kommentierte kritische Ausgabe veröffentlichte Cervelló Grande 2006.⁹⁰ Cervellós dreibändiges Werk vermerkte auch die verwendeten Quellen sehr akkurat. Es listet überdies spätere Autoren auf, die sich auf die *Noticia* bezogen. Von den vorangegangenen Bittschriften publizierte Cervelló Grande den *Memorial sobre la industria y artefacto* (1589).⁹¹

Gutiérrez' *Noticia* war dem Duque de Lerma⁹² gewidmet, der zwischen 1598 und 1618 als Günstling und Minister Philipps III. die Staatsgeschäfte leitete.⁹³ Die *Noticia* richtete sich an ein breites Publikum, weshalb Gutiérrez das Werk auf Spanisch statt auf Latein verfasste.⁹⁴ Zudem übersetzte er wichtige lateinische Zitate ins Spanische. Das erleichterte Künstlern ohne Lateinkenntnisse den Nachvollzug seiner Positionen.

⁸⁶ Vgl. Hellwig 1996, S. 48f., 127.

⁸⁷ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 82.

⁸⁸ Vgl. Menéndez Pelayo 1884, S. 605-608. Vgl. Sánchez Cantón 1923-1941, Bd. 1: Siglo XVI, Madrid 1923, S. 300ff. Vgl. dazu Cervelló Grande 2006, Bd. 2: Fortuna crítica y influencia de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y sus obras, S. 61-64, 75-82.

⁸⁹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Calvo Serraller 1981). Vom dritten Buch werden die Kapitel I, X (Poesie), XI (Geschichte), XII (Grammatik), XIII (Rhetorik), XIV (Mathematik), XV (Medizin), und XVI (Philosophie) behandelt.

⁹⁰ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006).

⁹¹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), Einleitung zum Memorial S. 71-78, Transkription S. 265-278.

⁹² Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Grande de Castilla y Aragon.

⁹³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 108-118 (Widmung).

⁹⁴ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 120: "*Hícele en nuestra lengua materna Castellana [...] porque de otra manera no podía complir con lo prometido, ni conseguirse el fruto y fin que por este libro se pretende.*" – „Ich schrieb es in unserer Muttersprache Kastilisch, denn in einer anderen Art und Weise wäre es weder möglich gewesen, das Versprochene einzuhalten, noch, das Ziel zu erreichen, das mit diesem Buch erreicht werden soll.“ (Übers. der Verfasserin).

Um die Einflüsse auf Gutiérrez zu ergründen, ist ein Blick auf seine Bibliothek aufschlussreich. Wie man es bei einem Juristen annehmen konnte, bildeten Bücher zum zivilen und kanonischen Recht etwa die Hälfte des Bestandes. Es befanden sich aber auch etliche historische, philosophische und religiöse Schriften in der Bibliothek.⁹⁵ Antike Werke, aus denen Gutiérrez in der *Noticia* zitierte, waren prominent vertreten. Deshalb konnte die *Noticia* sowohl Kunsttheoretikern als auch Juristen als Anregung dienen.⁹⁶ Gutiérrez' Nachfolger nutzten die *Noticia* als Quelle für juristische Argumentationen, ohne dies immer explizit anzugeben.⁹⁷

In Gutiérrez' Bibliothek gab es laut Inventareintrag kaum kunsttheoretische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Italienische Autoren wie Vasari und Varchi, auf die indirekt in der *Noticia* verwiesen wurde, sucht man im Inventar vergebens.⁹⁸ Dagegen besaß Gutiérrez wohl ein Exemplar von Dolces *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* von 1557.⁹⁹ Damit wird sehr wahrscheinlich, dass Gutiérrez' Kenntnisse der italienischen Künstler nicht nur aus Vasaris *Lebensbeschreibungen* sondern auch aus Dolces *Aretino* stammten.¹⁰⁰ Wie im Folgenden gezeigt werden kann, bezog sich Gutiérrez an mehreren Stellen auf Dolces *Aretino*, dies jedoch nie wortwörtlich. Die italienische Kunstliteratur wie Vasaris *Viten* oder Dolces *Aretino* rezipierte er nur bis zu einem gewissen Grad an Komplexität. Varchis *Due lezioni* deutete er stark um.¹⁰¹

Nach der Widmung an den Duque de Lerma und dem Prolog leitet das erste Buch den Ursprung und die Definition der Künste allgemein her. Das Zweite thematisiert die

⁹⁵ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 412. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 387. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 147-175 (antike Quellen), S. 291-311.

⁹⁶ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 2: Fortuna crítica y influencia de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y sus obras, S. 450-458. Cervelló untersuchte im 2. Bd. seines Werkes, wann später auf Gutiérrez verwiesen wurde. Er transkribierte diese Stellen und sogar einige wichtige Aufsätze wie z. B. von Cruz Yábar 1996 a und 1997 vollständig. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 388.

⁹⁷ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 448-452. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 388. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 2: Fortuna crítica y influencia de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y sus obras, S. 11, 19-23 (Pacheco), S. 18f. (Carducho), S. 26f. (Martínez).

⁹⁸ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 448-452. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 294-300. Bei der Erwähnung folgender Künstler konnte Cervelló den Einfluss Vasaris erkennen: Bacchio Bandinelli, Leonardo da Vinci, Leone Leoni, Michelangelo, Tizian.

⁹⁹ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 450. Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 390, 397: Aus dem Inventar geht nicht eindeutig hervor, ob es sich dabei um seinen *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* von 1557 gehandelt haben mochte oder um Dolces Adaption der Metamorphosen von Ovid. Das Inventar verrät nur: „*otro de Ludobico Dolci*“ – „*ein anderes [Werk, Anm. der Verfasserin] von Ludovico Dolce*“. (Übers. der Verfasserin). Cruz vermutete Dolces *Aretino*. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 192, 264, 271. Er pflichtete Cruz bei.

¹⁰⁰ Vgl. Cruz Yábar 1997, hier S. 390. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 293f. Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 192. Cervelló konnte lediglich in einer Passage den Einfluss Dolces erkennen.

¹⁰¹ Zur Kritik daran vgl. Hellwig 1996, S. 127.

Unterscheidung von *artes liberales* und *artes mecanicas*. Hauptsächlich das dritte Buch behandelt die *artes del dibujo* und damit auch kunsttheoretische Fragen. Das vierte Buch begründet die Nobilität der Landwirtschaft. Den Schluss bildet die *Exhortación* (*Ermahnung*). Sie stellte die Frucht von Gutiérrez' reformerischen Bemühungen dar.¹⁰²

¹⁰² Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 204-230: "*Exhortación a la honra, y favor de los que trabajan contra los ociosos*" – „*Ermahnung zur Ehre und zugunsten derer, die arbeiten gegen die Müßigen*“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Hellwig 1996, S. 41.

3.2 Vicente Carducho (1576/ 78-1638)

Historische Einordnung

Vicente Carducho (1576/78–1638) wirkte als überaus erfolgreicher Maler, Kunsttheoretiker und Geschäftsmann in Madrid.¹⁰³ Seine Karriere erscheint paradigmatisch für soziale Aufstiegsmöglichkeiten im 17. Jahrhundert, stammte er doch wohl aus einfachen Verhältnissen.¹⁰⁴ Er wurde als Vincenzo Carducci oder Carduccio 1576/78¹⁰⁵ in Florenz geboren. Zusammen mit seinem Bruder Bartolomeo (1560-1608) verließ er Italien im Kindesalter, um ab 1585 als Gehilfe von Federico Zuccari (1540-1609) in Spanien zu arbeiten.¹⁰⁶ Zuccari selbst wurde als einer der vielen italienischen Künstler für den Bau und die Ausgestaltung des Escorials gewonnen.¹⁰⁷ Carduchos Malerlehre erfolgte auf der Baustelle des Escorials, wo er das komplexe Zusammenspiel unterschiedlichster Künste erlernte. Seine Ausbildung beinhaltete verschiedenste Techniken – neben Ölmalerei auch Fresko- und Temperamalerei. Besonders faszinierend ist, dass er sich sein breites

¹⁰³ Vgl. Caturla 1968-1969, hier S. 147-149. Vgl. Beutler 1997, S. 21-23.

¹⁰⁴ Über Carduchos Herkunft gibt es keine Informationen. Selbst der Beruf des Vaters ist unbekannt, sodass ein niederes Handwerk wahrscheinlich ist. Vgl. Beutler 1997, S. 23.

¹⁰⁵ Die Angabe für das spätere Geburtsjahr 1578 ging auf Palomino zurück – vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 114: Er überlieferte, dass Carducho in seinem Todesjahr 1638 siebzig Jahre alt war. Für 1576 als Geburtsjahr argumentierte Martí y Mansó 1898-1901, S. 279f. Zudem gab eine Grafik von Perret von 1614 Carduchos Alter mit 38 Jahren an. Die Diskussion beider Varianten findet sich bei Baer/ Murray 2008, hier S. 294 und Angulo Iñiguez/ Pérez Sánchez 1969.

¹⁰⁶ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 85. Vgl. Beutler 1997, S. 8.

¹⁰⁷ Vgl. Zuccari, Alessandro, Federico Zuccari e l'Escorial, in: Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, hg. von Bonita Cleri, Urbino/ Mailand 1997, S. 21-44. Vgl. Brunner, Michael, Federico Zuccaro in Spanien in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hg. von Tristan Weddigen. Beiträge von Michael Brunner, Kemal Dimirsoy, Axel C. Gampp, Joseph Imorde, Eckhard Leuschner, Tristan Weddigen, Basel 2000, S. 17-42.

künstlerisches und theoretisches Wissen im Selbststudium aneignete. Seine Bibliothek umfasste mehr als 300 Werke.¹⁰⁸

Während Zuccari bereits 1588 den Escorial verließ,¹⁰⁹ blieben die Carducci-Brüder in Spanien. Bartolomeo wurde 1598 von Philipp III. sogar zum Hofmaler ernannt. Nach Bartolomeos Tod erhielt Vincente 1609 diesen Titel und führte ihn auch unter Philipp IV. weiter.¹¹⁰

Carducho kam zwar aus Italien und pflegte enge Bande zu den in Spanien ansässigen Italienern, wurde aber seit seiner Kindheit mit dem Ideal der Gemütsruhe (*sosiego*) und der ‚*limpieza de sangre*‘ konfrontiert.¹¹¹ Im *Siglo do Oro* galten Fleiß und Wohlstand leicht als Attribute von Konvertiten.¹¹² Eine regelrechte Sucht nach Adelstiteln (*hidalguismo*) hatte Spanien erfasst. Der Müßiggang des *hidalgo* wurde idealisiert, und die enorme Steuerlast verringerte die Anreize zu arbeiten, sodass der Anteil der Erwerbstätigen in manchen Gegenden unter 20% lag.¹¹³

Dem Sog des *hidalguismo* konnte sich Carducho erfolgreich entziehen. So darf man annehmen, dass er sich den Idealen der spanischen Gesellschaft nicht besonders verpflichtet fühlte bzw. dass für Ausländer andere Normen galten als für Spanier. Vielleicht schützte ihn auch seine Frömmigkeit vor den sonst üblichen Verdächtigungen: Unermüdlich arbeitete er für die Kirche zu teils schlechten Konditionen¹¹⁴ und studierte eifrig religiöse

¹⁰⁸ Vgl. Beutler 1997, S. 10, 21, 23. Vgl. Caturla (1968-69), hier S. 177-196. In Carduchos Besitz befanden sich laut Testament 307 bzw. 316 Bücher: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XXf. Calvo Seraller gab die Zahl mit 307 an. Vgl. Beutler 1997, S. 22f. zählte 316, genauso wie Caturla (1968-69), hier S. 177-196.

¹⁰⁹ Vgl. Gamp, Axel C., Federico Zuccaro am Escorial. Oder: Scheitern der Kunst und Triumph des Werkes, in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hg. von Tristan Weddigen. Beiträge von Michael Brunner, Kemal Dimirsoy, Axel C. Gamp, Joseph Imorde, Eckhard Leuschner, Tristan Weddigen, Basel 2000, S. 117-145.

¹¹⁰ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 86, Anm 1. und S. 112. Vgl. Beutler 1997, S. 26. Carducho wandte sich gegen die Besteuerung der Maler mit der *alcabala* in einem Musterprozess, den er gewann. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XVI.

¹¹¹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. L. Vgl. Beutler 1997, S. 23f.

¹¹² Vgl. Brockmeier 1972, S. 98-104, hier besonders S. 100. Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra, *El celoso extremeño*, in: ders., *Novelas Ejemplares*, Barcelona 1978, S. 297-338, hier S. 301.

¹¹³ Vgl. Defourneaux 1986, S. 110. Er zitierte Castillo, Alvaro, *De la flota de esta consolidada en España de 1557 a 1600*, in: *Annales E.S.C.*, 18 (1963), S. 745-759. Vgl. Elliott 1961, hier S. 65. Er zählte wesentlich mehr: 60%. Vgl. Hellwig 1996, S. 23. Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 97-101 zur Kritik der *arbitristas* an den Höflingen; vgl. ebd., S. 112-116 zur Steuerlast.

¹¹⁴ Vgl. Beutler 1997, S. 85. Er verwies auf Carducho 1633 (Ed. Cruzada Villaamil 1865), S. 83ff. So enthielt der Vertrag zu dem Gemäldezyklus in *El Paular* die Vereinbarung, dass der Maler ein Viertel des Bildpreises als Spende dem Kloster vermachen sollte. Zudem hätte er bei Krankheit einen anderen Künstler beauftragen müssen.

Schriften.¹¹⁵ Außerdem hinterließ er dem Franziskanerorden nach seinem Ableben einen Großteil seines Vermögens.¹¹⁶ Im Gegensatz zu Velázquez¹¹⁷ versuchte Carducho **nicht**, einen Adelstitel zu erlangen. Sein ausgeprägter Geschäftssinn deutet eher darauf hin, dass er das spanische Ideal des *hidalguismo* ignorierte.¹¹⁸ Bemerkenswert ist auch, dass er sich von der Inquisition nicht vereinnahmen ließ wie andere Gelehrte, z. B. Gutiérrez oder Pacheco.

Carduchos künstlerisches Œuvre besteht vor allem aus religiösen Historiengemälden. An Großaufträgen wie dem Kartäuserzyklus von El Paular (1626-32) arbeitete er mit einer namhaften Werkstatt. Sie zeichnete sich durch hochwertige Ausbildung und eine große Varianz der verwendeten Techniken aus, sodass eine Lehre bei Carducho Türen zu einer Karriere bei Hofe öffnen konnte.¹¹⁹ Darüber hinaus wurden in der Werkstatt auch Druckgrafiken angefertigt und Bücher publiziert. Beutler nannte Carducho aufgrund seiner vielfältigen Anregungen für andere Künstler einen „*Multiplikator*“.¹²⁰

Die Hinwendung Philipps IV. zu spanischen Malern begünstigte auch den Aufstieg von Velázquez, der 1623 zum Hofmaler berufen wurde. Nachdem sich Velázquez im Wettstreit um die *Vertreibung der Morisken* (1627) gegen Carducho, Caxes und Nardi durchsetzen konnte, sank Carduchos Stern.¹²¹ Die offensichtliche Konkurrenzsituation von Carducho und Velázquez führte zu der Vorstellung, beide seien verfeindet gewesen.¹²² Carduchos Schweigen über Velázquez in den *Diálogos de la Pintura* beförderte derartige

¹¹⁵ Die Mehrzahl seiner Bücher stellten ca. 150 religiöse Schriften dar, darunter Biografien, Erbauungsschriften, Katechismen und eine Beichtanleitung. Vgl. Caturla (1968-69), hier S. 190-196. Vgl. Beutler 1997, S. 22f. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XXV.

¹¹⁶ Da Carduchos Ehe kinderlos geblieben war, profitierte von seiner Großzügigkeit vor allem der Franziskanerorden. Diesen stattete er mit Legaten aus, damit für seine Seele und die seiner Frau Francisca Benavides Messen gelesen werden konnten. Vgl. Caturla (1968-69), hier S. 147. Caturla bezifferte die Anzahl dieser Messen auf 4200 – allein im ersten Monat nach seinem Ableben! Vgl. Beutler 1997, S. 21.

¹¹⁷ Vgl. Brown 1978, S. 106-109 zur Aufnahme-prozedur von Velázquez in den Santiago-Orden; vgl. ebd., S. 103 zur Selbstverständlichkeit des Ansinnens nach Nobilitierung. Vgl. auch Brown 1988, S. 251f.

¹¹⁸ Caturla erklärte Carduchos Geschäftssinn lakonisch mit seiner italienischen Herkunft: Vgl. Caturla (1968-69), hier S. 149. Vgl. Beutler 1997, S. 23.

¹¹⁹ Bereits Palomino erwähnte Carduchos Lehre lobend: Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 114; zu Rizi ebd., S. 276. Vgl. Beutler 1997, S. 13. Rizi wurde 1656 zum Hofmaler berufen. Zu Castelo: Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 142.

¹²⁰ Carduchos Schüler Felix Castelo (1602-1656) und Franciso Rizi (1608-1685) erreichten den Titel des Hofmalers. Vgl. Beutler 1997, S. 8, 14. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 112.

¹²¹ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 161. Vgl. Justi 1983, S. 136-138. Vgl. Beutler 1997, S. 18.

¹²² Vgl. López-Rey 1996, S. 59-63. Vgl. López-Rey, José, Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez, in: *Arte Español*, Madrid 1968-1969, S. 1-4. Vgl. Martín Gonzales, J. J., Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez, in: *Archivo Español de Arte*, 31 (1958), S. 59-66, hier S. 61.

Spekulationen. Galt ihm der Sevillaner etwa als bloßer Naturalist, war er für den Autor vielleicht sogar der Anti-Christ der Malerei, wie Justi unterstellte?¹²³ Oder könnte der Schüler in den *Diálogos* etwa Velázquez repräsentieren, wie Crawford Volk 1973 vorschlug?¹²⁴ Zwischen diesen Extremen gibt es ausgeglichene Positionen.¹²⁵

Bereits Palomino schätzte Carduchos juristische Bemühungen zugunsten der Anerkennung der Malerei mehr als seine Kunst.¹²⁶ Zur Abwertung Carduchos in späteren Jahrhunderten führte auch die 1603 von Rubens geäußerte Kritik an den spanischen Malern.¹²⁷ Ob der Flame damit überhaupt Carducho gemeint haben könnte, ist allerdings abhängig von der Datierung von Carduchos Geburtsjahr (1570 oder 1576/ 8)! Ab den 1990er Jahren mehrten sich Zweifel am frühen Geburtsjahr (1570). Nach Beutler entschied sich auch Gramatke für eine spätere Datierung der Geburt ins Jahr 1576.¹²⁸ Großes Gewicht wurde in der Justi-Ära zudem der zweiten Spanienreise von Rubens 1628 beigemessen, bei welcher der flämische Meister unter allen Malern lediglich zu Velázquez Kontakt gehabt haben soll. Eine Quelle für diese Anekdote ist jedoch ausgerechnet Pachecos *Arte*. Ob man bei dem Schwiegervater von Velázquez tatsächlich eine ausgewogene Darstellung erwarten kann, ist äußerst fraglich.¹²⁹ Da es offensichtlich strategische Gründe für die Argumentation

¹²³ Vgl. Justi 1983, S. 131. Justi bezog dieses Zitat auf Velázquez. Dabei ging es in diesem Abschnitt um Caravaggio, und Carducho schrieb eben diesen Ausspruch Caravaggios Neider zu. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 271. "*Oi dezir a un zeloso de nuestra profesion, que la venida deste hombre al mundo seria presagio de ruina, y fin de la pintura [...]*." – „Ich habe einen Eiferer unseres Berufes sagen gehört, das die Ankunft dieses Mannes auf die Erde das Vorzeichen des Ruins und des Endes der Malerei sei.“ (Übers. der Verfasserin). Caravaggio wurde ebenda sogar als Ausnahmetalent gelobt.

¹²⁴ Vgl. Crawford Volk 1973, S. 108-115.

¹²⁵ Vgl. Beutler 1997, S. 18f. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XVI, XXXI-XLIV.

¹²⁶ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 114.

¹²⁷ Bereits bei seiner ersten Madridreise 1603 kritisierte Rubens die spanischen Künstler in einem Brief an Annibale Cheppio. Vgl. Vergara, Alexander, Rubens and his Spanish Patrons, Cambridge/ New York 1999, S. 9f., Anm. 23: "*[...] many splendid works of Titian, of Raphael and others, which have astonished me, both by their quality and quantity, in the King's palace, in the Escorial, and elsewhere. But as for the moderns, there is nothing of any worth.*" Vergara verwies hier auf: Brown, Jonathan, The Golden Age of Painting in Spain, New Haven, Conn. 1991, S. 197-211. Vgl. Beutler 1997, S. 107, Anm. 55. Hier verwies er auf López-Rey 1996, Bd. 1, S. 47. Die Behauptung ist leider nicht mit weiteren Quellen belegt.

¹²⁸ Debatten über Carduchos Geburtsjahr sind meist auch mit der Frage nach Carduchos Wertschätzung durch Rubens verknüpft. López-Rey nahm an, dass Rubens auch Carducho kritisierte. Er datierte Carduchos Geburt ins Jahr 1570: Vgl. López-Rey 1996, Bd. 1, S. 47. Diese Ausgabe gründet auf dem Forschungsstand der 1970er Jahre. López-Rey verwies auf Gambacorta, Antonio, *Arte in Puglia*. Vincenzo Carducci, in: *Tempi nostri* (1967), Nr. 11 und Rodríguez G. de Ceballos, La fecha del nacimiento de Vicente Carducho, in: *Archivo Español de Arte* (1975), S. 263f. Seit den 1990er Jahren herrscht wieder Konsens über das spätere Geburtsjahr 1576/ 78: Vgl. Beutler 1997, S. 8. Er bestritt, dass Rubens 1603 Carducho gemeint haben könne, da dieser erst um 1610 seine ersten großen Werke gemalt habe. Vgl. Beutler 1997, S. 107, Anm. 55. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 27. Gramatke gab 1576 als Geburtsjahr an.

¹²⁹ Auch Palomino verwies für die Präferenzen von Rubens noch auf Pacheco: Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 162; vgl. ebd., S. 120 ähnliche Beschreibung in der Rubens-Vita.

zugunsten eines frühen Geburtsdatums gab, wurde die Authentizität von Quellen bezweifelt, die Rubens' Anerkennung für Carduchos Werke im Jahre 1628 hätten belegen können.¹³⁰ All das diente wohl dazu, Velázquez in Madrid als völlig konkurrenzlos darzustellen.

Bei der Charakterisierung von Velázquez und Carducho als künstlerische Antipoden wurden bisher die Gemeinsamkeiten vernachlässigt. Dazu zählte eben die Verehrung der venezianischen Malweise. So enthielt Carduchos opulente Kunstsammlung u. a. Gemälde von Tizian. Wie noch gezeigt werden kann, experimentierte auch der Madrilene mit der offenen Fraktur und begründete die Vorteile der Malerei mit *borrones* in den *Diálogos*.¹³¹

Seit den 1960er Jahren wuchs das Interesse an Carduchos Œuvre, was sich in den Forschungen von Caturla, Crawford Volk und Camon Aznar niederschlug.¹³² Caturla konnte 1968 Carduchos Inventar rekonstruieren, Crawford Volk gelang 1977 ein erster Katalog und die Einordnung der *Diálogos de la Pintura*. Calvo Seraller veröffentlichte 1979 eine kommentierte Edition der *Diálogos*.¹³³

Seit 1997 gewann die Forschung dadurch neuen Schwung, dass Beutler den Zusammenhang des bis dahin zerstreuten Kartäuserzyklus' rekonstruieren konnte.¹³⁴ 1626-32 hatte Carducho dem Leben des Heiligen Bruno und den Kartäusern 54 Ölgemälde gewidmet.¹³⁵ Im Zuge der Säkularisierung von Kirchengut wurden die Werke 1835 aus ihrem Gesamtzusammenhang gelöst und auf verschiedene Sammlungen verteilt.¹³⁶ Der Prado besaß zwar offiziell alle Bilder, aber lediglich 16 davon befanden sich in Madrid. Die übrigen waren in anderen Museen untergebracht. Nur zwei der 16 Gemälde waren im Prado öffentlich ausgestellt.¹³⁷ Von zwei Bildern fehlt heute jede Spur. Die Restaurierung dieses

¹³⁰ Vgl. Orso, Steven N., Rubens on Carducho? Notes on a Problematic Source, in: Gazette des Beaux-Arts, 130 (1997), S. 1-8. Er zitierte San Cecilio, Pedro de, Annales del Orden de Descalcos de N. S. de la Merced Redencion de Cautivos, 2 Bde., Madrid 1669, Bd. 1, S. 582. Orso bezweifelte jedoch die Authentizität dieses Dokumentes.

¹³¹ Vgl. Beutler 1997, S. 22. Verweis auf Caturla (1968-69), hier S. 149f. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 270, Anm. 4. Siehe Kap. 5.1 zur Aufwertung der Fleckenmalerei, S. 158-168.

¹³² Vgl. Crawford Volk 1973. Vgl. Camón Aznar 1977, S. 34-44. Vgl. Caturla (1968-69), hier S. 145-221. Vgl. Domenech 1986. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 30.

¹³³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979).

¹³⁴ Vgl. Beutler 1997, S. 126-261.

¹³⁵ Vgl. Crawford Volk 1973. Vgl. Beutler 1997. Vgl. Beutler 2006. Vgl. Delgado Lopez, Felix, Precisiones iconograficas a dos cuadros pintados por Vicente Carducho en la cartuja del Paular (Madrid), in: Scala Dei. Primera cartoxa de la penisola iberica i l'orde cartoixa (1999), S. 309-320.

¹³⁶ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 190f.

¹³⁷ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 191. Vgl. Beutler 2006.

Bilderzyklus' 2001-06 und seine Rückgabe an die Kartause *El Paular* leitete eine Ära der Wertschätzung ein, welche durch die künstlerische Qualität absolut gerechtfertigt ist.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Crawford Volk 1973. Vgl. Camón Aznar, José, *Historia general del Arte*, Madrid 1977, S. 34-44. Vgl. Beutler 1997, S. 126-261 zur Gesamtschau der Werke. Vgl. Domenech 1986. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 30. Vgl. Beutler 2006. Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 185-202.

Carduchos Maltechnik

Die Vielzahl von Carduchos Vorzeichnungen und deren technische Bandbreite bestätigen, dass er seine Gemälde ‚klassisch‘ vorbereitete. Beim Kolorit allerdings orientierte er sich an Venedig. Auf diesen Einfluss wurde bereits früh hingewiesen, so von Domenech 1986 bei der *Konversion des Hl. Paulus* von 1621 und *Christus am Kreuz* von 1632.¹³⁹ Diese Ölgemälde wurden jedoch noch nicht maltechnisch untersucht. Auch bei den Auftragsarbeiten des Kartäuserzyklus wie bei *Der Hl. Bruno verweigert die Mitra* oder in der *Vision des Hl. Bruno* lässt sich venezianisches Kolorit erkennen. Eine leicht offene Pinselschrift sieht man in Carduchos Spätwerken wie der *Hl. Ines* von 1637.¹⁴⁰ Doch ob z. B. auch der Kartäuserzyklus mit *borrones* gemalt wurde, darüber gibt der Augenschein nur geringen Aufschluss. Der dünne Farbauftrag könnte auf Primamalerei deuten. All diese Vermutungen konnten schließlich durch die Publikation maltechnischer Untersuchungen bestätigt werden.

Die Wiederentdeckung von Carduchos Maltechnik ist eng mit dem Schicksal des Kartäuserzyklus in *El Poular* verknüpft. An seiner Rezeption lässt sich paradigmatisch eine zunehmende Wertschätzung belegen. Beutler gelang es 1997 nach Vorarbeiten von Crawford Volk, den Gesamtzusammenhang wieder zu erschließen.¹⁴¹ Er setzte sich fortan für die gesamte Restaurierung und die Zusammenführung der Gemälde ein.¹⁴² Delgado entdeckte weitere Quellen.¹⁴³ Die noch erhaltenen 52 Leinwände waren teilweise in beklagenswertem Zustand.

¹³⁹ Vgl. Domenech 1986.

¹⁴⁰ Carducho, Vicente: *St Inés*, 1637, Öl auf Leinwand, 212 x 125 cm, Madrid, Museo de la Trinidad.

¹⁴¹ Vgl. Beutler 1997, S. 126-261 zum Gesamtzusammenhang.

¹⁴² Vgl. Beutler 2006, S. 109-132.

¹⁴³ Vgl. Beutler 1997, S. 94-102 zur Würdigung der Forschungen von Crawford Volk, Caturla, Camón Aznar und Delgado Lopez. Vgl. Beutler 2006, S. 108 zu Ergebnissen von Delgado. Vgl. Delgado Lopez, Felix, *Precisiones iconograficas a dos cuadros pintados por Vicente Carducho en la cartuja del Poular* (Madrid), in: *Scala Dei*.

Die Instandsetzung des Klosterkomplexes El Paular begann in den 1980er Jahren. Vielleicht aufgrund der Größe dieses Projektes, zögerte man lange, auch Carduchos Kartäuserzyklus wiederherzustellen. Ausschlaggebend für die ersten Restaurierungen war die Ausstellung *The Majesty of Spain* 2001 in Jackson in den USA, anlässlich derer 16 Gemälde durch den Prado ausgeliehen werden sollten. In diesem Zusammenhang konnte man die Restaurierung von 13 Leinwänden finanzieren.¹⁴⁴ Bei dem langwierigen Prozess der Restaurierung (2001-06) in den Werkstätten des Prado unter Ruiz Gómez ließen sich interessante Einblicke in den künstlerischen Prozess gewinnen.¹⁴⁵ Schließlich wurde der Zyklus 2011 in einer öffentlichen Zeremonie dem Kartäuserkloster *El Paular* zurückgegeben.¹⁴⁶ Ende 2013 folgte die Publikation der Forschungsergebnisse dieses immensen Projektes, wobei Carduchos Kartäuserzyklus nur ein Bestandteil war. Zur Analyse der Maltechnik verwies Ruiz Gómez in diesen wenigen Seiten lediglich auf einige Fußnoten.¹⁴⁷

Erste Ergebnisse maltechnischer Analysen des Kartäuserzyklus' publizierten Illán/Romero bereits 2008,¹⁴⁸ wobei sie sich v. a. mit den Vorstudien beschäftigten. Die Forscher konnten den Nachweis erbringen, dass Carducho auf die korrekte Übertragung seiner Entwürfe großen Wert legte. So enthalten nicht nur die meisten Zeichnungen Gitternetzlinien, sondern auch die Gemälde und Ölskizzen. Das bestätigten Infrarotreflektogramme, z. B. im Fall der *Inmaculada*¹⁴⁹ von ca. 1615–1620.¹⁵⁰ Diese penible Vorgehensweise war unerlässlich, da Carducho mit einer großen Werkstatt arbeitete: Sie gestattete dem Künstler die weiteren Arbeitsschritte nach der Fertigstellung des Kartons an Gehilfen zu übertragen. Trotzdem hielten Illán/Romero das Eingreifen des Meisters bei der Unterzeichnung für wahrscheinlich.¹⁵¹

Primera cartoxa de la penisola iberica i l'orde cartoixa (1999), S. 309-320. Vgl. Crawford Volk 1973. Vgl. Camón Aznar 1977, S. 34-44. Vgl. Caturla 1968-69.

¹⁴⁴ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 193.

¹⁴⁵ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 30. – Stand 2008. Vgl. Beutler 1997, S. 85ff. Die Gemälde in *El Paular* wurden in Öl auf Leinwand ausgeführt.

¹⁴⁶ Vgl. <http://www.museodelprado.es/sala-de-prensa/noticias/noticia/volver/72/actualidad/los-cartujos-de-carducho-regresan-a-el-paular/> (28.07.2011). Vgl.

http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/28/actualidad/1311804011_850215.html (28.07.2011).

¹⁴⁷ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 195-202 zum Werkprozess.

¹⁴⁸ Vgl. Illán/Romero 2008.

¹⁴⁹ Carducho, Vicente: *Inmaculada*, ca. 1615–1620, Öl auf Leinwand, 153 × 100 cm, Madrid, Sammlung Coll & Cortés.

¹⁵⁰ Vgl. Illán/Romero 2008, hier S. 15f., Abb. 8 und 10.

¹⁵¹ Vgl. Illán/Romero 2008, hier S. 16. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 384. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 40.

Für das Stadium der Ölskizzen ist besonders aufschlussreich, dass Carducho dort auch in größerem Maße Korrekturen vornahm, beispielsweise in der Ölskizze zum *Martyrium der Kartäuser in Roermond*.¹⁵² Diese Historie zeigt einen bedrängten Kartäuser, der drei Schächer anfleht, ihn zu verschonen. Sie jedoch holen gerade mit ihren Lanzen und Hacken gegen den am Boden Liegenden aus. Ihre Körperhaltung strahlt so viel Unerbittlichkeit aus, dass der baldige Tod des Kartäusers gewiss ist. Die Röntgenaufnahmen lassen bei der Position der Marterwerkzeuge Korrekturen erkennen.¹⁵³ Noch interessanter sind m. E. die Änderungen bei den Körperhaltungen. Durch Bleiweißverseifung werden die *pentimenti* in diesen Bildern sichtbar. Die Modifikationen in diesem Stadium des Werkprozesses korrigierten nicht etwa fehlerhafte Anatomie oder zeichnerisches Unvermögen, sondern besaßen eine andere Funktion: Sie nahmen extreme Torsionen zurück und verliehen den Personen mehr Stabilität. Dazu gehört z. B. die Beinhaltung des rechten Schächers, die in der endgültigen Position breiter ist, und die Hacke des linken Schächers, die aus der Diagonale in die Waagerechte gedreht wurde. Diese Umgestaltungen geben den Tätern stabilere Körperhaltungen, was den Eindruck verhindert, sie könnten in ihre Bewegungen hineinfallen und dabei selbst zu Boden gehen. Zudem wird die äußerste Brutalität der Schächer ersichtlich. Das Schicksal des Kartäuserbruders ist besiegelt: Er ist hoffnungslos verloren.

Besagte Modifikationen in diesem Medium sind nicht ungewöhnlich. In diesem Fall waren die kleinformatigen Gemälde zudem als Präsentationsstücke gedacht, welche der Vorlage beim Auftraggeber dienten. Die deutlichen Umgestaltungen der Körperhaltungen mögen bei Carducho überraschen, wenn man bedenkt, wie viele Arbeitsschritte allein schon bei der Anfertigung der Vorzeichnungen durchlaufen wurden. Veränderungen an der ursprünglichen Idee waren offensichtlich noch während der weiteren Bildentwicklung

¹⁵² Vgl. Illán/ Romero 2008, hier S. 16f.: "Lo interesante es que, a pesar de la exactitud en la etapa del establecimiento de las composiciones por medio de precisos dibujos, aún en estas pinturas "de presentación" podemos advertir importantes correcciones en su ejecución." – "What is interesting is that, despite the exactness at this stage of illustrating the compositions through precise drawings, we can see that these "presentation" paintings underwent significant corrections." (Übers. Illán/ Romero 2008, hier S. 17). Leider gibt es dazu in den *Diálogos* keine detaillierten Informationen. Dort erfährt man nur, dass der Maler farbige Ölskizzen anfertigte: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 385. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 41.

¹⁵³ Vgl. Illán/ Romero 2008, hier S. 16f.: "Esto se observa claramente en los documentos radiográficos de ambas obras, sobre todo en el Martirio, en el que pueden apreciarse importantes variaciones en los picos y "azadas" con los que están martirizando al cartujo de la escena principal (figs. 11 y 12)." – "This is clearly observed in the radiographic documents for both works, above all in the Martyrdom of the Carthusians, in which we can identify major variations in the pikes and "spades" with which they are tormenting the Carthusians in the foreground (figs. 11 and 12)." (Übers. Illán/ Romero 2008, hier S. 17).

üblich. Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass Carducho den kreativen Prozess als Dialog betrachtete. Das heißt, dass erst mit den letzten Änderungen in den kleinformatischen Gemälden ein zufriedenstellendes Arbeitsergebnis erreicht war, das auf die große Leinwand übertragen wurde. Wie noch nachgewiesen werden kann, deckt sich Carduchos Vorgehensweise in der Praxis mit seinen Äußerungen zur Veränderbarkeit der Bildidee während der Vorarbeiten in den *Diálogos*, wozu für ihn auch das Stadium der Ölskizze gehörte!¹⁵⁴

Ruiz Gómez legte in ihren Untersuchungen des Kartäuserzyklus' im Prado nahe, dass Carducho seine Leinwände nicht etwa in seinem eigenen Atelier grundierte, sondern sie in einer spezialisierten Werkstatt erwarb.¹⁵⁵ Ein solches Vorgehen war für die Zeit durchaus üblich.¹⁵⁶ Lagerte man die Präparation des Bildträgers aus, musste man sich mit einer nachlässigen Ausführung abfinden. Der Grundierer verwendete vielleicht günstigere Materialien oder beschleunigte den Trocknungsprozess mit Sikkativen.¹⁵⁷ All das konnte sich negativ auf die Qualität der Leinwand auswirken. Folgt man Ruiz Gómez, scheint eben dieses Vorgehen Carduchos Gemälden geschadet zu haben. Die Forscherin vermutete, dass es aufgrund einer minderwertigen Grundierung mit der Zeit zu chemischen Veränderungen kam. Welche genau, gab sie allerdings nicht preis. Für den Kartäuserzyklus erkannten die Prado-Restaurator_innen einen rötlichen Ton als Imprimitur bzw. einen hellen mit stellenweise dünner rötlicher Schicht, vielleicht Totfarbe.¹⁵⁸ Leider gab Ruiz Gómez nur den Farbton und nicht die Herkunft des Materials an. Vermutlich handelte es sich dabei um Rotocker. Illan und Romero identifizierten in den untersuchten Gemälden eine Mischung

¹⁵⁴ Siehe dazu mein Kapitel 5.1: *Wege zum Dialogischen* bei Carducho, S. 149-157.

¹⁵⁵ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 198f, Anm. 31. In den *Diálogos* beschrieb der Meister, dass er diese Aufgaben den Gehilfen übertrug: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 384. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 40.

¹⁵⁶ Vgl. van Hout 1998, hier S. 220. Er berichtete über gewerbsmäßige Grundierer nördlich der Alpen. Schon Dürer schilderte von einem *zubereither*, der Holztafeln auch farbig grundierte. In den Niederlanden hießen diese Grundierer *panneelwitter* oder *paneelmaekers* und gehörten zur Gilde der *primuurder*; vgl. ebd., S. 220, Anm. 36. Verweis auf Dürer, Albrecht, Schriftlicher Nachlass, hg. von Hans Rupprich, West-Berlin 1956-69, Bd. 1, S. 64ff.: „*hat sie geweisset, gefarbet und wurd sie die ander Woche vergulden.*“ Auch Palomino erwähnte diese Praxis für das Spanien des 17. Jahrhunderts. Vgl. dazu Gramatke 2009, S. 285. Sie verwies auf Vizcaíno Villanueva 2005, S. 102ff. Palomino nannte die Grundierer im 5. Buch, 3. Kapitel *aparejador* oder *imprimador*.

¹⁵⁷ Einige der Hilfsstoffe, die der Verkürzung der Trocknungszeiten dienen, verfärbten sich später leider wie etwa Massicotit (Bleiglätte). Vgl. dazu van Hout 1998, hier S. 214.

¹⁵⁸ Vgl. Ruiz Gómez 2013, hier S. 198f., Anm. 31. Im Prado wurden von zwölf Werken Proben einzelner Schichten durch die Restaurator_innen Enrique Parra und Maria Dolores Gayo entnommen. Parra identifizierte (in P-639, P-2956, P-3061, P-3062, P-3805, P-5411 und P-3612) eine rötliche Schicht in der untersten Ebene. Gayo identifizierte (in P-5231, P-5237, P-5239, P-5456, und P-5458) eine hellere Ebene mit darüber liegender rötlicher Schicht.

aus Gips und Leim als unterste Schicht. Auch sie kamen zum Schluss, dass es unterschiedliche Grundierungsformen gab, bei denen v. a. der Gipsanteil variierte. Diese Unterschiede schrieben sie aber der Größe von Carduchos Werkstatt zu und bemerkten keine besonderen chemischen Veränderungen aufgrund einer eventuell fehlerhaften Vorbereitung des Bildträgers. Eine farbige Imprimitur erwähnten sie allerdings nicht. Möglich wäre, dass sie die nächste Schicht als Totfarbe identifizierten und die Farbigkeit so nicht der Grundierung zuordneten.¹⁵⁹ Auch wenn keine Klarheit darüber besteht, ob Carducho seine Leinwände spezialisierten Handwerkern übergab oder ob er seinen Werkstattmitarbeitern mehrere Möglichkeiten zur Präparation ließ, zeugt ein solch arbeitsteiliges Vorgehen von einer gewissen Offenheit.

Aber auch andere innovative Methoden konnten Illán und Romero bei der Analyse von Carduchos Malweise belegen, so zum Beispiel die *borrones* betreffend: So ergab sich bei der Untersuchung der schon benannten *Inmaculada*,¹⁶⁰ dass bereits dieses frühe Historienbild mit offener Fraktur gemalt wurde. Allerdings sind die Flecken mit bloßem Auge kaum wahrnehmbar. Erst mithilfe von Röntgenaufnahmen und Infrarotreflektogrammen lässt sich diese Maltechnik nachweisen.¹⁶¹ Zudem erkannten die Restaurator_innen, dass einige von Carduchos Werken in vielen Partien nur aus einer Schicht bestanden, d. h. *alla prima* gemalt worden waren: Das heißt, Carducho baute einige Gemälde zwar ‚klassisch‘ auf, reduzierte aber die Schichten.¹⁶²

All diese Informationen zu seinem künstlerischen Prozess – die Korrekturen der Körperhaltungen bis in die Ölskizzen hinein, die Verwendung eines rauen Pinselduktus‘ und reduzierter Malschichten – enthüllen ein neues Bild von Carducho. Obwohl er seine

¹⁵⁹ Vgl. Illán/ Romero 2008, hier S. 15.

¹⁶⁰ Carducho, Vicente: *Inmaculada*, ca. 1615–1620, Öl auf Leinwand, 153 × 100 cm, Madrid, Sammlung Coll & Cortés.

¹⁶¹ Vgl. Illán/ Romero 2008, hier S. 18: "*La observación de la superficie de las obras de Carducho puede inducirnos a pensar que al artista le caracteriza una pincelada fundida y suave que homogeneiza las distintas áreas de color y las transiciones tonales; nada más lejos de la realidad. Las radiografías de algunas de sus obras evidencian una pincelada suelta y rápida, aunque el color es siempre muy ajustado, por lo que consigue con ello zonas de color uniforme. Esto se observa claramente en los documentos radiográficos tomados de la Inmaculada, donde los elementos que componen las figuras y la composición se desdibujan notablemente en una pincelada fluida y nerviosa (figs. 13 y 14).*" – "An inspection of the surface of Carducho's paintings may lead us to think that the artist is characterised by a soft, flowing brushstroke that merges the different areas of colour and tonal transitions; nothing could be further from the truth. The radiographies of some of his paintings reveal a loose, swift brushstroke, although the colour is always highly defined, whereby he achieves areas of uniform colour. This is readily apparent in the radiographic documents taken of the *Inmaculada*, in which the features that make up the figures and the composition are significantly blurred in a fluent and agitated brushstroke (figs. 13 and 14)." (Übers. Illán/ Romero 2008, hier S. 19).

¹⁶² Vgl. Illán/ Romero 2008, hier S. 18f.

Erfindungen zeichnerisch solide vorbereitete, spricht seine Praxis doch dafür, dass er den Werkprozess als Dialog betrachtete. Zudem bediente er sich verschiedenster Neuerungen zum Erreichen seiner Ziele: Zunächst verringerte er seinen Aufwand. So lagerte er die Grundierung an spezialisierte Werkstätten aus. Aber auch die Verwendung der Prima- und Fleckenmalerei zeugt vom Willen zur Vereinfachung. Außerdem verlieh er den Historien durch die *borrones* eine besondere Lebendigkeit und passte sich so dem gewandelten Publikumsgeschmack an. Er war zumindest maltechnisch nicht der Dogmatiker, als der er bisher galt. Die Veränderungen im Stadium der Ölskizze lassen vermuten, dass er auch als Theoretiker zu Vorarbeiten für Gemälde verschiedene Varianten zuließ. Für seine Offenheit zugunsten der sichtbaren Pinselschrift wird man auch in den *Diálogos* Belege finden!¹⁶³ Die wohlwollende Behandlung des rauen Modus' in den *Diálogos* wurde von früheren Autor_innen gern verkannt. Wahrscheinlich entsprachen die Passagen nicht der Vorstellung, die man sich bisher von Carduchos Technik gemacht hatte.

¹⁶³ Siehe dazu mein Kapitel 5.1 zur Fleckenmalerei Carduchos, S. 158-168.

Carduchos *Diálogos de la Pintura* (1633)

Carducho konzipierte die *Diálogos de la Pintura* als Lehrgespräch zwischen Meister und Schüler, und ließ sich in der Form von venezianischen Dialogen anregen. Allerdings besaß das Werk nicht die Ungezwungenheit von Dolces *Aretino*, sondern eher die Strenge eines Traktates. Diese Einstellung ist u. a. den sozialen Zielen geschuldet. Unser Autor nutzte (wie auch Pacheco) umfangreiche juristische Kenntnisse zur Ausdifferenzierung seiner kunsttheoretischen Plädoyers. Diese Rechtsgelehrtheit scheint mir einer der größten Unterschiede zwischen italienischer und spanischer Kunstliteratur zu sein. Carducho engagierte sich unermüdlich für die Maler. Zusammen mit anderen Künstlern wie Nardi klagte er 1625 gegen die Anwendung einer Art Umsatzsteuer (*alcabala*) auf Kunstwerke. Dabei wurden sie von Butrón als Anwalt vertreten und gewannen den Prozess 1633. Fürsprache erhielten sie 1629 durch eine Bittschrift, die von niemand Geringerem als Lope de Vega getragen und von weiteren anderen Kunstschaaffenden wie Jauregui, Valdivieso usw. unterstützt wurde.¹⁶⁴ Trotzdem wurde der Fall später als *Prozess des Carducho* bekannt. Carducho selbst beendete die *Diálogos* mit einem Bericht vom Rechtsstreit.¹⁶⁵ Noch Jahrzehnte später erinnerte sich Palomino dankbar an dessen Verdienste.¹⁶⁶

Doch vorbei waren die Zeiten, in denen ein Gutiérrez auch die Nobilitierung der anderen Künste und des Kunsthandwerks verlangt hatte. Die Bittschrift von 1629 setzte sich

¹⁶⁴ Vgl. Beutler 1997, S. 27. Vgl. Memorial 1629 (Ed. Calvo Seraller 1981). Der volle Titel der Bittschrift lautet: *“Memorial informatorio por los pintores. En el Pleito que tratan con el Señor de su magestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la Exempción del Arte de la Pintura”* – „Informative Bittschrift für die Maler. Im Prozess mit seiner Majestät im königlichen Finanzrat, über die Ausnahme der Kunst der Malerei“ (Übers. der Verfasserin). Ausnahme meint hier die Ausnahme von der *alcabala*, also eine Steuerbefreiung.

¹⁶⁵ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 2 (Titelkupfer) und S. 448f. zum Prozess. Vgl. Memorial 1629 (Ed. Calvo Seraller 1981). Vgl. Beutler 1997, S. 27, Anm. 107.

¹⁶⁶ Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 114: *“Débele el arte inmortal gratitud, por haber sido el que litigó su inmunidad de la alcabala en compañía de Angelo Nardi, con tan buena fortuna, que se ejecutorió a favor de la Pintura, en el año 1633, [...]”* – „Die Kunst schuldet ihm unsterblichen Dank, da er es war, der für die Befreiung von der *alcabala* zusammen mit Angelo Nardi so erfolgreich stritt, dass der Prozess im Jahre 1633 zugunsten der Malerei entschieden wurde [...]“ (Übers. der Verfasserin).

lediglich für die Befreiung der Maler von der *alcabala* ein. Die Maler kämpften also für sich allein um die soziale Anerkennung. Aber nicht nur das. Es gab auch eine gewisse Tendenz, Naturalisten und niedere Gattungen auszugrenzen,¹⁶⁷ ebenso wie in Carduchos Dialogen und in Pachecos Traktat.

Bei der Analyse des Titelblattes fällt auf, dass Carducho die Verteidigung der Kunst (*su defensa*) an erster Stelle platzierte. Zudem verweist schon der Titelkupfer der *Diálogos* auf den berühmten Prozess der 1620er Jahre um die Befreiung der Maler von der *alcabala*. Dazu erschien es Carducho wohl notwendig, sowohl Philipp IV. zu preisen, als auch seinen eigenen prominenten Rang zu verdeutlichen: als Akademiemitglied von Florenz und als Hofmaler des Königs. Hintergrund dieses Werkes war also die gesellschaftliche Stellung des Künstlers und die Verteidigung der Malerei als freier Kunst. Für die Analyse der Maltechnik sind der vierte und der sechste Dialog besonders interessant.

Die *Diálogos de la Pintura* beendete Carducho 1632, gedruckt wurden sie bereits 1633 in Madrid.¹⁶⁸ Das Manuskript ist leider nicht erhalten.¹⁶⁹ Bis zur umfassend kommentierten Edition von 1979 von Calvo Seraller¹⁷⁰ existierte lediglich die unkommentierte Ausgabe von Cruzada Villaamil von 1865, die einige Fehler enthielt.¹⁷¹ Auszüge brachte Sánchez Cantóns *Fuentes literarias para la historia del arte español* (1933). Dort war Carduchos Werk in eine ganze Reihe zu den kunsthistorischen Quellen Spaniens eingebettet und erlangte somit auch größere Bekanntheit.¹⁷² Danach wurden mehrere Teileditionen veröffentlicht, die

¹⁶⁷ Vgl. Memorial 1629 (Ed. Calvo Seraller 1981), hier S. 342f. Lope de Vega gab dort die Anekdote wieder, in welcher Philipp II. vom König von Fes um einen Künstler gebeten wurde. Philipp II. erwiderte, dass er zwischen zwei Arten von Künstlern wählen könne – den niederen und gewöhnlichen (*vulgares y ordinarios*) oder den ausgezeichneten und berühmten. Der König von Fes entschied sich für die besten, sodass Blas de Prado nach Marokko geschickt wurde.

¹⁶⁸ Der genaue Titel lautet: *“Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Al Gran Monarca de las Españas y nuevo mundo Don Felipe IIII. Por Vicencio Carducho, de la Illustre Academia de la nobilissima Ciudad de Florencia y Pintor de su Magd Católica. Siguese a los Diálogos Informaciones y pareceres en favor de Arte, escritas por varones insignes en todas letras. Impresso con licencia por Fr^{co} Martínez.”* – „Dialoge über die Malerei. Ihre Verteidigung, ihr Ursprung, Wesen, ihre Definition, Arten und Unterschiede. – Dem großen Monarchen von Spanien und der neuen Welt, Don Philipp IV. – Von Don Vincente Carducho von der illustren Akademie der vornehmen Stadt Florenz und Maler seiner königlichen Majestät. – Den Dialogen folgen Informationen und Stellungnahmen zugunsten der Kunst, geschrieben von hervorragenden Männern aus allen schönen Künsten. Gedruckt mit Erlaubnis, von Francisco Martínez. Im Jahr 1633.“ (Übers. Beutler 1997, S. 27). Vgl. Hellwig 1996, S. 34, Anm. 66.

¹⁶⁹ Vgl. Hellwig 1996, S. 34f. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 30.

¹⁷⁰ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979). Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 31-33.

¹⁷¹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Cruzada Villaamil 1865). Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 30.

¹⁷² Vgl. Sánchez Cantón 1933, S. 78-129. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 31f.

Gramatke 2009 in ihrer Dissertation aufführte.¹⁷³ Calvo Seraller gab auch eine umfangreiche Teiledition heraus, und zwar in seiner wegweisenden Anthologie zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts von 1981.¹⁷⁴ Im Zusammenhang mit Gutiérrez ist zudem der zweite Band von Cervelló Grande von Bedeutung, da er Calvo Serallers Ausgabe von 1977 systematisch nach Informationen zu Gutiérrez auswertete. Dabei tritt die verdienstvolle Arbeit Calvo Serallers zutage, auch indirekte Zitate und Allusionen auf Gutiérrez zurückgeführt zu haben.¹⁷⁵

Die früheste englische Übersetzung aus Quellenauszügen stellt die von Enggass und Brown dar,¹⁷⁶ die somit Carduchos Werk 1970 einem internationalen Publikum zugänglich machten. Sie wählten dabei hauptsächlich Passagen aus, in denen sich Carducho gegen den Naturalismus wandte, wodurch sie die Rezeption von Carducho als Dogmatiker tradierten. Die Übertragung einiger Passagen zur Maltechnik ins Englische durch McKim Smith et al. (1988) konnte daran wenig ändern.¹⁷⁷ Abgesehen davon wurde bisher nur der achte Dialog übersetzt, der einen Abschnitt zu Maltechniken und Materialien enthält. Dieser Teil war für Restaurator_innen bei Weitem nicht so aufschlussreich wie das dritte Buch der *Arte* von Pacheco, da sich Carducho meist mit Aufzählungen einzelner Termini begnügte. Véliz öffnete die *Diálogos* mit ihrer Übertragung ins Englische einem größeren Leserkreis.¹⁷⁸ Ins Deutsche wurden Teile des achten Dialogs erst 2009 von Gramatke übertragen, auch hier wieder in einem größeren Zusammenhang mit den Traktaten von Pacheco und Palomino. Gramatke behandelte auch Editionen, Teileditionen und bisherige Übersetzungen umfassend.¹⁷⁹ Bis zu dem Zeitpunkt waren lediglich einzelne Passagen übersetzt, und zwar in den Dissertationen von Hellwig (1996), Scheffler (2000) und Waldmann (1995).¹⁸⁰ Eine verlässliche Gesamtübersetzung steht damit noch aus.

¹⁷³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 31-33.

¹⁷⁴ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1981).

¹⁷⁵ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 2, S. 18f. zum direkten Zitat und S. 145-156 zu den indirekten Zitaten.

¹⁷⁶ Vgl. Enggass/ Brown 1992.

¹⁷⁷ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988.

¹⁷⁸ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Véliz 1986).

¹⁷⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009).

¹⁸⁰ Vgl. Hellwig 1996. Vgl. Scheffler 2000. Vgl. Waldmann 1995.

3.3 Francisco Pacheco (1564-1644)

Historische Einordnung

Francisco Pacheco wurde 1564 in Sanlúcar de Barrameda als Francisco Pérez del Río geboren. Er war der Sohn des Fischers Juan Pérez und seiner Frau Leonor del Río. Nach dem Tode des Vaters ging Francisco zusammen mit seinen Brüdern etwa um 1580 nach Sevilla zu seinem Onkel Francisco Pacheco (1535-1599), dessen Familiennamen er annahm. Der frühe Umzug nach Sevilla und die familiären Beziehungen zur Kirche tilgten gewissermaßen die Spuren seiner einfachen Herkunft. Bereits Palomino berichtete, er würde aus einer berühmten Sevillaner Familie stammen. Zudem brachte sein Onkel ihn in Kontakt mit Gelehrten, mit denen er als Kanoniker Umgang pflegte.¹⁸¹

Nach der Lehre bei Luis Fernández wirkte Pacheco als Maler, Fassmaler und angesehener Kunsttheoretiker in Sevilla. Palomino erwähnte besonders seine religiösen Gemälde. Er lobte Pacheco als guten Zeichner, kritisierte jedoch dessen Behandlung des Kolorits.¹⁸²

¹⁸¹ Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 16. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 49. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134: "*Francisco Pacheco, natural, y vecino de la ciudad de Sevilla [...] parece haber nacido por los años de 1580, de muy illustre familia.*" – "*Francisco Pacheco, aus Sevilla und Einwohner dieser Stadt [...] scheint um das Jahr 1580 herum geboren worden zu sein, aus einer berühmten Familie.*" (Übers. der Verfasserin). Die Spur nach Sanlúcar de Barrameda hatte sich also schon verloren und als Geburtsjahr wurde fälschlich das Jahr des Eintreffens in Sevilla angegeben. Umso wichtiger war der Ruf der Familie Pacheco in Sevilla, der vor allem bei den Ämtern der Inquisition eine Rolle spielte. Vgl. dazu Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135: "*Fue Pacheco de familia muy ilustre, y conocida en aquella ciudad; [...]*". – "*Pacheco stammte aus einer berühmten und stadtbekanntten Familie; [...]*" (Übers. der Verfasserin).

¹⁸² Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135. Vgl. Hellwig 1996, S. 149 zur Tätigkeit von Pacheco als Fassmaler. Sie verwies auf Cuevas, Jesus de las, Francisco Pacheco y *El Arte de la Pintura*, in: *Archivo Hispalense* 23 (1956), S. 9-65, hier S. 9ff. und Dexter, Emma Caroline, *The Relationship between the Arts of Painting and Sculpture in Seventeenth Century Spain, 1600-1675*, London 1986, S. 149ff.

Berühmt wurde ein anonymes Spottgedicht, das seinen *Christus am Kreuz* aufgrund der spröden und hölzernen Malweise verhöhnte. Es taucht seither in fast jeder Biografie Pachecos auf.¹⁸³ Diese beinahe feierliche Verachtung für Pachecos malerisches Werk resultiert aus dem offensichtlichen Unvermögen, die Figuren lebendig erscheinen zu lassen. Sie ist aber auch eine verständliche Reaktion auf Pachecos antiquierten Geschmack und seine Polemiken, z. B. gegen El Greco.¹⁸⁴ Ohne die Offenheit für Talente wie Velázquez und Cano und seine Funktion als Bewahrer zeitgenössischer Maltechniken in der *Arte de la Pintura* wäre er als Künstler wahrscheinlich bereits in Vergessenheit geraten. Entgegen der Abwertung seines malerischen Werkes wurden Pachecos Zeichnungen sehr geschätzt – wie jene im *Libro de los Retratos* (1599), wo er berühmte Zeitgenossen porträtierte.¹⁸⁵ Valdivieso konnte belegen, dass nicht nur Pacheco selbst, sondern sogar sein Konkurrent de Roellas die Porträts aus dem *Libro de Retratos* für seine Gemälde verwendete.¹⁸⁶

Bis de Roellas¹⁸⁷ 1604 in Sevilla eintraf, gehörte Pacheco in der Stadt zusammen mit Alonso Vázquez¹⁸⁸ zu den wichtigsten Malern. Er erhielt z. B. Aufträge für Deckengemälde der *Casa de Pilatos* in Sevilla, die sich in situ erhalten haben. Der Meister schuf diesen mehrteiligen Zyklus der *Apotheose des Herkules* in Tempera auf Leinwand von 1603-04 für seinen Protegé, den Duque de Alcalá Fabrique Enríquez de Ribera.¹⁸⁹ Pachecos Bedeutung für die Sevillaner ist vor allem seiner Belesenheit zuzuschreiben, denn seine Werke waren

¹⁸³ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135: "Quien os puso así, Señor,/ Tan desabrado, y tan seco?/ Vos me diréis, que el amor,/ Más yo digo, que Pacheco." – „Wer hat Euch so zugerichtet, Herr,/ So rau und trocken? Ihr sagt mir, die Liebe,/ Aber ich sage: Pacheco.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. zum Werk: Lopéz-Fanjul y Díez del Coral, María, Francisco Pacheco: *Christus am Kreuz* (1614), in: Kat. El Siglo de Oro 2016, S. 124f. Vgl. Bray, Xavier, Francisco Pacheco: *Christ on the Cross* (1614), in: Kat. The Sacred Made Real 2009, S. 76f.

¹⁸⁴ Vgl. Marías/ Riello 2015. Vielen Dank für die Bereitstellung des Artikels. Vgl. Pachecos Polemik gegen El Greco in der *Arte*: Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483.

¹⁸⁵ Vgl. Pacheco, *Libro de retratos* 1599 (Ed. Piñero Ramirez/ Reyes Cano 1985). Vgl. Lopéz-Fanjul y Díez del Coral, María, Francisco Pacheco: *Anbetung des Jerusalemkreuzes* (1635), in: Kat. El Siglo de Oro 2016, S. 298f. Die Zeichnung wurde durch Lopéz-Fanjul y Díez del Coral 2014 im Berliner Kupferstichkabinett entdeckt.

¹⁸⁶ Vgl. Valdivieso, D. Enrique, Francisco Pacheco, Maestro de Velázquez. Vortrag vom 16.10.2014 auf dem internationalen Symposium *El joven Velázquez*, Sevilla, Instituto de la Cultura y de la Artes de Sevilla. Espacio Santa Clara, 15.-17. Okt. 2014.

¹⁸⁷ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 94-96.

¹⁸⁸ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 131; S. 134 zur Konkurrenz zwischen Roellas und Pacheco.

¹⁸⁹ Pacheco, Francisco: 39 Deckengemälde in Tempera auf Leinwand, 1603-04, Sevilla, Casa de Pilatos. Die wichtigsten sind: *Apotheose des Herkules, Phaeton, Ikarus und Dädalus, der Neid, die Gerechtigkeit, Bellerophon, Ganymed, Prometheus*. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 444. Erwähnung seines eigenen Werkes im Kontext des Naturstudiums. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70. Sie verwies zur Ikonografie auf Brown, *Imágenes y ideas en la pintura española XVII*, Madrid 2007, S. 96-112. Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 104-107.

von mittelmäßiger Qualität. Valdivieso und Serrera klagten über seine hölzernen Figuren und fehlende perspektivische Verkürzungen.¹⁹⁰

Bei einem längeren Aufenthalt in Kastilien 1610-11, wo Pacheco den Escorial, Madrid und Toledo besuchte, lernte er Carducho und El Greco kennen.¹⁹¹ Valdivieso und Serrera berichteten von einem freundschaftlichen Umgang mit Carducho und einer stilistischen Verbesserung in der darauffolgenden Periode.¹⁹² In diese Zeit wird auch das Gemälde *Das Jüngste Gericht* datiert (1610–11, bzw. 1614), das sich heute im *Musée de Goya* in Castres befindet. Es zeugt in Bezug auf das Dekor von der kritischen Auseinandersetzung mit Michelangelo.¹⁹³ Die Interpretation des Sevillaners blieb zwar hinter den Möglichkeiten seiner Zeit weit zurück, aber zumindest wirkt die Modellierung der Körper weicher. Dieser Fortschritt könnte eben auf Pachecos Reise nach Madrid und zum Escorial zurückzuführen

¹⁹⁰ Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 27. Sie führten Pachecos Ungeschicklichkeit auch darauf zurück, dass er dem Zeichnen von Modellen abgeneigt war; vgl. ebd., S. 18: "[...] Pacheco a los cuarenta años poseía una escasa calidad artística que le hace concebir un arte torpe y desmañado y especialmente una nula capacidad para pintar en perspectiva." – „Pacheco besaß mit 40 Jahren einen Mangel an künstlerischer Qualität, der ihn ein schwerfälliges und ungeschicktes Werk entwerfen ließ, und vor allem war er absolut unfähig, Perspektive zu malen.“ (Übers. der Verfasserin). Valdiviosos Kritik an Pacheco hat nicht an Schärfe verloren. So der Eindruck bei seinem Vortrag: Valdivieso, D. Enrique, Francisco Pacheco, Maestro de Velázquez. vom 16.10.2014 auf dem internationalen Symposium *El joven Velázquez*, Sevilla, Instituto de la Cultura y de la Artes de Sevilla. Espacio Santa Clara, 15.-17. Okt. 2014. Vgl. Valdivieso González, Enrique, 450 años del nacimiento de Francisco Pacheco, Pintor, in: Real Academia de Historia, 19.9.2014. Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 73. Die Deckengemälde in der *Casa de los Pilatos* gehören zu den wenigen, deren Restaurierung dokumentiert wurde. In den 1990er Jahren wurde die *Apotheose des Herkules* von Carmen Hidalgo Biquis restauriert. Die Ergebnisse flossen in ihre Dissertation ein, die leider unveröffentlicht blieb. Vgl. dazu Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 51. Publiziert wurde nur ein Artikel: Vgl. Hidalgo Biquis, Maria del Carmen, Francisco Pacheco y el mundo classico. La técnica de la pintura al temple en el Camarín del tercer Duque de Alcalá en la Casa de Pilatos de Sevilla, in: Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español, Madrid 1993, S. 199-212. Die Gemälde wirken auf den heutigen Betrachter tatsächlich sehr hölzern. Die Farben sind zudem stark nachgedunkelt.

¹⁹¹ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134. Vgl. Marías, Fernando, Velázquez, Madrid 1999. Vgl. Bustamente/ Marías 1999, hier S. 143. Die Autoren vermuteten, dass Velázquez seinen Meister auf dieser Reise begleitet und auch so bereits in jungen Jahren El Greco kennengelernt habe. Vgl. Riello, José, El Greco y Velázquez: Afinidades electivas, in: *El joven Velázquez* 2015, S. 364-385. Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 76. Anm. 207. Er hielt eine solche Begegnung für unwahrscheinlich, da sie nicht dokumentiert sei. Allerdings berichtete bereits Palomino davon, dass Velázquez sehr fasziniert von der Malweise von Luis Tristán, dem Schüler El Grecos, gewesen sei, sodass er sich von Pachecos Stil abwendete. Von daher ist ein solch frühes Zusammentreffen mit El Greco doch zumindest vorstellbar. Vgl. dazu Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 157.

¹⁹² Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 18-20. Vgl. Hellwig 1996, S. 36.

¹⁹³ Pacheco, Francisco: *Das Jüngste Gericht*, 1610-1611/ 14, Öl auf Leinwand, 330 x 235 cm, Castres, Musée Goya. Gemalt für den Altar von Hernando de Palma in der Kirche Santa Isabel in Sevilla. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 443. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70. Zur Kritik am Fresko *Das Jüngste Gericht* von Michelangelo: Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 333-338.

sein. Augé machte 1999 auf die Ähnlichkeiten zum *Martyrium des Hl. Mauritius* von El Greco aufmerksam, das der Sevillaner Maler wahrscheinlich im Escorial gesehen hatte.¹⁹⁴

Nach der Rückkehr aus Kastilien 1611 und der Aufnahme von Velázquez und Cano (1616) als Lehrlinge wurde eine späte Blütezeit eingeläutet. Die Werkstatt vergrößerte sich und erhielt einen fast schon industriellen Charakter, was Pacheco die Annahme von Großaufträgen erlaubte.¹⁹⁵ Dieser Erfolg resultierte jedoch auch aus der Abwesenheit ernstzunehmender Konkurrenten. So verließ de Roelas 1616 Sevilla, und Zurbarán ließ sich erst 1626 in der Stadt nieder. Auch die Entwicklung von Velázquez ließ darauf hoffen, dass vielleicht noch etwas vom Glanz des Schülers auf seinen Meister abstrahlen würde. Pacheco förderte seinen Lehrling in vielerlei Hinsicht und behandelte ihn nicht erst seit der Vermählung mit seiner Tochter Juana 1618 wie einen Sohn.¹⁹⁶ Ein Werk dieser Blütezeit ist *Christus in der Wüste* von 1615-16, heute ebenfalls im *Musée du Goya* in Castres.¹⁹⁷

Pacheco wurde zwar 1613 unter Philipp III. zum Hofmaler (*Pintor Real*) ernannt, aber höhere königliche Gunst blieb ihm verwehrt.¹⁹⁸ Der Versuch, mithilfe seines Schwiegersohns Velázquez 1625/26 zum *Pintor de Cámara* von Philipp IV. aufzusteigen, scheiterte. Daher widmete sich der Verschwämte fortan seinen kunsttheoretischen Studien. Das Manuskript *Tratato de la Pintura en tres libros* beendete er 1638. Er verstarb 1644 in Sevilla; die *Arte de la Pintura* erschien erst 1649, fünf Jahre nach seinem Tod.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 322-340. Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 28, 79. Vgl. Valdivieso González, Enrique, 450 años del nacimiento de Francisco Pacheco, Pintor, in: Real Academia de Historia, 19.9.2014.

¹⁹⁵ Vgl. Morales, Alfredo J., Francisco Pacheco. Maestro y Examinador del Arte de la Pintura, in: Archivo Hispalense, 252, 83 (2000), S. 139-145, hier S. 140. Pacheco belieferte auch die spanischen Kolonien mit Gemälden. Morales verwies in ebd., S. 140, Anm. 3 auf López Martínez, Celestino, Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla 1928, S. 135. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135. Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 18. Vgl. Hellwig 1996, S. 102ff. Vgl. Bustamente/ Marías 1999, hier S. 142. Alonso Cano blieb von 1616-1621 in Pachecos Werkstatt. Weitere Lehrlinge waren Francisco Terrones und Francisco López Caro.

¹⁹⁶ Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 18f. Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 70-94. Er machte darauf aufmerksam, dass eine solch zuvorkommende Behandlung von Lehrlingen recht ungewöhnlich war. Dabei berücksichtigte er vor allem die humanistische Bildung, die Velázquez bei Pacheco genoss.

¹⁹⁷ Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 29, 74. Vgl. Augé 1999. Vgl. Augé 1995.

¹⁹⁸ Im Jahre 1619 gab Pacheco an, für das Amt des Hofmalers keinerlei Gehalt bezogen zu haben, was eine übliche Voraussetzung für das angestrebte Amt des *pintor de cámara* war. Vgl. dazu Méndez Rodríguez 2005, S. 72. Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 19. Vgl. Warnke 2005, S. 33, 159. Vgl. Brown 1998, S. 3f. Palomino erwähnte nur die Madridreise 1625. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134.

¹⁹⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 43. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 57. Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 20.

Pachecos Maltechnik

Leider lässt sich Pachecos Malweise nur zum Teil rekonstruieren. So wurden lediglich zu den Ölgemälden *Das Jüngste Gericht*²⁰⁰ und *Christus in der Wüste* kurze Restaurierungsberichte publiziert. Die Dokumentation für *Das Jüngste Gericht* von Augé 1999 gab leider nur wenig Aufschluss über den Zustand des Gemäldes vor der Restaurierung.²⁰¹ Der bisher unveröffentlichte Bericht des Teams vom CRPA/ CICRP unter der Leitung von Mognetti (2001) zum Werk ist etwas ergiebiger. Erstaunen mag vielleicht, dass er mehr *Pentimenti* verzeichnete, als man bei einem ‚klassisch‘ vorgehenden Maler vermutet hätte. Es wurden nicht nur mehrere Reuezüge am Bein des Hl. Michael, am Bein des mittleren Erwählten und eines Verdammten registriert, sondern auch Veränderungen der ursprünglichen Bildidee an den Engeln der Wolkenbank unter dem Kreuz. Hier waren zuerst zwei zusätzliche Engel geplant.²⁰² Solche Modifikationen sind bei der Vielzahl von Figuren jedoch nicht ungewöhnlich.

Auch zum Gemälde *Christus in der Wüste* gab es einen Restaurierungsbericht, auf den sich Augé 1999 berief. Aus der Vielzahl der *pentimenti* und aus stilkritischen Analysen folgerte der Forscher eine Mitarbeit von Velázquez. Er vermutete, dass Velázquez nicht nur die Stilleben auf dem Tisch gemalt, sondern auch an weiteren Bestandteilen der Historie mitgewirkt habe.²⁰³ In den wenigen Details der Röntgenaufnahmen lassen sich kleine

²⁰⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 443. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70.

²⁰¹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 51. Gramatke verwies auf Augé 1999. Darin enthalten ist lediglich ein kurzer Abschnitt zum *Jüngsten Gericht*: „Une découverte essentielle: *Le Jugement Dernier* de Francisco Pacheco“, S. 9-12.

²⁰² Vgl. CRPA 2001. Vielen Dank an Dr. Jean-Louis Augé vom *Musée Goya*, die mir großzügig Einsicht in das Dokument ermöglicht haben. Leider war mir der Restaurierungsbericht nur ohne Bildmaterial zugänglich, sodass ich diese Ergebnisse nicht an Röntgenaufnahmen etc. nachprüfen konnte.

²⁰³ Vgl. Augé 1999, hier S. 6-8. Augé erkannte in der Pinselührung typische Charakteristika, die auf Velázquez' Mitarbeit an dem Werk hinweisen und verglich sie mit dem *Porträt Pachecos* (1620-25). Vgl. Augé 1995. Vgl. Augé, Jean Louis, Francisco Pacheco y Diego Velázquez: del manierismo y naturalism ¿Transmisión o transgresión? In: In sapientia libertas. Escritos en Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, hg. von Museo Nacional del Prado/ Fundación Focus Abengoa, Madrid/ Sevilla 2007, S. 255-262. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 51.

Verschiebungen in der Komposition ausmachen, z. B. in der Position der Hand des vorderen knienden Engels, der ein Tablett mit zwei Kännchen hält.²⁰⁴

Diese wenigen Einblicke in die Forschungsergebnisse geben Anlass zu weiteren Fragen: Da die dialogische Arbeitsweise viele *pentimenti* zurücklässt, und Velázquez bereits 1616 Pachecos Lehrling war, kann man Augé in seiner Interpretation für *Christus in der Wüste* durchaus folgen. Doch das allein erklärt nicht die Vielzahl von Übermalungen bei Pachecos *Jüngstem Gericht* von 1610-11 (bzw. 1614)! Will man die Datierung der Gemälde nicht in Frage stellen oder den Eintritt von Velázquez in die Werkstatt seines Meisters vordatieren, bietet sich folgende Schlussfolgerung an: ‚Klassisch‘ vorgehende Maler wie Pacheco modifizierten ihre Gemälde wohl doch weitaus mehr als bisher angenommen. Die zeichnerische Vorbereitung eines Werkes schloss also nicht aus, dass nachträglich Retuschen angefertigt wurden. Von diesen Änderungen berichtete Pacheco auch in der *Arte*, wie noch gezeigt werden kann.

²⁰⁴ Vgl. Augé 1999, hier S. 7, Abb. 17.

***„Limpieza de sangre“* und Inquisition**

In Pachecos Heimatstadt Sevilla fanden die Statuten der *„limpieza de sangre“* von 1449 besondere Beachtung. Nachfahren von *conversos* oder *moriscos* waren beständigen Verdächtigungen durch die Inquisitoren ausgesetzt.²⁰⁵ Die Schwerpunkte der spanischen Inquisition änderten sich in der Frühen Neuzeit zwar häufig, aber sie zielte im 17. Jahrhundert mehr auf ethnisch-religiöse Homogenität als auf moralische Disziplinierung. Der Nachweis der *„Blutreinheit“* fungierte als Nadelöhr des sozialen Aufstiegs, womit der Zugang zu höheren Ämtern und Weihen eingeschränkt wurde.²⁰⁶

Die *„limpieza de sangre“* gehörte im *Siglo de Oro* zweifelsfrei zum Selbstverständnis der spanischen Gesellschaft, sodass sie viele Bereiche der öffentlichen Kommunikation durchdrang. Durch beständige Unterstellungen gegenüber Neuchristen, sie würden ihrem vormaligen Glauben nachgehen, war die Konversion der Vorfahren gewissermaßen in den Rang einer Häresie gerückt.²⁰⁷

²⁰⁵ Vgl. Zum Begriff der *„limpieza de sangre“*: Rinke 2008, S. 191. Vgl. Hering Torres 2006, S. 36-63 zur Unrechtmäßigkeit des Statuts der *„limpieza de sangre“*; vgl. ebd., S. 38 zum Vorwurf von Altchristen gegenüber Konvertiten, im Grunde Kryptojuden zu sein. Hering Torres verwies dazu in S. 30, Anm. 10 auf: Benito Ruano, Eloy, Toledo en el Siglo XV. Vida Política, Madrid 1961, S. 13-31. Vgl. Roth 2002, S. 203-270. Er zitierte Salucio, Agustín, Discurso acerca de la justicia y buen gobierno de España, en los estatutos de *limpieza de sangre* y si conviene, o no, alguna limitación a ellos, o. O. 1599. Salucio kritisierte die Statuten der *„limpieza“*. Vgl. Sicroff 1985, S. 222-246. Vgl. Hernández Franco, Juan/ Irigoyen López, Antonio, Construcción y deconstrucción del converso a través de los memoriales de *limpieza de sangre* durante el reinado de Felipe III, in: Sefarad, 72, 2 (2012), S. 325-350. Vgl. Domínguez Ortiz 1971, S. 79-104 zur *„limpieza“*; vgl. ebd. S. 219-204 zu Konvertiten. Vgl. zur Inquisition in Sevilla: Domínguez Ortiz 1994. Vgl. Domínguez Ortiz 1993, S. 85-90. Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 56. Vgl. Domínguez Ortiz 1996, S. 55-66. Vgl. Gil 2000. Vgl. Kamen 2011. Vgl. Yovel 2009, S. 73-77. Vgl. Bossong 2008, S. 65-69.

²⁰⁶ Vgl. Domínguez Ortiz 1993, S. 90-97. Vgl. Hering Torres 2006, S. 64-131 zur Notwendigkeit des Nachweises der *„limpieza“* zum sozialen Aufstieg, z. B. beim Eintritt in Colegios Mayores, Militärorden und der Inquisition; vgl. ebd., S. 91-104 zu einer Familienfehde in Alcaná de Henares. Vgl. Schwerhoff 2009, S. 59-70, 76-79. Einige Forscher deuteten die Verfolgung der Juden in Spanien sogar als wichtigste Aufgabe der Inquisition: Vgl. Baer, Fritz, Die Juden im christlichen Spanien, 3 Bde., Berlin 1929. Vgl. Neumann, Abraham Aaron, The Jews in Spain, 2 Bde., Philadelphia 1944.

²⁰⁷ Vgl. zur oft unterstellten Verbindung von Konversion und Häresie: Hering Torres 2006, S. 23, Anm. 37. Dort verwies er auf Conteras Conteras, Sotos contra Riquelmes. Regidores, inquisidores y criptojudíos, Madrid 1992.

Pachecos Familie pflegte enge Beziehungen zur Inquisition, was Palomino als besondere Ehre beschrieb. Denn Francisco Pacheco betätigte sich (wie auch sein Bruder Juan Pérez) als Laienhelfer (*familiar*);²⁰⁸ als solcher hatte er Aufgabe, Verdächtige auszuspionieren und zu verhaften. Damit stand er in der Hierarchie der Inquisition zwar auf der untersten Stufe, profitierte aber von etlichen Vorteilen, erhielten die Spione doch im Gegenzug für ihre ‚Dienste‘ Steuererleichterungen und unterstanden einer Sondergerichtsbarkeit.²⁰⁹ Vermutlich ist Pachecos Engagement bei der Inquisition auf die Stellung seines gleichnamigen Onkels Francisco Pacheco (1535-1599) zurückzuführen. Vielleicht half es ihm sogar, seine Herkunft zu verschleiern. Zugleich bürgte der Onkel wohl dafür, dass es sich bei den Zugezogenen um *cristianos viejos*, also um Altchristen handelte. Zudem wurde dem Maler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (d. h. Pérez del Río) durch die namentliche Übereinstimmung mit seinem Onkel Francisco Pacheco auch die Ehre der Namensgleichheit mit einem berühmten Namensvetter zuteil, einem Kardinal von Toledo. Dieser bedrängte Philipp II. 1656, die ‚*limpieza de sangre*‘ der Kandidaten bei der Besetzung von Kirchenämtern zu beachten.²¹⁰

Möglicherweise nahm unser Autor den Namen seines Onkels auch aus dem Grund an, um Verdächtigungen zu entgehen, ein Konvertit zu sein. Da der Familienname Pérez ein typisch sephardischer Name war, hätte allein schon dieser Umstand beim sozialen Aufstieg hinderlich gewesen sein können.²¹¹ Pachecos Brüder arbeiten im Sevillaner Textilhandwerk,

²⁰⁸ Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135: "Fue Pacheco de familia muy ilustre, y conocida en aquella ciudad; y como tal fue recibido en ella por Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y Censor de las pinturas sagradas, de que le hizo merced aquel Santo Tribunal, y se le despacho titulo en 7 de marzo de 1618 años; y Juan Pérez Pacheco, su hermano, fue también Familiar del Santo Oficio de aquella Santa Inquisición; y un tío suyo, el licenciado Francisco Pacheco, fue Canonigo de aquella Santa Iglesia [...]". – „Pacheco war aus einer berühmten und stadtbekanntten Familie; und als solcher wurde in ihr [Sevilla, Anm. der Verfasserin] durch einen Laienhelfer in das Heilige Offiziums der Inquisition aufgenommen und zum Zensor von heiligen Gemälden, sodass ihm das Heilige Gericht seine Gunst erwies, und ihm den Titel am 7. März 1618 gab. Und Juan Pérez Pacheco, sein Bruder, war auch Gehilfe dieses Heiligen Offiziums; und einer seiner Onkel, der Akademiker Francisco Pacheco, war Kanoniker dieser Heiligen Kirche.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Scholz-Hänsel 2009, S. 157-166 zu Künstlern wie Pacheco, welche der Inquisition dienten.

²⁰⁹ Vgl. Hering Torres 2006, S. 72-80. Vgl. Heinen 2002, S. 285-287. Vgl. Bossong 2008, S. 61f. Vgl. Schwerhoff 2009, S. 83.

²¹⁰ Vgl. Sicroff 1985, S. 176, Anm. 16. Francisco Pacheco, Kardinal von Toledo, verfasste 1565 ein Verteidigungsschreiben zugunsten der Statuten der ‚*limpieza de sangre*‘ an Philipp II. Sicroff zitierte: Serrano, Luciano, Correspondencia Diplomática entre España y la Santa Sede durante el Pontificado de S. Pio V, Madrid 1914, Bd. 1, S. 40.

²¹¹ Vgl. Cavillac, Michel, Noblesse et ambiguïtés au temps de Cervantes. Le cas du Docteur Cristóbal Pérez de Herrera (1556?-1620), in: Mélanges de la Casa de Velázquez, 11 (1975), S. 177-212. Vgl. dazu kritisch: Maravall 1979, S. 57, Anm. 88. Hering Torres vermerkte jedoch, dass dieser ‚Einspruch‘ von Maravall dazu führte, dass sich weniger Wissenschaftler_innen mit der Problematik der ‚*limpieza de sangre*‘ beschäftigten. Vgl. Hering

das ursprünglich eher sephardisch geprägt war. Juan und Pedro verdingten sich als Schneider; Mateo fand einen Platz in der Leinenindustrie.²¹²

Man kann sich natürlich fragen, was den Vater von Diego Velázquez dazu bewog, sein Kind einem Laienhelfer der Inquisition in die Lehre zu geben. Schließlich hatte Velázquez wahrscheinlich Vorfahren jüdischen und muslimischen Glaubens. Wusste Pacheco von der Abstammung seines Zöglings? War er vielleicht sogar eine Art Komplize? Schützte er ihn? Die Fragen, die sich durch die Forschungen von Ingram und Méndez Rodríguez unweigerlich stellen, können nur durch weitere Studien beantwortet werden.²¹³

In den Quellen des *Siglo de Oro* ist der Begriff ‚Reinheit‘ im Sinne der ‚*limpieza de sangre*‘ mit irritierender Selbstverständlichkeit präsent. Damit einher ging auch die Verwendung des gegenteiligen Begriffes *mancha* als makelhafte Abstammung, abgeleitet vom Lateinischen *macula*. Belegt ist die Verwendung von *macula* in den Fragebögen zur Ermittlung der ‚*limpieza de sangre*‘. Dabei wurden Nachbarn eines Anwärters auf einen Posten ausgehört, ob die Person tatsächlich ‚reinblütiger‘ Christ sei:

„[...] Iten, si saben que [nombre del pretendiente] [...], y los demás ascendientes [...], todos y cada uno de ellos an sido y son Christianos viejos, limpios, de limpia sangre, sin raça, ni macula, ni descendencia de ludios, Moros ni conversos, ni de otra secta nuevamente convertidos [...].“²¹⁴

Ebenso findet sich in Wörterbüchern des *Siglo de Oro* der Begriff *mancha* (nicht aber *borrón*) unmissverständlich als Makel in der Abstammung definiert, als regelrechter ‚Schandfleck‘.²¹⁵

Torres 2006, S. 22. Vgl. Domínguez Ortiz 1971, S. 223, 227 zur Praxis des Namenwechsels unter Neuchristen, um die Herkunft zu verschleiern.

²¹² Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 17. Vgl. Valdivieso, Francisco Pacheco (1564-1644), Sevilla 1990, S. 9. Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 77.

²¹³ Zu Velázquez‘ Bemühungen um ‚unauffällige‘ Vorfahren vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 27-62. Er konnte überzeugend belegen, dass Velázquez‘ Vater Juan Rodríguez de Silva seinem Sohn dabei half, eine Verwandtschaft zu fingieren, die den Statuten der ‚*limpieza de sangre*‘ genügte. Vgl. Méndez Rodríguez 1999 b. Vgl. Méndez Rodríguez 1999 a. Vgl. Méndez Rodríguez 1999 c. Vgl. Ingram 1999.

²¹⁴ Hering Torres 2006, S. 88-91. Er zitierte auf S. 88 das Archivo Histórico Nacional Madrid, Inq., Córdoba, leg. 5245, caja nr. 1, exp. 4, unfol.: „Desgleichen, ob sie wissen, dass [Name des Bewerbers] [...], sowie dessen weitere Vorfahren alle und jeder einzelne von ihnen Altchristen waren und es sind, rein, von reinem Blut, ohne Rasse und Makel, und nicht von Juden oder Mauren oder Konvertiten oder einer anderen neuerlich konvertierten Sekte abstammen.“ (Übers. Hering Torres 2006, S. 90.)

²¹⁵ Vgl. Díaz de Noriega y Pubol, J., La blanca de la carne en Sevilla, Madrid 1977. Vgl. Art. „Mancha“, in: NTLE 2007, Bd. 7, S. 6412f. Vgl. Art. „Mancha“ in: Covarrubias Horozco 1611 (Ed. Arellano/ Zafra 2006), S. 1232. Dort

Auch berühmte Persönlichkeiten sahen sich derlei Verdächtigungen ausgesetzt: So wurde beispielsweise Gongora angegriffen, indem man in der rätselhaften Dunkelheit seiner Schriften einen Hinweis auf eine zweifelhafte Abstammung zu erkennen glaubte. Dem stellte man die dichterische Klarheit Lope de Vegas entgegen, welche mit der ‚reinen‘ ethnischen Zugehörigkeit korrespondierte.²¹⁶ Die spanische Obsession für die ‚*limpieza*‘ war so omnipräsent, dass es schwerfällt, nicht jegliche Erwähnung von Reinheit, Klarheit auf der einen Seite bzw. Schmutz und Befleckung auf der anderen Seite in Bezug auf die Ethnie bzw. die Religionszugehörigkeit zu interpretieren.²¹⁷

Nun fragt sich, welche Bedeutung Begriffe wie ‚Reinheit‘ bzw. ‚Fleck‘ in Pachecos *Arte* besaßen. Dabei ist zu bedenken, dass sich die Kategorien von Moral und ethnisch-religiöser Herkunft oft überlagerten. Für Pacheco scheint die moralische Konnotation wesentlicher als die ethnisch-religiöse gewesen zu sein. Möglicherweise war dies auch seinem Amt als Zensor geschuldet. In der *Arte* rühmte er die ‚Wohltaten‘ der Inquisition mehrfach, wobei er hauptsächlich ihre ‚regulierende‘ Funktion bei Überschreitungen des Dekorums Lob zollte. Zur ‚*limpieza de sangre*‘ äußerte er sich nicht explizit.

erwähnt im übertragenden Sinne: „*mancha en un linaje*“ – „*Makel in einer Abstammung*“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Art. „*Mancha*“, in: DREA 2014, S. 1390. Dort wird folgende Redewendung aufgeführt: „*no es mancha de judío*“ – „*das ist kein Judenfleck*“ (Übers. der Verfasserin) – „*mancha de judío*“ wird also verstanden im Sinne von „*Schandfleck*“. Schließlich wurde auch die Kennzeichnung für Juden auch als „*Judenfleck*“ bzw. „*gelber Fleck*“ (*insignia amarilla*) bezeichnet. Vgl. dazu Heinen 2002, S. 292. Vgl. Art. „*Judenabzeichen*“, in: JL (1927-1930), Bd. 3, Berlin 1929, Sp. 412-416. Für Spanien im Jahre 1412 wurde ein rotes Abzeichen erwähnt.

²¹⁶ Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 118-123. Vgl. Martínez Arancón, A., *La batalla en torno a Góngora* (selección de textos), Barcelona 1978, S. 83. Vgl. als Verteidiger der Inquisition: Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid 1998. Vgl. dazu Neuschäfer, Hans-Jörg, *Verklärung und Aneignung. Zum Geschichtsbild der spanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Vernissage* 3 (1998), S. 46-49. Vgl. Franzbach, Martin, *Zwischen Verdrängung und Verunglimpfung – Die Juden in der Literatur des Siglo de Oro*, in: *Spanien und die Sepharden. Geschichte, Kultur, Literatur*, hg. von Nobert Rehrmann und Andreas Koechert, Tübingen 1999, S. 43-50.

²¹⁷ Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 118-123. Sie sah die weiße Unterzeichnung aus Velázquez' Sevillaner Zeit als eine Reaktion auf Debatte um die ‚*limpieza de sangre*‘. Sie übertrug ihre Beobachtungen der Malpraxis bei Velázquez' *Porträt von Gongora* sogar auf die ethnisch-religiösen Aspekte der ‚Reinheit‘.

Pachecos *Arte de la Pintura* (1649)

Pachecos Ruhm als Kunsttheoretiker überstrahlt seine Geltung als Künstler bei Weitem. Um die Entwicklung seiner Positionen besser verstehen zu können, ist ein Blick auf seine juristischen Streitschriften zugunsten der Malerei als freier Kunst nötig. Bereits 1595 schloss sich unser Autor einer Klage gegen die Besteuerung der Sevillaner Maler mit der *alcabala* an.²¹⁸ Aber auch Auseinandersetzungen zwischen den Schwesterkünsten gaben Anlass zu Gerichtsverfahren. Dazu zählte die Klage der Sevillaner Maler gegen den Bildhauer Juan Martines Montañés wegen dessen Übertretung der Zunftordnungen. Hellwig widmete sich diesem Problem 1996 und 1999 eingehend: Montañés hatte den Fassmalern (wie Pacheco) für Arbeiten an einem Altar für das Kloster Santa Clara einen geringeren Lohn gezahlt und die Oberaufsicht dafür beansprucht. Damit rangierte die Malerei niedriger als die Skulptur.²¹⁹ Diese Einschätzung war durchaus nachvollziehbar. Die Skulptur war außerhalb des Madrider Hofes angesehenere als die Malerei. Das begründete die Abhängigkeit der Fassmaler von den Bildhauern. Dieses asymmetrische Verhältnis schlug sich in der Auftragsvergabe nieder.²²⁰ Pacheco verfasste diese Bittschrift, um auf die Einhaltung der Zunftgesetze zu pochen. Ungeklärt blieb bisher allerdings, ob tatsächlich ein Prozess geführt wurde. Im Kurztraktat *A los profesores del Arte de la Pintura. Réplica a Montañés* von 1622 wandte er sich gegen seinen Widersacher. Da spanische Holzskulpturen meist farbig gefasst wurden, ließ sich behaupten, die Bildhauerei sei von der Farbe abhängig.²²¹

²¹⁸ Vgl. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 18.

²¹⁹ Vgl. Hellwig 1996, S. 53f., 146-149.

²²⁰ Vgl. Hellwig 1996, S. 147ff. Sie verweist auf Hagen, Oskar/ Frank, Leonard, *Patterns and Principles of Spanish Art*, Madison 1936, S. 12. Vgl. Martín Gonzales, Juan José, *El artista en la sociedad española en el siglo XVII*, Madrid 1984, S. 89ff. Vgl. Held, Jutta, *Malerei des 17. Jahrhunderts II*, in: *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Sylviana Hänsel und Henrik Karge, Bd. 2, Berlin 1992, S. 47-62, hier S. 47.

²²¹ Vgl. Hellwig 1996, S. 53f., 146-149, 171-176. Hellwig verwies auf S. 54 auf Dokumente bei López Martínez, Celestino, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla 1928, S. 52-55 zum Fall: „*pleito que tratan Miguel de Güelles y los demás pintores desta ciudad con Ju. Martínez Montañés y demás escultores y entalladores della.*“

Vorarbeiten für sein Kunsttraktat hatte Pacheco bereits um 1620 gedruckt. Wahrscheinlich erzählte er Carducho 1624 von seinem Vorhaben, während seines Aufenthaltes in Madrid. Carducho fühlte sich ihrer Freundschaft allerdings nicht so sehr verpflichtet, dass er die Publikation seiner *Diálogos* hinausgezögert hätte. Davon war der Sevillaner wohl sehr enttäuscht. Valdivieso/ Serrera (1985) erwähnten, dass er bis 1634 mit der Redaktion der *Arte* noch nicht weit vorangeschritten war.²²² Das Manuskript *Tratato de la Pintura en tres libros* beendete Pacheco 1638. Die Druckerlaubnis wurde ihm 1641 gewährt, doch die Veröffentlichung zog sich so lange hin, dass er sie nicht mehr erlebte. Herausgegeben wurde das Traktat als *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* erst 1649.²²³ Palomino würdigte Pacheco vor allem als Theoretiker:

„[...] fue [...] sobre todo muy teórico, y especulativo en lo fundamental del arte; y así escribió un Tratado de la Pintura [...] donde también pone algunas poesías suyas, en que tuvo gran genio: allí trata del dibujo, del colorido; del pintar de temple; y del óleo; [...].“²²⁴

Die *Arte de la Pintura* stieß in den nächsten Jahrhunderten auf viel Interesse. Cruzada Villaamil publizierte 1866 die erste moderne Edition, die allerdings viele Fehler enthielt.²²⁵ Es folgten weitaus mehr Ausgaben, Publikationen von Textausschnitten und Übersetzungen der *Arte* als von Carducho *Diálogos*. Das lag auch daran, dass Pachecos Werk

Vgl. Hellwig 1999. Vgl. Brown 1978, S. 49f. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 94-142, 163-192. Vgl. Barbour, Daphne/ Ozone, Judy, The Making of Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture, in: Kat. The Sacred Made Real 2009, S. 59-71.

²²² Sowohl Hellwig als auch Valdivieso/ Serrera wiesen auf einen Brief von Pacheco an Valentín Díaz von 1634 hin, wobei sie jedoch unterschiedliche Schwerpunkte setzten. Valdivieso/ Serrera 1985, S. 18-20 interessierte eher das persönliche Drama Pachecos, der Valentín Díaz sein Leid klagte. Pacheco schrieb (ebd., S. 19): „[...] no hay seguridad en esta vida ni aun en los mayores amigos [...]“ – „[...] es gibt in diesem Leben keine Sicherheit – noch nicht mal bei den besten Freunden [...].“ (Übers. der Verfasserin). Leider fehlte bei Valdivieso/ Serrera an dieser Stelle die genaue Quellenangabe. Vgl. Hellwig 1996, S. 36, Anm. 76. Sie verwies auf den Brief an Valentín Díaz von 1634, in dem Pacheco u. a. berichtete, dass er einige Seiten des Werkes bereits vorab abgedruckt habe. Als Quelle gab sie an: Martí y Mansó 1901, S. 38. Vgl. dazu Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 14, 376. Vgl. Pacheco, A los Profesores 1622 (Ed. Calvo Seraller 1981), S. 181. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 362f.

²²³ Das Manuskript ist mit umfangreichen Anmerkungen des Malers und Gelehrten Juan de Jáuregui (1583-1649) versehen, der 1636 Pachecos Werk durchsah. Es befindet sich heute im *Instituto Valencia de Don Juan* in Madrid. Vgl. dazu auch: Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 43-46. Vgl. Hellwig 1996, S. 35-37. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 51f.

²²⁴ Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 135: „er war [...] vor allem sehr theoretisch und philosophisch in den Grundlagen der Kunst; und so schrieb er ein Traktat der Malerei, [...] wo er auch einige seiner Gedichte veröffentlichte, in denen sich sein Genie zeigte. Dort behandelt er die Zeichnung, das Kolorit, die Temperamalerei und die Ölmalerei [...].“ (Übers. der Verfasserin).

²²⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Cruzada Villaamil 1866). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 54.

für die Erforschung der Maltechniken des 17. Jahrhunderts recht ergiebig war. Die erste bedeutende Teiledition verfasste Sánchez Cantón im zweiten Band der *Fuentes literarias* von 1933, wo auch Passagen von Carduchos *Diálogos* publiziert wurden.²²⁶ Sánchez Cantón gab 1956 auch die zweite Gesamtedition der *Arte* heraus.²²⁷ In der Anthologie zur spanischen Kunstliteratur (1981) von Calvo Seraller wurde Pachecos *Arte* bereits ausführlich behandelt.²²⁸ Die kritische kommentierte Edition von 1990 von Bassegoda i Hugas ist bis heute maßgeblich. Sie führt die Quellen detailliert auf und weist auf Bezüge der spanischen Theoretiker untereinander hin. Bassegoda i Hugas verwendete sowohl die Erstausgabe von 1649 als auch das Manuskript von 1638 mit Anmerkungen.²²⁹

Es existieren zahlreiche Teilübersetzungen der *Arte* – beispielsweise ins Französische von Fallay d'Este (1986),²³⁰ ins Englische von Enggass und Brown (1970)²³¹ und ins Italienische von Gauna (1998).²³² Véliz übertrug die maltechnisch relevanten Kapitel des dritten Buch der *Arte* 1986 ins Englische.²³³ Übersetzungen einzelner Abschnitte ins Deutsche finden sich bei Hellwig (1996), Scheffler (2000) und Waldmann (1995).²³⁴ Gramatke erstellte in ihrer Dissertation (2009)²³⁵ eine Übersetzung der maltechnischen Kapitel des dritten Buches, welches das Verständnis der Ausführungen zur Maltechnik sehr erleichtert. Das zweite Buch, in dem Pacheco unterschiedliche Vorgehensweisen beurteilt, wurde bislang noch nicht komplett ins Deutsche übertragen.

Ich beziehe mich im Folgenden auf die kommentierte Edition von 1990 von Bassegoda i Hugas.²³⁶ Die Analyse einzelner Schlagwörter wie z. B. *pintura a borrones* findet sich im äußerst hilfreichen Thesaurus von Rodríguez (2005).²³⁷ Zudem verwendete ich

²²⁶ Vgl. Sánchez Cantón 1933, S. 119-217. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 54.

²²⁷ Vgl. Pacheco 1638/1649 (Ed. Sánchez Cantón 1956). Vgl. dazu auch Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 49.

²²⁸ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Calvo Seraller 1981). Calvo Seraller publizierte auch Pachecos Streitschrift: Vgl. Pacheco, *A los Profesores* 1622 (Ed. Calvo Seraller 1981). Vgl. dazu auch Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 46-49.

²²⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990).

²³⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Fallay d'Este 2001). Vgl. dazu auch Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 49.

²³¹ Vgl. Enggass/ Brown 1992.

²³² Vgl. Gauna 1998.

²³³ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986). Es handelt sich dabei um die Kapitel 1-7 mit Auslassung des vierten Kapitels zur Geschichte der Ölmalerei. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 433-466, 480-515.

²³⁴ Vgl. Hellwig 1996. Vgl. Scheffler 2000. Vgl. Waldmann 1995.

²³⁵ Vgl. Gramatke 2009.

²³⁶ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990).

²³⁷ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 287-302 zur *pintura a borrón*.

Übersetzungen des dritten Buches der *Arte* von Gramatke und Véliz, sowie die Übertragung ins Englische von Passagen aus McKim-Smith et al. *Examining Velázquez* von 1988.²³⁸

Die *Arte de la Pintura* teilt sich in drei Bücher. Im ersten Buch, *Su antigüedad y grandezas (Ihr Altertum und ihre Glanzzeiten)* begründete Pacheco die Nobilität der Malerei und verteidigte den Status der Malerei als freier Kunst. Dabei stellte er den Gegensatz zur Skulptur heraus. Abschließend unterschied er drei Arten von Malern und sprach ihnen verschiedene ‚Reifegrade‘ zu. Im zweiten Teil, *Su teorica y partes de que se compone (Ihre Theorie und Teile, aus denen sie sich zusammensetzt)* gliederte Pacheco die Malerei nach venezianischem Vorbild in *invención, dibujo* und *colorido* – Erfindung, Zeichnung und Kolorit. Die zwei Kapitel zum Kolorit sind eher allgemein gehalten, wobei sich venezianische und römisch-florentinische Argumente ergänzen. Nur die letzten beiden Kapitel des zweiten Buches sind den Malmodi und dem künstlerischen Vorgehen gewidmet. Hier wird Pachecos eigene Meinung deutlicher. Er lobte den weichen und nahsichtigen Stil von Correggio. Im Kapitel zum Kolorit forderte der Autor die Künstler äußerst polemisch zum eingehenden Studium auf. Das Kapitel richtete sich gegen Maler, die im Werkprozess auf den Zufall vertrauten. Eben dieses Kapitel wurde bereits um 1620 gedruckt und muss dementsprechend auch Carducho bekannt gewesen sein.²³⁹ Im dritten Buch *De su practica y de todos los modos de exercitarla (Von ihrer Praxis und allen Arten, sie auszuführen)* sind besonders die ersten Kapitel zur Ölmalerei hervorzuheben. Das erste Kapitel zu den zeichnerischen Vorstudien und das fünfte Kapitel zur Ölmalerei auf Leinwand geben Aufschluss über die bevorzugte Vorgehensweise des Sevillaners. Den Nachtrag des dritten Buches bildet ein gewaltiger Korpus mit umfassenden Anweisungen für die Ikonografie religiöser Historien.²⁴⁰

Pacheco rezipierte in seinem Werk sowohl Vasari, Leonardo, Alberti, Zuccari als auch Venezianer wie Dolce und Pino, Niederländer wie van Mander, sowie antike Autoren.²⁴¹

²³⁸ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988. Vgl. Véliz 1986.

²³⁹ Vgl. dazu Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 14. Pacheco, A los Profesores 1622 (Ed. Calvo Seraller 1981), S. 181. Vgl. Hellwig 1996, S. 36, Anm. 76. Sie verwies auf den schon erwähnten Brief von Pacheco an Valentín Díaz von 1634 (siehe Anm. 224).

²⁴⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 559, einleitende Anm. von Bassegoda. Pacheco plante ursprünglich die Publikation eines Ikonografietraktates. Vgl. Hellwig 1996.

²⁴¹ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 134. Er berichtete von einem mehrjährigen Italienaufenthalt Pachecos.

Hervorzuheben ist dabei besonders, dass Pacheco diese Quellen ins Spanische übertrug, und damit auch weniger gebildeten Malern einen direkten Zugang zu den antiken Quellen ermöglichte. Diese Nachvollziehbarkeit trug zur Glaubwürdigkeit bei. Für das Künstlerwissen von Schülern wie Velázquez und Cano ist dieser Umstand zu berücksichtigen. Insofern ist Pacheco durchaus als wichtiger Vermittler venezianischer Positionen zu sehen.²⁴²

²⁴² Vgl. Sánchez Cantón 1925, S. 379-406. Aus dem Inventar lässt sich schließen, dass Velázquez *Dolces Aretino* nicht in seiner eigenen Bibliothek besaß. Er könnte das Werk aber indirekt über Pacheco rezipiert haben.

3.4 Jusepe Martínez (1600-1682)

Historische Einordnung

Jusepe Nicolás Martínez Lurbez wurde 1600 in Zaragoza als Sohn von Daniel Martínez und Isabell de Lurbez geboren.²⁴³ Seine Familie stammte zwar aus Aragon, aber sein Vater Daniel Martínez (um 1555-1636) wurde in den spanischen Niederlanden geboren. Jusepe Martínez erfüllte seine Herkunft offenbar mit Stolz, da er darauf mehrfach einging. Nach der Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters führte Jusepe von 1622 bis 1625/7 seine Studien in Italien weiter. In Rom eignete er sich auch druckgrafische Techniken an und ließ seine Werke u. a. von Johann Friedrich Greuter in Kaltnadeltechnik ausführen. Diese Grafiken dienten sogar berühmten Zeitgenossen wie Zurbarán als Inspirationsquelle.²⁴⁴

1627 kehrte Martínez wieder zurück nach Spanien und heiratete 1628 in eine wohlhabende Familie ein. Neben seiner Tätigkeit als Maler war er Eigentümer von mehreren Mietshäusern, wodurch er über stetige Einkünfte verfügte. Seine Familie hatte zudem Grundbesitz auf dem Land, sodass man daraus eine Orientierung am adligen Ideal

²⁴³ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2008), S. IX. Manrique gab als Taufdatum den 6.12.1600 an. Vgl. González Hernández 1981, S. 13f. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 270, Anm. 4. Ihm war kein genaues Geburtsjahr bekannt, sondern nur das Todesjahr 1682. Er schätzte ihn aber jünger, meinte, dass Martínez 1682 etwa 70 Jahre alt wurde, was ein Geburtsjahr um 1610 ergeben würde. Vgl. Morales y Marín 1980, S. 68-80. Vgl. Pérez Sánchez 1996, S. 276-277.

²⁴⁴ Literatur zu Daniel Martínez: Vgl. Morales y Marín 1980, S. 66f. Vgl. González Hernández 1981, S. 14-16. Vgl. Almería 1983, S. 261. Dort Hinweis auf seinen Beruf als Vergolder (*dorador de fuego*). Zum Italienaufenthalt von Jusepe Martínez: Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 269, Anm. 1. Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 187, 297. Dort gab Martínez das Jahr 1625 als Zeitpunkt seiner Studien in Rom an. Er maß der Reproduktionsgrafik hohe Bedeutung bei und bedauerte, dass sie so wenig eingesetzt wurde, um den Bekanntheitsgrad der spanischen Maler zu steigern. Vgl. Manrique Ara 2000, S. 15-84 zur Studienzeit in Rom, S. 85-133, 165-178 zu grafischen Techniken. Vgl. González Hernández 1981, S. 20-24. Vgl. Sebastián López, Santiago, Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez, in: Goya, 128 (1975), S. 82-84.

ableiten könnte. Sein Sohn Joseph bzw. Jerónimo Jusepe Bautista (*1634 oder 1639) wählte das Leben eines Geistlichen im Orden *Aula Dei*, wo er sich ebenfalls als Maler betätigte.²⁴⁵

Jusepe Martínez erhielt ab den 1630er Jahren zunehmend größere Aufträge als Maler, die seine Reputation steigerten.²⁴⁶ Zudem wurde er zeitlebens von wichtigen Persönlichkeiten protegiert. Im Jahr 1642 lernte Martínez den König Philipp IV. während dessen Aufenthalts in Aragon kennen. Durch Velázquez' Fürsprache beim Regenten erhielt Martínez 1645 den begehrten Titel eines Hofmalers (*pintor del rey*).²⁴⁷ Mit Don Juan José de Austria (Johann Joseph von Habsburg, 1629-79), dem Bastardsohn von Philipp IV., verband ihn ein freundschaftliches Verhältnis. In der Zeit des Aufenthalts von Juan de Austria in Zaragoza (1669-1676) schufen Jusepe Martínez und sein Sohn Joseph Martínez etliche Werke für ihn. Dies lässt sich durch Inventareinträge des Prinzen belegen. Außerdem nahm Juan José de Austria bei Martínez Zeichen- und Malunterricht. Es ist überliefert, dass sich der Prinz immer wieder für mehrere Wochen zur Kontemplation in die *Aula Dei* zurückzog. Dort ließ er sich wohl auch von Joseph Martínez malen.²⁴⁸

²⁴⁵ Vgl. González Asenjo 2005, S. 445. Jusepe Martínez' Sohn hieß Joseph Jerónimo Martínez Genequi. González Asenjo machte darauf aufmerksam, dass durch Palomino ein falscher Name überliefert wurde, und zwar „Antonio“. So konnte es zu Fehlinterpretationen bezüglich der Gemälde kommen, da sich auch Jusepe Martínez in einigen Dokumenten mit „Joseph“ bezeichnete. Sie verwies auf González Hernández, Vicente, ¿Existió el pintor Fray Antonio Martínez? El hijo de Jusepe Martínez se llamó Fray José Martínez, in: *Diario Amanecer*, Zaragoza, Nov. 1961. Vgl. González Hernández, Vicente, *Documentos para una biografía incompleta: Jusepe Martínez, pintor*, Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza 1978, S. 65-102. Vgl. Manrique 2002, S. 76.

²⁴⁶ Vgl. Morales y Marín 1980, S. 69f. Vgl. González Hernández 1981, S. 137f. Dort finden sich Urkunden zur Hochzeit von Jusepe Martínez und Ana Francisca Jenequi (bzw. Genequi) Alexandre. Es haben sich unzählige Dokumente zu Erwerb, Vermietung und Umbauten von Gebäuden der Familie Martínez-Lurbez erhalten: Vgl. ebd., S. 141, 148f., 154f., 159, 162-167, 170-174, 179-183, 195-196, 200f., 207-210. Vgl. Almería 1983, S. 261f. Vgl. Bruñen Ibáñez/ Calvo Comín/ Senac Rubio 1987, S. 297f. Zu Auftraggebern ab den 1630er Jahren, u. a. Vicencio Juan Lastanosa: Vgl. Manrique Ara, Elena Maria, Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa. Estado de la Cuestión, in: *Artigrama* 4 (1999), S. 279-292, hier S. 282f.

²⁴⁷ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 269f. Der verliehene Titel *pintor del rey ad honorem* könnte auch eine politische Dimension haben. Palomino vermerkte, dass Philipp IV. auf Martínez aufmerksam wurde, als der König 1642 nach Zaragoza kam, um den Konflikt mit Katalonien zu entschärfen. Vgl. González Hernández 1981, S. 166, Nr. 58: Dokument zur Ernennung als Hofmaler. Vgl. González Asenjo 2005, S. 441. Sie kritisierte Cardereras Annahme, der Prinz habe bereits in den 1640er Jahren Zeichenunterricht bei Martínez genommen. Diese Vermutung könne nicht durch Dokumente belegt werden. Sie zitierte Martínez 1673 (Ed. Carderera y Solano, Madrid 1866), S. 45.

²⁴⁸ Vgl. González Asenjo 2005, S. 440, 444. Dort ist von bis zu zehn Gemälden die Rede, die Jusepe Martínez für den Prinzen schuf. Vgl. das Inventar ebd., S. 726-729: Apéndice 15. *Inventario de la pinturas y objetos artísticos de Juan José de Austria*. Realizado en Madrid en 1680 por Juan de Carreño de Miranda y Francisco Rizi. A.H.P.M. Juan de Burgos, 8193; S. 730-737: Apéndice 16: Cuadro sinóptico de elaboración propia con las pinturas del inventario, tasación y almoneda de bienes de Don Juan José de Austria. 1679-82. Vgl. González Asenjo 2005, S. 442 zum Unterricht für Juan de Austria, wofür Martínez eine tägliche Lebensmittellration erhielt; vgl. ebd., S. 446 zum Rückzug von Don Juan José de Austria in die *Aula Dei*. González Asenjo verwies ebd., S. 446, Anm. 170 auf Frias y Espinel, M. L., *Noticia de la vida interior, y elogio de las virtudes del Serenisímo señor Don Juan de Austria*, Pamplona 1767, S. 27 und auf Gracia Bielsa, J. I. *Religion y costumbre*

Die noch heute existierenden Werke von Jusepe Martínez können nur den Bruchteil der ursprünglichen Fülle darstellen. Die meisten Gemälde sind religiöse Historien und Heiligendarstellungen. Berühmt ist die *Hl. Cecilie* von 1644, die seine meisterhafte Beherrschung des Kolorits bezeugt.²⁴⁹ Leider haben sich nur wenige seiner Porträts erhalten, z. B. sein faszinierendes Selbstbildnis von ca. 1630, in dem er sich beim Malen seines Vaters zeigt.²⁵⁰ Etliche Porträts wie die von Philipp IV. und Don Juan de Austria sind nur durch Inventareinträge belegt.

Martínez' Sozialisation ähnelt der Carduchos: Beide waren sehr gläubig, aber wohl nicht an einem Amt bei der Inquisition interessiert. Es sind mir keine Dokumente bekannt, die seine sogenannte ‚Blutreinheit‘ (*limpieza de sangre*) erfragen, wie es beispielsweise bei der Bewerbung um ein höheres Amt üblich war. Das wäre kaum beachtenswert, wenn sich solche ‚Ehren‘ bei den Zeitgenossen wie Gutiérrez und Pacheco nicht außerordentlicher Beliebtheit erfreut hätten. Martínez orientierte sich gesellschaftlich am Adel, ohne jedoch seinen Wohlstand zu verbergen. Wahrscheinlich resultierte diese Gesinnung auch aus seiner Herkunft und seinen prägenden Erfahrungen in Italien. Vermutlich unterwarf er sich deshalb den Normen der spanischen Gesellschaft nicht völlig– auch diese Haltung verband ihn mit Carducho.

Diese Beobachtungen sind wichtig, wenn sich Martínez auf- oder abwertend zu Fragen der handwerklichen ‚Sauberkeit‘ äußerte, womit grundsätzlich auch die ethnisch-religiöse Kategorie der ‚*limpieza de sangre*‘ gemeint sein könnte.

de Don Juan José de Austria, in: Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar (1987), S. 99-109, besonders S. 102. Vgl. Ruiz Rodríguez 2007, S. 353-392 zum Aufenthalt in Zaragoza.

²⁴⁹ Vgl. González Hernández 1981, S. 114f.: Nr. 127. (Martínez, Jusepe: *Hl. Cecilie*, um 1644, Öl auf Leinwand, 95 x 132 cm, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes).

²⁵⁰ Vgl. González Asenjo 2005, S. 444. Vgl. González Hernández 1981, S. 112, Nr. 104. (Martínez, Jusepe: *Selbstporträt mit dem Bildnis seines Vaters*, um 1630, Öl auf Leinwand, 74 x 93,5 cm, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes).

Martínez' Maltechnik

Da nur wenige Restaurierungsberichte zu Martínez' Werken publiziert sind, lässt sich sein Vorgehen kaum ermitteln.²⁵¹ Eine kurze maltechnische Erläuterung gibt es bislang nur für das Retabel der Hauptkapelle von *Santa Maria de Uncastillo* in Zaragoza, das der Künstler mit seiner Werkstatt 1647/ 48 schuf. Über das ikonografische Programm und die Vorbilder der einzelnen Tafeln des Marienlebens und der Heiligen gab Manrique (2002) recht detailliert Auskunft. Mit der Maltechnik befassen sich leider nur wenige Seiten. Dadurch wurde aber zumindest so viel klar: Die Leinwände waren in einem äußerst beklagenswerten Zustand – v. a. hervorgerufen durch Feuchtigkeit und Schädlingsbefall der Räumlichkeiten. Das Historienbild der *Heiligen Dreifaltigkeit (Santísima Trinidad)* war schon seit längerem abgenommen und lagerte achtlos gefaltet. Dies führte zu Fehlstellen in solchem Ausmaß, dass das sich Thema des Gemäldes kaum noch identifizieren ließ. Doch nicht nur widrige Umweltbedingungen, auch maltechnische Sorglosigkeit hatten dazu geführt, dass sich auch bei allen anderen Leinwänden die Farbschichten vom Träger lösten.²⁵² Die Restaurator_innen Ardáiz Iriarte und Sánchez Urra wiesen nachdrücklich auf die schlechte Grundierung der Gemälde hin. Sie waren ohne die übliche leimgebundene Gipschicht (*aparejo*) vorbereitet. Als Basis diente lediglich eine leichte ölhaltige Schicht (*imprimación*) in einem rötlichen Ton. Leider benannten die Restaurator_innen keine chemische Zusammensetzung, Rotocker ist jedoch wahrscheinlich.

Dieser Befund mag irritieren, da diese Vorbereitung wohl für die geringe Haltbarkeit des Retabels verantwortlich ist. Kunsthistorisch gesehen ist diese Information hochinteressant, weil damit maltechnische Überlieferungswege deutlich werden. Einschichtige Ölgründe

²⁵¹ Von der 2008-10 erfolgten Restaurierung des Hauptretabels der Kirche *La Almunia doña Godina* in Zaragoza, das Martínez 1647 malte, existierte noch kein Restaurierungsbericht. Vgl. Manrique 2002, S. 199-202.

²⁵² Vgl. Manrique 2002, S. 80, 145, 199. Vgl. González Hernández 1981, S. 107, Nr. 65-70.

waren in den Niederlanden durchaus üblich und sind auch von Ribera belegt. Diese Art der Präparation ließe sich durch den niederländischen Einfluss von Martínez' Vater und Lehrer bzw. über die Begegnung von Martínez mit Ribera erklären. Detailliertere Aussagen von Restaurator_innen zu anderen Gemälden könnten Klarheit über die Einflüsse auf Martínez bringen.²⁵³

Pacheco erwähnte in der *Arte* (1649) zwar keine einschichtigen Ölgründe, allerdings berichtete er von einer dreifachen farbigen Grundierung mit Tonerde (*barro de Sevilla*) – auch ohne Vorleimung und Gipschicht. Reine ölhaltige Grundierungen auf der Vorleimung lassen sich auch bei Velázquez und El Greco nachweisen.²⁵⁴ Ein Verzicht auf den *aparejo* war zu der Zeit also durchaus üblich.

Leider wurden bei den Restaurierungen der *Hl. Cecilie* und des *Selbstporträts* von 1630 im Museo de Zaragoza keine chemischen Analysen durchgeführt. Die zuständige Restauratorin Gallego Vázquez bestätigte nur sehr allgemein eine *imprimación* der Leinwände mit Rotocker.²⁵⁵ Demzufolge bleibt noch offen, ob der einschichtige Ölgrund der Gemälde in *Santa Maria de Uncastillo* in Zaragoza als typisch für Martínez zu gelten hat oder ob er nur deshalb so vorging, weil es sich beim Retabel um eine streng budgetierte Auftragsarbeit handelte. Eine schlechtere Qualität nahmen die Auftraggeber dabei wohl in Kauf. Martínez nutzte hauptsächlich schon bestehende eigene Bilderfindungen, wie die aus dem *Retablo de la Virgen blanca* aus *La Seo* (Zaragoza) von ca. 1647. Zudem übernahm er Kompositionen von anderen Künstlern ohne größere Veränderungen. Durch die Einbeziehung der Werkstatt und den Verzicht auf teure Pigmente wie Blautöne etc. ließen sich die Kosten zusätzlich senken.²⁵⁶

Manrique machte auf die solide Vorbereitung der meisten Werke aufmerksam, ging allerdings weder auf Materialien noch auf tatsächliche Vorstudien ein. Eine Dominanz der

²⁵³ Vgl. Koller 1984, hier S. 349f. Diese leichten Grundierungen könnte Daniel Martínez auch in Brüssel kennengelernt haben.

²⁵⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 481. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 93 (Übersetzung) und Gramatke 2009, Glossareinträge auf S. 284 (Grundierung) und auf S. 288f. (Tonerde). Vgl. Koller 1984, hier S. 302-306. Dort wurden auch El Grecos Rotockergründe (ohne Gipsgrund) beschrieben. Bei Velázquez' Frühwerk der *Erziehung der Jungfrau* gibt es eben diesen *barro de Sevilla* auf einer Vorleimung. Vgl. dazu Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014, hier S. 38f. Vgl. Véliz 1996, hier S. 80. Die Grundierung ohne *aparejo* war allerdings nicht so haltbar wie erhofft. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988.

²⁵⁵ Vielen Dank an die Restauratorin Carmen Gallego Vázquez vom *Museo de Zaragoza* für ihre freundlichen Auskünfte.

²⁵⁶ Vgl. Manrique 2002, S. 71-76. zur Vorbildfunktion der Bilderfindungen von *La Seo*. Manrique verwies auf S. 71 in Anm. 125 auf die Kritik von Pérez Sanchez 1992, S. 277. Vgl. Manrique 2002, S. 81f. Blautöne, z. B. für den Mantel der Madonna wurden durch Schwarz und Braun ersetzt.

Zeichnung gegenüber der Farbe kann ich nicht bestätigen. Das Kolorit und die weitgehende Unsichtbarkeit von Konturen erinnern entfernt an Correggios Malweise. Ein Einzwängen der Körperlichkeit durch die Umrisse²⁵⁷ (was Manrique erkennen wollte) ist für mich nicht ersichtlich. Überdies wirkt diese Formulierung geradezu ahistorisch. Eine Wertschätzung der Zeichnung war schließlich nicht zwangsläufig mit der Sichtbarkeit der Konturen verknüpft! Selbst ein Zeitgenosse wie Pacheco, welcher dem *dibujo* nun wahrlich treu ergeben war, vermied sichtbare Konturen. Des Weiteren ließe sich bei der intensiven Einbeziehung der Werkstatt und den zahlreichen Bildzitatzen fragen, was hier wohl gemeint sein soll, wenn Erfindungen von anderen Künstlern regelrecht kopiert wurden: z. B. beim *Hl. Hieronymus* (Dürer), beim *Hl. Petrus* (Ribera) und bei der *Epiphanie* (Cornelius Cort). Eine bloße Definition der Zeichnung als Umriss erscheint mir nicht zweckdienlich, wollte man die These von der Dominanz von *dibujo* über *color* behaupten. Manrique musste zu allem Überfluss auch eingestehen, dass die leuchtende Farbigkeit der Gemälde in Santa Maria de Uncastillo so gar nicht der Auffassung der *Discursos* entspräche, in denen Martínez eine tonale Abstufung und zurückhaltende Farbigkeit favorisierte. Der Eindruck der Lebendigkeit wurde durch die Verwendung von Komplementärfarben sogar intensiviert.²⁵⁸

Zum Malvorgang selbst erfährt man in der Untersuchung von Manrique/ Ardáiz Iriarte/ Sánchez Urra recht wenig. Es wurde keine herkömmliche Untermaalung vermerkt, sondern nur, dass die Leinwände mit einer dünnen Farbschicht überzogen wurden, ausgeführt mit kleinen Pinselstrichen, sodass Primamalerei wahrscheinlich ist. Den Pinselduktus beschrieben weder Manrique noch die Restaurator_innen Ardáiz Iriarte und Sánchez Urra; eine offene Fraktur scheint aber bei einigen Werken verwendet worden zu sein.²⁵⁹

Bei den wenigen eigenhändigen Werken des Retabels wie *Mariä Heimsuchung* und der *Himmelfahrt Mariens* sind Reuezüge zu erkennen, z. B. am Ärmel der Maria in *Mariä Heimsuchung*.²⁶⁰ Eben solche *pentimenti* finden sich auch in Martínez' Selbstporträt im Bereich der erhobenen Hand, mit welcher er auf das Bild seines Vaters zeigt. Damit sind kompositionelle Veränderungen während des Malprozesses für Martínez nachweisbar.

Zusammenfassend ließe sich aus diesen wenigen technischen Ergebnissen und der Inaugenscheinnahme Folgendes ableiten: Typisch für Martínez waren dünne rötliche

²⁵⁷ Vgl. Manrique 2002, S. 80.

²⁵⁸ Vgl. Manrique 2002, S. 145.

²⁵⁹ Vgl. Manrique 2002, S. 80-83; kurzer Restaurierungsbericht ebd., S. 187-192.

²⁶⁰ Vgl. Manrique 2002, S. 98, 108.

Grundierungen, die Reduktion der Malschichten und ein lebendiges Kolorit. Vorzeichnungen bzw. Orientierung an Vorbildern schlossen nachträgliche Planungsänderungen auf der Leinwand nicht aus. Der Eindruck eines leichten Vibrierens könnte durch eine zurückhaltende Fleckenmalerei (wie bei Carducho) hervorgerufen worden sein. Demnach lassen sich für Martínez ‚klassische‘ und ‚unklassische‘ Einflüsse belegen. Manrique schloss daraus etwas enttäuscht, dass Theorie und Praxis dieses Künstlers nicht ganz im Einklang standen.²⁶¹ Dabei gab es durchaus Übereinstimmungen, z. B. bei der in den *Discursos* beschriebenen Schwarzweißmalerei (*pintura de blanco y negro*). González Asenjo fand Hinweise darauf, dass Martínez religiöse Historien in Grisaille anfertigte, und zwar sowohl Ölskizzen (*borroncillos*) als auch Gemälde größeren Formates! Keines dieser Werke hat sich erhalten; lediglich im Inventar von Don Juan de Austria finden sie Erwähnung.²⁶²

Obwohl Ölskizzen eher zur Erprobung der Farbigkeit dienten, wurden sie von etlichen Künstlern verwendet, um die Verteilung von Licht und Schatten zu planen. Die Maler nutzten diese *modelli* zur ersten Präsentation beim Auftraggeber. Auch andere in Spanien tätige Künstler wie Alonso Cano und Luca Giordano fertigten solche *modelli* in Grisaille als Vorarbeiten an. Gemeinsam ist ihnen, dass sich danach noch erhebliche Modifikationen ergeben konnten.²⁶³ Das heißt, eine solche Vorarbeit stand wohl nicht direkt vor dem finalen Übergang auf die Leinwand. Zudem deutet es darauf hin, dass der Auftraggeber dem Künstler bei der farblichen Ausführung vertraute. Von Federico Barocci, Rubens, Rembrandt und van Dyck sind diese kleinformatigen Ölgemälde überliefert, die wohl als

²⁶¹ Vgl. Manrique 2002, S. 145.

²⁶² Vgl. González Asenjo 2005, S. 451, Anm. 202. Sie zitierte das Archivo General de Simancas, Valladolid, Csr. Leg. 188: „un borroncillo de blanco y negro que es quando a Xpto. le desnudaron en el calavario de Martínez (n.º 132)“, „otro del mismo autor, también de blanco y negro, que es de la Concepción de Nra. Señora (n.º 133)“, „Un lienzo pintado de blanco y negro y en él San Pablo y San Antonio Abad de Martínez (n.º 139) y otro del mismo tamaño de Job, también de blanco y negro del mismo autor (n.º 140).“ – „eine Ölskizze in Schwarz-Weiß, die zeigt, wie Christus am Kalvarienberg entkleidet wird, von Martínez (Nr. 132)“, „eine andere vom gleichen Maler, auch in schwarz-weiß, das von der Verkündigung an unsere Liebe Frau handelt (Nr. 133)“, „eine Leinwand in Schwarz-Weiß gemalt und darauf der Heilige Paul und der Heilige Antonius von Martínez (Nr. 139) und eine andere [Leinwand] von der gleichen Größe mit Hiob, vom gleichen Maler, auch in Schwarz-Weiß, (Nr. 140)“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. González Asenjo 2005, S. 451. In Anm. 203 verwies sie auf eine Zahlungsanweisung an einen Boten, Bilder von Martínez Haus in den Palast des Prinzen zu schaffen: Archivo General de Simancas, Valladolid, Csr. Leg. 224. Es könnte sein, dass diese Arbeiten in Grisaille in einem Großformat für ihren Auftraggeber ohne das Hinzufügen der Farbigkeit bereits als abgeschlossen galten.

²⁶³ Vgl. zu Ölskizzen von Cano und Giordano: Jakstat, Sven, Alonso Cano: *Beschneidung Christi* (1645), in: Kat. El Siglo de Oro 2016, S. 178f. Vgl. Úbeda de los Cobos, Andrés, Luca Giordano: *Vision des heiligen Ildefonso von Toledo* (um 1698), in: Kat. El Siglo de Oro 2016, S. 258f. Dort weitere Literaturangaben.

Vorlage für Stiche dienten.²⁶⁴ Hier könnte die Verbindung zu Martínez bestehen, der sich ja in Italien mit druckgrafischen Techniken vertraut gemacht hatte und folglich auch die Praxis der Grisaille-Ölskizze kannte. Das Phänomen der Schwarzweißmalerei ist besonders bedeutsam, weil Martínez auf diese Farblosigkeit in den *Discursos* rekurrierte.

²⁶⁴ Vgl. Art. „Grisaille“, in: *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, hg. von Gerald W. R. Ward, Oxford 2008, S. 262-266, hier S. 256: „[...] it was adopted for preparatory oil sketches that preceded finished (coloured) paintings by the same artist in order to clarify the distribution of light and shade [...]; it could also be used for the modello for a reproductive print to be executed by someone other than the author [...].“ Vgl. Marandel 1974, hier S. 18. Vgl. Kozloff, Max, *The Many Colorations of Black and White*, in: *Artforum*, 11 (1964), S. 22-25. Vgl. Koller 1984, hier S. 356 zu Grisailleskizzen in Braun bei Rubens.

Martínez' *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura* (ca. 1673)

Martínez' Bemühungen um größere Wertschätzung für die spanischen Künstler fanden ihren Ausdruck in den *Discursos* und in den Bittschriften an den König.²⁶⁵ Nach Manrique gingen wahrscheinlich die Denkschriften der Zaragozaer Maler und Bildhauer von 1677 und 1678 auf ihn zurück. Martínez' Gesundheit war zu dem Zeitpunkt schon recht angeschlagen. Er beschrieb sich bereits 1677 als krank und blind; möglicherweise verfasste er die Bittschriften mit der Hilfe seines Sohnes.²⁶⁶ Während eines Aufenthaltes von Karl II. in Zaragoza hatten sich die hiesigen Maler 1677 an den König gewandt. So bewirkten sie endlich die Anerkennung der Malerei als *freier Kunst* per königlichem Dekret.²⁶⁷

Martínez behauptete in den *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura* – zu Deutsch: *Praktikable Überlegungen zur nobelsten Kunst der Malerei* - selbstbewusst den Status der Malerei als freier Kunst. Das Werk war Don Juan José de Austria gewidmet. Um die Beziehungen zwischen beiden zu beleuchten, ist es nötig, auf die Situation dieses Bastardsohns von Philipp IV. einzugehen: Juan de Austrias Karriere war von vergeblichen Versuchen geprägt, die Vorherrschaft der Habsburger in Europa zu bewahren.²⁶⁸ Wie bei Olivares in den 1620ern scheiterten die meisten Reformversuche an der Uneinsichtigkeit des Herrscherhauses. Die Stationen von de Austrias militärischer Laufbahn (Katalonien,

²⁶⁵ Vgl. González Hernández 1981, S. 27. Vgl. Hellwig 1996, S. 72.

²⁶⁶ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2008), S. XII. Vgl. Manrique (1998 und 1999 b) zu den Bittschriften. Vgl. Memorial 1677 (Ed. Calvo Seraller 1981).

²⁶⁷ Vgl. Hellwig 1996, S. 48. Vgl. Memorial 1677 (Ed. Calvo Seraller 1981). Vgl. Publikation des königlichen Dekretes bei Palomino 1715-1724 (Ed. Aguilar 1988), S. 287f.

²⁶⁸ Vgl. Elliott 1989. Vgl. Davies 1957. Vgl. Lynch 1992.

Portugal, Niederlande) belegen, wie viele Brandherde gelöscht werden mussten und doch immer wieder aufflammten. All dies schmälerte de Austrias politischen Einfluss.²⁶⁹

Die Beziehung von Jusepe Martínez und Don Juan José de Austria ging offenkundig über das beiderseitige Interesse von Mäzen und Künstler hinaus.²⁷⁰ Martínez bezeugte in den *Discursos* seine außerordentliche Wertschätzung für den Prinzen. Er charakterisierte ihn als energisch, gebildet und tugendhaft – Eigenschaften, die dem idealen Herrschertypus entsprachen.

Das Manuskript der *Discursos* wurde weder vom Autor selbst noch von seinem Sohn publiziert. Dafür könnte es persönliche Gründe gegeben haben. Mehrere Forscher_innen vermuteten, dass Martínez schlicht die Kraft für die Veröffentlichung gefehlt haben mochte.²⁷¹ Dies wäre denkbar, immerhin war der Gelehrte zu diesem Zeitpunkt schon über 70. Allerdings hatte er noch fast ein Jahrzehnt zu leben. Er verstarb erst am 6. Januar 1682.

Vielleicht maß Martínez der Veröffentlichung der *Discursos* wenig Bedeutung bei. Gállego nahm an, dass dem bescheidenen Theoretiker die Rezeption des Werkes durch seinen Förderer schon ausreichte.²⁷² Einen Mangel an Selbstvertrauen vermute ich nicht. Allein schon das Vorwort für den Zensor (*Supuesta censura de los discursos*), wo möglicher Kritik vonseiten der Inquisition vorgebeugt werden sollte, ist sehr ironisch formuliert. Tatsächliche Demut vor einem Zensor drückt es nicht aus. Und auch sonst weist der Ton der *Discursos* auf eine gewisse Unbekümmertheit hin.²⁷³ Wahrscheinlich war die Situation seines Mäzens Don Juan de Austria ausschlaggebend für Martínez Diskretion. Die politische Position des Prinzen war um 1673 immer wieder instabil.²⁷⁴ Möglich wäre eine bewusste Zurückhaltung von Seiten des Protegés. Da Juan de Austria in den *Discursos* als idealer Herrscher dargestellt wurde, hätte man die Publikation der *Discursos* so interpretieren können, dass der Bastardsohn Philipps IV. damit seinen Herrschaftsanspruch unterstreichen

²⁶⁹ Vgl. Castillo Soto 1991. Vgl. Calvo Poyato 2003. Vgl. Hellwig 1996, S. 37f. Sie verwies in Anm. 89 auf Lynch 1969, Bd.2, S. 238ff. Vgl. Ruiz Rodríguez 2007, S. 65-240 zu den Krisenherden der spanischen Monarchie.

²⁷⁰ Vgl. González Asenjo 2005.

²⁷¹ Vgl. González Hernández 1981, S. 237f.; zum Testament vgl. ebd., S. 225-237. Vgl. Hellwig 1996, S. 38.

²⁷² Vgl. Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988), S. 11. Vgl. Hellwig 1996, S. 38.

²⁷³ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988), S. 56-62. Vgl. Scheffler 2000, S. 110, Anm. 300 (Metapher des *Dios pintor*). Martínez verwies auf S. 60 auf Ezechiel 23, um die Altehrwürdigkeit der Malerei zu belegen. An dieser Stelle wird jedoch Jerusalem der baldige Untergang aufgrund des Götzendienstes geweissagt. Zudem sprach Martínez auf S. 59 davon, dass er seine Demut mit dem Verfassen des Werkes genügend bewiesen habe und die Kritik eigentlich von Malern erwarte.

²⁷⁴ Vgl. Hellwig 1996, S. 38. Vgl. Castillo Soto 1991, S. 195-247. Vgl. González Asenjo 2005, S. 451f. Vgl. Ruiz Rodríguez 2007, S. 353-392 zum Aufenthalt von Martínez in Zaragoza.

wolle. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die *Discursos* mit einem Selbstbewusstsein geschrieben wurden, das dem Förderer zwar schmeicheln musste, aber eher seiner Selbstvergewisserung diene.

Carderera vermutete, dass Jusepe Martínez seinem Sohn Joseph Martínez das Manuskript vermachte. Dieser ließ es in der *Cartuja de Aula Dei* aufbewahren, wo es allerdings in Vergessenheit geriet. Etliche Jahrzehnte verstrichen, bis es wiederentdeckt wurde. Ponz, Hernández Pérez de Larrea und Latassa y Ortiz erstellten mehrere Abschriften, bis die *Discursos* im 19. Jahrhundert überhaupt abgedruckt wurden,²⁷⁵ und zwar 1853/ 54 im *Diario Zaragozano*. Erst 1866 erschienen sie in Buchform, ediert von Carderera y Solano.²⁷⁶ Gállego gab die *Discursos* 1950 ohne Anmerkungen heraus, 1988 wurden sie in der Form wieder aufgelegt.²⁷⁷ Manrique publizierte zwei kommentierte Editionen der *Discursos*, eine von 2006 in Madrid und eine 2008 in Zaragoza. Ich berufe mich im Folgenden auf Manriques Ausgabe von 2006, da sie detailliertere Anmerkungen enthält.²⁷⁸

Bislang wurden die *Discursos* selten auf die Bewertung der Maltechniken hin befragt. Eine Ausnahme dazu bilden Auszüge im Werk von McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman *Examining Velázquez* (1988). Dort sind auch die ersten Teilübersetzungen zu Martínez' Wertschätzung der *borrones* und der ‚unklassischen‘ Maltechnik zu finden. Darüber hinaus sind Künstlerbiografien in den *Discursos* gut untersucht. Zu Velázquez' Biografie bei Martínez forschte vor allem Hellwig (1996, 2008). Man widmete sich auch den Charakterisierungen anderer Maler wie El Greco, Correggio, Ribera usw. Zudem bildeten die *Discursos* Basis für die Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion in Zaragoza.²⁷⁹ Dabei

²⁷⁵ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Carderera y Solano, Madrid 1866). Vgl. González Asenjo 2005, S. 452, Anm. 208. Sie verwies auf Ponz 1772-1794 (Ed. Aguilar 1988), Bd. IV, Teil XV, S. 21f. Vgl. Latassa y Ortiz, F., *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1641 hasta 1680*, Pamplona 1799, Bd. 3, S. 589-592. Vgl. dazu Martínez 1673 (Ed. Calvo Seraller 1981), hier S. 481-484. Vgl. Hellwig 1996, S. 37f., Anm. 87 mit detaillierten Literaturangaben.

²⁷⁶ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Nougues y Secall, 1853/ 1854). Dabei handelte es sich um eine Publikation als Fortsetzung mit Sonderdrucken; vgl. dazu Hellwig 1996, S. 37, Anm. 87. Vgl. Martínez 1673 (Ed. Carderera y Solano 1866).

²⁷⁷ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988). Vgl. dazu Hellwig 1996, S. 37, Anm. 87. Vgl. Martínez 1673 (Ed. Gállego 1950).

²⁷⁸ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006). Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2008).

²⁷⁹ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 27f. Vgl. Hellwig 1996, S. 81-85, 101f. Vgl. Hellwig, Karin, *De pintor a noble caballero. Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino*, in: *Espacio, tiempo y forma* 20/ 21 (2007/ 2008), S. 85-112. Vgl. Kitaura, Yasunari, *Las pinceladas-cinzeladas del Greco*, in: *In sapientia libertas. Escritos en Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, hg. von Museo Nacional del Prado/ Fundación Focus Abengoa, Madrid/ Sevilla 2007, S. 211-215. Vgl. Bruñen Ibáñez/ Calvo Comín/ Senac Rubio 1987, S. 281f.

ist jedoch anzumerken, dass Martínez die Erörterung der Mal- und Entwurfstechniken stark von den Biografien trennte. Letztere dienten eher dem Nachvollzug des sozialen Aufstiegs. Dementsprechend lassen sich aus den *Discursos* kaum Informationen der spezifischen Vorgehensweise dieser Künstler gewinnen. Hellwig (1996) und Calvo Seraller (1981) analysierten soziale Diskurse und bezogen dazu Martínez' juristisches Wirken ein.²⁸⁰

Abgesehen von einzelnen Passagen wurden Martínez' *Discursos* noch nicht komplett ins Deutsche oder Englische übersetzt. Das kann daran liegen, dass das Traktat für Restaurator_innen weniger relevant ist, da es keine Rezepte für die Anfertigung von Gemälden etc. überlieferte. Dementsprechend ließen Véliz (1986) und Gramatke (2009) es bei ihren Übersetzungen der Kunstliteratur aus.²⁸¹ Hellwig (1996) und Scheffler (2000) übertrugen lediglich kürzere Abschnitte.²⁸²

Martínez verzichtete in den *Discursos* weitgehend auf Referenzen zu antiken oder frühneuzeitlichen Vorläufern wie Vasari, Varchi, Dolce oder Alberti. Eine Ausnahme dazu bildet das bereits genannte Vorwort *Supuesta censura de los discursos*. Es bezieht sich auf Philosophen wie Aristoteles und Plato, biblische Quellen und Kunsttheoretiker wie Lomazzo.²⁸³ In den übrigen *Discursos* trat die Autorität des Mäzens Don Juan José de Austria an die Stelle von Quellenverweisen auf andere Kunsttheoretiker. Allerdings lässt sich der Einfluss von Carducho und Gracian erkennen, ohne dass darauf direkt Bezug genommen werden musste.²⁸⁴

²⁸⁰ Vgl. Hellwig 1996, S. 43. Vgl. Memorial 1677 (Ed. Calvo Seraller 1981).

²⁸¹ Vgl. Gramatke 2009. Vgl. Véliz 1986.

²⁸² Vgl. Hellwig 1996, S. 59f. zum Nationalismus bei Martínez; vgl. ebd., S. 69f. zum Lob Tizians für spanische Künstler; vgl. ebd., S. 101f. zur Vita des Velázquez; vgl. ebd., S. 215-219 zur Gattungshierarchie. Vgl. Scheffler 2000, S. 109-114 zur Gattungshierarchie und Imitation.

²⁸³ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988), S. 56-62. Auf die Rechtfertigung mit der Metapher des *Dios pintor* verwies bereits Scheffler 2000, S. 110, Anm. 300.

²⁸⁴ Vgl. Einleitung zu Gracian von Manrique in Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 17-71.

4 Soziale Bedingtheit künstlerischer Diskurse in der spanischen Kunstliteratur

4.1 Inklusion und Exklusion in der Kunsttheorie

Zur Anerkennung der Malerei als *arte liberal* wurden im 17. Jahrhundert unterschiedliche Strategien gewählt; Gutiérrez bevorzugte in seiner *Noticia* die der Inklusion. Er forderte die Bezeichnung *arte liberal* nicht nur für die ‚Schwesterkünste‘ Malerei und Skulptur, sondern erweiterte die ‚Familie‘ auch um die Kunsthandwerke wie Tapissierwerkerei und Goldschmiedekunst. Zudem regte er eine religiös-moralische Aufwertung der *artes mecanicas* an. Faszinierend ist auch seine positive Bewertung einzelner Bestandteile des Diskursstranges ‚Farbe‘ ohne die Erwähnung von Maltechniken. Gutiérrez war davon überzeugt, dass einzig die grundsätzliche Wertschätzung jeglicher manueller Arbeit den wirtschaftlichen Teufelskreis aus gesellschaftlicher Orientierung am Adel und Müßiggang überwinden konnte.

Den Status der Maler veränderte die *Noticia* jedoch nicht. Wahrscheinlich ignorierten die Kunsttheoretiker der nächsten Phase deshalb seine geradezu visionäre Sozialkritik und übernahmen von Gutiérrez lediglich die Strategie der Intellektualisierung des Werkprozesses.

Nach dem Scheitern radikaler Positionen sanken die Erwartungen an die Veränderungsbereitschaft der spanischen Gesellschaft. Auf die Inklusion folgte nun in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Phase, in welcher eher Ausgrenzungsstrategien dominierten. Vor allem Pacheco verwendete Paragone-Argumente, um den sozialen

Forderungen der Maler gegenüber denen der Bildhauer mehr Gewicht zu verleihen;²⁸⁵ Carduchos Ansichten zur Skulptur waren etwas ausgeglichener.²⁸⁶ Beide Theoretiker schlossen auch Maler niederer Gattungen und Ungebildete von der Aspiration um die Statuserhöhung aus.²⁸⁷ Als Ausdruck der Einfalt galten ‚abweichende‘ Techniken wie das Malen ohne Vorstudien und im Falle von Pacheco auch die meisten Arten der Malerei mit offener Fraktur. Gemeinsam war beiden, dass sie Begriffe wie Naturnachahmung bzw. Fleckenmalerei noch weiter differenzierten, um ein Gleichgewicht zwischen Auf- und Abwertung herzustellen. So unterschied Carducho zwischen zwei Arten der Naturnachahmung, die *imitacion de la naturaleza*, die eigentlich eine *Idealisierung* bedeutete, und die *imitacion de lo natural*, also die *Nachahmung des Äußeren*;²⁸⁸ die eine wurde auf-, die andere abgewertet. Pacheco dagegen unterteilte die Malerei mit sichtbarer Pinselschrift in *golpes*, *borrões* und *manchas*. Nur mit den *manchas* verband er das Vorgehen ohne Vorzeichnungen, und lud darauf alle Kritik ab.

Diese Abwertungen sind als Ausgrenzungsstrategien ein Resultat des sozialen Drucks, der auf den Künstlern lastete. Wenn sich eine Maltechnik intellektualisieren oder gar als gottgefällig darstellen ließ, öffneten sich auch Türen zu ihrer Aufwertung. Dies war für Carducho der Fall bei der Fleckenmalerei und beim Dialogischen in der Zeichnung. Diese Vorgehensweise soll intensiver im Kapitel *Wege zum ‚Unklassischen‘* behandelt werden.²⁸⁹

In Martínez' *Discursos* (1673) waren die Spannungen der spanischen Maler untereinander kaum noch merkbar. Die Nobilität der Kunst musste nicht mehr weitschweifig hergeleitet werden, denn sie war 1658 durch die Aufnahme von Velázquez in den Santiago-Orden bewiesen worden. Martínez konnte sich auch der Aufwertung der Malerei mit *borrões* durch adlige Auftraggeber wie seinen Förderer Don Juan José de Austria gewiss sein. Dieser spiegelte seine *grandeza* in den großformatigen Gemälden.²⁹⁰ Die offene Fraktur hatte damit eine Stufe der Akzeptanz erreicht, die zur gegenseitigen Aufwertung von Mäzen und

²⁸⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 123. Vgl. Hellwig 1996, S. 187. Vgl. Krieger 2002, S. 557. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979).

²⁸⁶ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. CVIII-CXI, S. 277- 321. Vgl. Hellwig 1996, S. 164-169.

²⁸⁷ Vgl. Scheffler 2000, S. 84. Vgl. Hellwig 1996, S. 211f.

²⁸⁸ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200: "*Discp.: "[...] aquella fiel imitadora de la naturaleza [se deba] el grado de docta pintura" – Maestro: "Docta no, ni imitadora de la naturaleza (que siempre fue sabia), de lo natural sí."* – „Schüler: „Dieser treuen Nachahmerin der Natur sollte man den Grad einer gelehrten Malerei geben.“ – Meister: „Weder gelehrt ist sie, noch Nachahmerin der Natur, die immer weise war, des Äußeren ja.“ (Übers. der Verfasserin).

²⁸⁹ Siehe mein Kapitel 5: *Wege zum ‚Unklassischen‘*, S. 147-211.

²⁹⁰ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181. Vgl. Hellwig 1996, S. 65f. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 30ff.

Künstler beitrug. Die Verknüpfung von sozialem und maltechnischem Diskurs erreichte so eine neue Qualität. Martínez forderte nun von den spanischen Auftraggebern eine höhere Wertschätzung für einheimische Künstler und kritisierte Maler anderer Länder für die vermeintlich schlechte Qualität ihrer Arbeiten. So unterstellte er den Flamen eine Missachtung der Zeichnung und hielt ihnen vor, dass sie sich auf die Täuschungsfähigkeit der Farben verlassen müssten.²⁹¹ Dementsprechend blieb die Abwertung innerhalb des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ gewissermaßen als Ausgleich bestehen. Sie nahm nun die Form der Herabsetzung der Buntfarbigkeit an und wurde auf die Ausländer gerichtet.

²⁹¹ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298. Vgl. Hellwig 1996, S. 65f.

4.2 Gutiérrez

Die Inkorporation der Kunsthandwerke in die *artes del dibujo*

Gutiérrez' Werk besaß einen wesentlich breiteren Ansatz als die späteren kunsttheoretischen Schriften und ging über die Verteidigung der Malerei als freier Kunst weit hinaus. Hauptsächlich sein drittes Buch erörterte die *artes del dibujo*. Diesen Begriff erweiterte er um die Tapissierwerkerei, die Stickerei und die Silberschmiedekunst:

"[...] *la pintura, escultura, y las demas artes del dibujo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería, y el bordado, si es de matiz, no son artes mecánicas.*"²⁹²

Die Architektur war bei dieser Erweiterung des Kanons von untergeordneter Bedeutung. Deshalb erwähnte Gutiérrez sie nur kurz in Bezug auf Vasari, um seinen Ausdruck der *arti del disegno* als *artes del dibujo* verwenden und erweitern zu können.²⁹³ Wie im Zitat sprach er in vielen weiteren Passagen von der Malerei **und** den *artes del dibujo*.²⁹⁴ Infolgedessen erhält man den Eindruck, dass er den Terminus vor allem dazu nutzte, um die drei ehemaligen Kunsthandwerke in den Kanon aufzunehmen, auch wenn er sie aufgrund ihrer ‚geringeren

²⁹² Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 157: „[...] die Malerei, Skulptur und die anderen Zeichenkünste, deren Ziel die Naturnachahmung ist, wie die Tapissierwerkerei, Silberschmiedekunst und die Stickerei, insofern sie (farbig) nuanciert ist, sind keine mechanischen Künste.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Hellwig 1996, S. 127.

²⁹³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 158.

²⁹⁴ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 166. Vgl. ebd., S. 172: Kapitelüberschrift zu Kap. 10: „*De la emulación y competencia que tiene la pintura y artes del dibujo con la Poesía.*“ – „Vom Wettstreit und der Konkurrenz der Malerei und der Zeichenkünste mit der Poesie.“ (Übers. der Verfasserin). Und ebd., S. 172: „[...] *la pintura y artes del dibujo alegran y regocijan la vista.*“ – „[...] die Malerei und die Zeichenkünste erheitern und erfreuen das Auge.“ (Übers. der Verfasserin).

Vollkommenheit` etwas abstufte.²⁹⁵ Gutiérrez schuf Analogien zu den etablierten bildenden Künsten und inkorporierte sie so in diese angesehene ‚Familie‘: Der Malerei ordnete er auch die zweidimensional arbeitenden Künste Tapissierewirkerei und Stickerei zu. Außerdem stellte er das ‚Verwandtschaftsverhältnis‘ zwischen Skulptur und Silberschmiedekunst heraus.²⁹⁶

Damit beanspruchte Gutiérrez – wie schon Varchi – die Nobilität auch für weitere Künste. Der Italiener hatte in seinen *Lezioni* zusätzliche Künste in den Paragone zwischen Bildhauerei und Malerei einbezogen. Er hatte die Holzschnitzerei, die Goldschmiedekunst und die Stickerei in die ‚Familie‘ der *arti del disegno* aufgenommen. Diese Erweiterung war allerdings nicht Hauptthema seiner Argumentation.²⁹⁷ Gutiérrez ersetzte die Kunst der Goldschmiede durch die der Silberschmiede und tauschte die Tapissierewirkerei gegen die Holzschnitzerei aus.²⁹⁸ Die Einbeziehung der Tapissierewirkerei in den Kanon ist wohl der immensen Geltung dieser Kunst für Gutiérrez‘ Familie geschuldet. Damit erhielten die zweidimensionalen Künste ein Übergewicht gegenüber den skulpturalen Künsten. Die Naturnachahmung war dabei generell als Idealisierung gemeint.

²⁹⁵ Vgl. zu dieser Abstufung: Hellwig 1996, S. 127.

²⁹⁶ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 162f. zur Silberschmiedekunst und Skulptur; vgl. ebd., S. 164-166 zur Malerei, Tapissierewirkerei und der Stickerei.

²⁹⁷ Vgl. Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 45. Für die Bildhauerei in Holz verwies Varchi auf Giovanni Battista del Tasso (1500-1555), unter den Goldschmieden hob er M. Alessandro Greco hervor, und in der Stickerei lobte er Antonio Bachiacca. Vgl. Kemp 1974, S. 222, 224 und Hellwig 1996, S. 127, Anm. 471 zur Erweiterung der Zeichenkünste um die Goldschmiedekunst bei Cellini. Vgl. Conti 1998, S. 110-119.

²⁹⁸ Obwohl die Goldschmiede häufig auch Arbeiten mit Gold, Silber und Juwelen durchführten, kommt doch bei Varchi explizit die Bezeichnung Goldschmiede (*orafi*) vor. Vgl. Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 45. Gutiérrez verwendete dagegen nur den Begriff des Silberschmiedekunst (*platería*) und nicht den des Goldschmiedes (*orfebrería*). Es scheint hier also auch einen Unterschied bei der Materialität gegeben zu haben. Vgl. Hellwig 1996, S. 127. Sie verstand beide Begriffe allgemeiner: *platería* als Goldschmiedekunst und *tapicería* als Webkunst.

Die Intellektualisierung des künstlerischen Prozesses

In der spanischen Kunstliteratur wurde der geistige Anteil der künstlerischen Arbeit hervorgehoben. Doch war mit der Rezeption der toskanischen Vorläufer im Sinne einer „reduzierte[n] *dibujo*-Theorie“,²⁹⁹ d. h. einer Reduktion der italienischen ‚*disegno*-Theorie‘ in der spanischen Aneignung, eine solche Betonung eigentlich nötig? Wozu diese mehrfache Rückversicherung? Die von Vasari entwickelte ‚*disegno*-Theorie‘ basierte auf der Konnotation von *disegno* als Plan, Konzept bzw. Entwurf. Der italienische Begriff *disegnare* (abgeleitet vom lateinischen *designare*) kann sowohl *zeichnen* als auch *bezeichnen* heißen. Dies verlieh dem italienischen *disegno* eine intellektuelle Dimension und erleichterte es Vasari, den Entwurfsprozess an das Medium der Zeichnung zu binden.³⁰⁰ Dem spanischen *dibujo* fehlte – im Gegensatz zum italienischen *disegno* – der Aspekt des Geistigen. Es darf bezweifelt werden, ob Gutiérrez und andere spanische Gelehrte *dibujo* im Sinne von Vasaris *disegno* nutzten. Zwar existiert auch das Verb *diseñar* (abgeleitet vom italienischen *disegnare*), aber die spanischen Autoren verwendeten es wesentlich seltener als *dibujar*. Beide Ausdrücke unterschieden sich erheblich voneinander: *Dibujar* bedeutete ursprünglich ‚in Holz schnitzen‘, aber auch ‚grafisch abbilden‘, einschließlich malen, schnitzen, ja sogar meißeln. Etymologisch ist *dibujar* vom altfranzösischen *deboissier*, ‚in Holz schnitzen‘ abgeleitet,³⁰¹ womit das Manuelle und die ursprüngliche Breite der künstlerischen Techniken betont wurde. Den Ursprung ‚Zeichen‘ und das Spektrum ‚Konzept‘ und ‚Plan‘, welchen der italienische *disegno* neben der bloßen Zeichnung besitzt, ist dem Wort *dibujo* anfangs nicht gegeben. Man sollte also nicht davon ausgehen, dass die Spanier Vasaris

²⁹⁹ Hellwig 1996, S. 124-132. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 111. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 98.

³⁰⁰ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni/ Feser 2004), S. 213-217, Glossareintrag „*disegno*“. Vgl. Kemp 1974, hier S. 227.

³⁰¹ Vgl. Art. „*dibujar*“, in: Corominas 1954-1957, Bd. 2 CH-K, Madrid 1954, S. 166f.: „*dibujar* [...] significó primero ‚representar graficamente‘ esculpiendo, pintando o dibujando y también ‚labrar‘ (madera)“. – „zeichnen [...] bedeutete zuerst ‚grafisch repräsentieren‘ (bildhauerisch gestaltend, malend oder zeichnend) und auch (Holz) ‚bearbeiten‘ [...].“ (Übers. der Verfasserin).

Auffassung von *disegno* übernehmen, wenn sie den Terminus *dibujo* nutzten.³⁰² Vergleicht man Hellwigs Forschung (1996) mit Waldmanns Ausführungen zum *dibujo*-Begriff (1995), mehren sich diese Zweifel. Daher konstatierte Waldmann zu Gutiérrez de los Rios *Noticia General* als auch zu Pachecos *Arte*, dass beide – im Gegensatz zu Carducho – *dibujo* **nicht** als „geistiges Prinzip“ verstanden.³⁰³ Da die Definition von *disegno* als Konzept und Zeichnung gerade den Kern des theoretischen Anspruchs des *disegno* bildet, verschiebt sich die Bedeutung durch die Verwendung der Bezeichnung *dibujo* enorm. Dies soll jedoch nicht ausschließen, dass andere Theoretiker beide Termini deckungsgleich gebrauchten. Überdies war das geistige Prinzip ein äußerst wichtiger Bestandteil der spanischen Argumentation zugunsten der Nobilitierung der Künste, prominent durch Ausdrücke wie *idea* und *concepto* vertreten.

Gutiérrez unterstrich die Intellektualität der Künste mit Begriffen wie *entendimiento* (Verstand), *estudio* (Studium/ Fleiß), *ingenio* (Geist) und *discurso* (Überlegung/ Erfindung). Er belegte im zweiten Kapitel die geistigen Anstrengungen, die diese Künste erforderten und resümierte:

*"Si es verdad, como lo es que no impide para que un arte sea liberal que intervenga en ella obra de manos, si trabaja en ella el entendimiento más que el cuerpo, segun lo tenemos probado con la razon, y con los autoridades, quien duda sino que todas estas artes son liberales, pues en ella trabaja más que el cuerpo sin comparación alguna el entendimiento con todas sus operaciones, es a saber, con el aprender, componer, juzgar y discurrir."*³⁰⁴

Gutiérrez leugnete den Anteil des Körpers an den bildenden Künsten also nicht, sondern hob nur das Geistige hervor. Darüber hinaus ging er auf intellektuelle Vorgänge ein – wie Lernen, Zusammensetzen, Urteilen und Erfinden. Das Erfinden (*discurrir*) sah er hier als losgelöst vom konkreten Zeichenvorgang – und gerade den *dibujo* sprach er dabei nicht an! Andere Aktivitäten beim Entwerfen wie das Zusammenfügen und Urteilen erschienen ihm

³⁰² Vgl. Hellwig 1996, S. 124. Bei Alberti und Cennini wurden die Begriffe *pittura* und *disegno* noch gleichwertig verwendet. Hellwig verwies auf Summers 1981. Vgl. Kemp 1974.

³⁰³ Vgl. Waldmann 1995, S. 59-63.

³⁰⁴ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 159. – „Wenn es wahr ist, wie es das ist, dass es nicht stört, dass die Hände arbeiten, um eine Kunst eine freie zu nennen, wenn dabei (nur) der Intellekt mehr arbeitet als der Körper laut Beweis des Intellektes und der Autoritäten. Wer zweifelt daran, dass alle diese Künste frei sind, denn dabei arbeitet ohne jeden Vergleich der Intellekt mehr als der Körper mit all seinen Tätigkeiten, das heißt, mit dem Lernen, Zusammenfügen, Urteilen und Erfinden.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Moffitt 1985, hier S. 82.

wohl nicht an ein Medium gebunden. Auch das Erlernen dieser Kunst würdigte er als besonders anspruchsvolle geistige Tätigkeit.

Der Theoretiker knüpfte den Begriff *dibujo* an *estudio*. Dabei stellte er die Künstler in die Tradition der antiken Rhetorik.³⁰⁵ *Estudio* wird vom lateinischen *studium* abgeleitet. Covarubias (1611) verwies in seinem Wörterbuch zu *estudio* sowohl auf das Lernen als intellektuelle Tätigkeit als auch auf den Fleiß. Daraus ist zu schließen, dass *estudiar* um 1611 gemeinhin eher dem ‚Studieren‘ als dem bloßen ‚Lernen‘ gleichzusetzen war.³⁰⁶ In seinem zehnten Kapitel zum Vergleich von Poesie und Malerei zitierte Gutiérrez Michelangelos Sonett *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, was andere Autoren häufig herangezogen hätten, um das Ansehen der Zeichnung als Trägerin der Idee zu stärken. Gutiérrez jedoch rekurrierte auf Michelangelos Sonett, um zunächst die Zeichnung und getrennt davon das Konzept (*concepto*) an das Studium (*estudio*) zu binden. Er benutzte es, um die Ranggleichheit von Malerei und Poesie zu belegen: Während man als Poet geboren werde, könne man sich die bildenden Künste nur durch intensives Studium (*estudio*) und Kunstfertigkeit (*arte*) aneignen.³⁰⁷

Gutiérrez charakterisierte die Malerei als Kunst, für die man einerseits den Intellekt durch das Studium (*estudio*) fordern und andererseits die Geschicklichkeit der Hände (*arte*) schulen müsse. Michelangelo als vielfältig begabter Künstler und Dichter erschien unserem Autor hier wohl als Paradebeispiel für eine gewisse Bescheidenheit der Künstler, deren Ideen erst durch die Beherrschung ihres Körpers umzusetzen waren.

³⁰⁵ Vgl. Cicero (Ed. Merklin 1986), Buch 1, § 14.

³⁰⁶ Vgl. Art. „*estudio*“, in: NTLE 2007, Bd. 5, S. 4656: „*Estudio, vulgarmente se toma por el cuydado con que los hombres dados a letras se recogen a trabajar, averiguando verdades en su profesión y enterandose en ellas.*“ – „*Studium verwendet man gemeinhin für die Sorgfalt, welche die Männer, die sich den Wissenschaften verschrieben haben, bei der Arbeit walten lassen, Wahrheiten in ihren Berufen ergründend und sie verstehend.*“ (Übers. der Verfasserin). Damit besaß der Begriff *estudio* im 16. bis 18. Jh. eine gehobenere Bedeutung als heute. Vgl. Art. „*aprender*“, in: NTLE 2007, Bd. 2, S. 943.

³⁰⁷ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 175: „*Dícese pues, según Tulio, que el poeta nace, porque no es el arte lo que hace a uno poeta. Pero los profesores de estas artes no nacen dibujadores, pintores, ni escultores, antes se hacen con el arte y con puro estudio.*“ – „*Man sagt also, nach Cicero, dass der Poet geboren wird, weil es nicht die Kunst ist, die aus jemandem einen Dichter macht. Aber die Meister dieser Künste werden weder als Zeichner noch als Maler oder Bildhauer geboren, bevor sie sich nicht mit der Kunstfertigkeit und mit reinem Studium dazu machen.*“ (Übers. der Verfasserin).

Konsequentermaßen leitete er Michelangelos Sonett mit folgenden Worten ein:

*"Pintar por palabras los conceptos del animo, harto es, más fin la voz y la lengua son correos propios y conocidos del entendimiento. Pero significar todo esto los profesores de estas artes con la mano, haciendola obediente al entendimiento [...]."*³⁰⁸

In der Weise wie der Dichter das Wort mit Bedacht wähle, ordne sich die Hand dem Verstand des bildenden Künstlers unter. Doch Gutiérrez betonte, dass dies nur durch ‚Fleiß‘ gelinge. Die letzte Zeile aus Michelangelos Sonett (*Laman' que ubbidisce al intelletto*)³⁰⁹ findet hier ein Echo in der Rezeption des Spaniers (*la mano, haciendola obediente al entendimiento*). Er nutzte das Sonett hier also, um das Erkenntnisvermögen der Künstler und die Notwendigkeit der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand hervorzuheben. Das Erlernen der Zeichentechnik betrachtete er als notwendigen Teil des Lernprozesses, welcher die Zeichenkünste vor einer Spezialisierung vereine.

Dass Gutiérrez das Zeichnen als einen geistigen Prozess auffasste, ergab sich aber erst durch die enge Beziehung mit *estudio*. Erst dadurch entsprach der Begriff *dibujo* mehr der wissenschaftlichen Durchdringung als dem Einüben einer handwerklichen Fertigkeit. Er ging jedoch nicht soweit, den *dibujo* explizit als Ausdruck des Konzeptes anzusehen, obwohl dies bei Michelangelos Sonett durchaus nahegelegen hätte. Seine Interpretation wurde dadurch etwas weitschweifiger: Erst durch die Vorstudien sei dem bildenden Künstler die Umsetzung seiner Ideen möglich.

Gutiérrez nahm die Beziehung zwischen Zeichnung und Intellekt demnach wohl nicht über die Nebenbedeutung von *disegno* als Konzept wahr, da dies dem Sinngehalt von *dibujo* im Spanischen widersprach. Nur dadurch lässt sich erklären, warum er sich nicht Vasaris Auslegung von *disegno* zunutze machte und das Konzept und Zeichnung verband.³¹⁰ Da dem gelehrten Juristen aber an dieser geistigen Dimension gelegen war, musste er die Beziehung zwischen Zeichnung und Intellekt erst mühsam herstellen.

³⁰⁸ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 175. – „Mit Worten die Vorstellungen der Seele zu malen, ist schwer, mehr noch, weil das Wort und die Sprache die eigenen Boten und Bekannten des Verstandes sind. All das bedeutet, dass die Meister dieser Künste die Hand dem Verstand unterordnen müssen [...].“ (Übers. der Verfasserin).

³⁰⁹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 175. – „Die Hand, die dem Intellekt gehorcht“. (Übers. der Verfasserin).

³¹⁰ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 111. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 98. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni/ Feser 2004), S. 213-217 (Glossareintrag „*disegno*“). Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 34f. Vgl. Kemp 1974.

Um zu beweisen, dass die bildenden Künste Mittel der *artes liberales* waren, sie aber in der Schwierigkeit noch überträfen, verwies Gutiérrez' auf das Studium der Geometrie und Arithmetik.³¹¹ Auch dies ist ein Bereich, bei dem die Zeichnung zur Erweiterung der Fähigkeiten nötig wird. Der Theoretiker zitierte dazu antike Autoritäten wie Plinius, der in seiner Naturkunde die breite Bildung des Malers Pamphilus, den Lehrer des Apelles lobte.³¹²

Die Intellektualisierung der Naturnachahmung

Von späteren spanischen Maler-Theoretikern unterschied den Juristen Gutiérrez, dass er keinerlei Abwertungen einzelner Aspekte des Sinnbezirkes ‚Farbe‘ vornahm. Die positive Bewertung der *imitación* in der *Noticia* verursachte also kein ‚Ungleichgewicht‘ zwischen ‚Zeichnung‘ und ‚Farbe‘, das kompensiert werden musste. Gutiérrez drückte seine Wertschätzung dadurch aus, dass er Begriffe von bestimmten Kategorien häufiger verwendete als andere. Vorhandene Ausgrenzungsstrategien bezogen sich auch nicht auf künstlerische Techniken oder Vorgehensweisen, da der Künstler ihm allein schon aufgrund seiner Tätigkeit als tugendhaft erschien. Grundsätzlich bewertete der Gelehrte die *imitación de la naturaleza* (Naturnachahmung) positiv, als Ziel der ‚Schwesterkünste‘ Malerei und Skulptur sowie der zusätzlichen *artes del dibujo*.³¹³

Varchis *Lezzione* deutete er dahingehend um, dass er die *mimesis* nicht nur als das Ziel, sondern auch als den Ursprung dieser Künste verstand:

„*Es el principio planta y fin de todas el dibujo, e imitar la variedad de cosas que se comprenden en esta naturaleza, [...]*“³¹⁴

³¹¹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 182f., 159. Vgl. Gállego 1976, S. 71. Vgl. Hellwig 1996, S. 127.

³¹² Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 182f.: „*Ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus literis et eruditus, praecipue Arithmetice, et Geometricae, sine quibus negat artem perfici posse.*“ Die Stelle findet sich bei Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, § 76: „*Er war von Geburt Makedone, aber ... der erste Maler von umfassender Bildung, vor allem in der Arithmetik und Geometrie, ohne die, wie er behauptete, die Kunst nicht zur Vollendung gebracht werden könne; [...]*“

³¹³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 157: „*[...] cuyo fin es imitar la naturaleza.*“ – „*[...] deren Ziel die Naturnachahmung ist.*“ (Übers. der Verfasserin).

³¹⁴ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 157. – „*Grundlegender Ursprung und Ziel aller Zeichenkünste sind die Zeichnung und die Nachahmung der Mannigfaltigkeit der Dinge, welche die Natur ausmachen.*“ (Übers. der Verfasserin).

Ein Missverständnis vermutete dabei Hellwig 1996,³¹⁵ denn Varchi beschrieb die Zeichnung als Ursprung und die Naturnachahmung als Ziel:

*"Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola, [...] e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, [...] cioè che l'arti si conoscono dai fini che tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una arte sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti. Ora ognuno confessa che non solamente il fine è medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno; [...]"*³¹⁶

Indem Gutiérrez die Einheit der Künste mit der Naturnachahmung und der Zeichnung begründete, hielt er sich zumindest insofern an Varchi, als er die Dinge auflistete, die Varchi zur Substanz der Künste zählte. In der Aufwertung der *mimesis* kann man eine Parallele zum Werk Dolces erkennen, der seinen Protagonisten Aretino behaupten ließ, die Malerei sei mit der Nachahmung gleichzusetzen:

*"Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura [...]"*³¹⁷

Möglicherweise war Gutiérrez' Verständnis von Ursprung und Ziel (*principio y fin*) hier nicht an den Ablauf des künstlerischen Prozesses gebunden, sondern im Sinne eines untrennbaren Grundprinzips wie das *Alpha und Omega* gemeint. Interpretiert man Gutiérrez' Formulierung in diesem Sinne, käme diesen Bestandteilen des künstlerischen Prozesses sogar eine heilsgeschichtlichen Sinn zu – *imitación* als göttliches Prinzip! Die Umdeutung Varchis trug zu Gutiérrez' Aufwertung des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ bei. Die Naturnachahmung avancierte zum Lob der fünf ‚Schwesterkünste‘, war also nicht wie bei Varchi der Zeichnung untergeordnet. Durch die gleichrangige Behandlung von zwei- und

³¹⁵ Vgl. Hellwig 1996, S. 127, Anm. 472.

³¹⁶ Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 43f. – „Ich sage also, philosophisch vorgehend, [...], dass die Skulptur und die Malerei im Grunde eine Kunst sind, und konsequenterweise die eine genauso nobel ist wie die andere, [...] dass man die Künste an ihren Zielen erkennt (und) dass alle diese Künste das gleiche Ziel haben, dass sie eine einzige und essenziell die gleiche Kunst sind, auch wenn sie in den Akzidenzien variieren können. Jetzt gibt jeder zu, dass nicht nur das Ziel dasselbe ist, nämlich die Nachahmung der Natur, sondern auch der Anfang, welcher die Zeichnung ist; [...]" (Übers. der Verfasserin).

³¹⁷ Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 152. – „Ich sage daher, daß die Malerei, kurz gesagt, nichts Anderes ist als Nachahmung der Natur.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 245).

dreidimensional arbeitenden Künsten war die *mimesis* nicht zwangsläufig mit der ‚Farbe‘ verbunden. Den Begriff der *imitación* fasste Gutiérrez wesentlich weiter.

Im zweiten Kapitel belegte Gutiérrez die geistige Dimension der gerühmten *artes del dibujo* damit, dass sie aus dem Studium (*estudio*) hervorgingen und somit einer Wissenschaft nahekam.³¹⁸ Auch in dem achten Kapitel, das dem erforderlichen Studium gewidmet war, nahm die Naturnachahmung eine zentrale Stellung ein:

„[...] que será necesario de tiempo, estudio, y meditación para saber imitar y representar con perfección tanta diversidad de cosas como contiene esta naturaleza.“³¹⁹

Der Begriff der *imitación* war vorher selten so prominent und positiv besetzt gewesen. Dabei machte unser Autor keinen Unterschied zwischen dem Nachvollzug des Äußeren und der idealisierenden Auswahl (*electio*), was Dolce noch augenfällig hervorgehoben hatte: Der Venezianer hatte seinen Aretino postulieren lassen, dass ein Maler sich die Natur nur teilweise zum Vorbild nehmen dürfe (*elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura*). Er müsse sich jedoch unbedingt vor der gewöhnlichen Nachahmung der äußeren Erscheinung (*imitazione ordinaria della natura*) hüten, um nicht auch die Unvollkommenheiten wiederzugeben.

³¹⁸ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 159.

³¹⁹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 169. – „[...] dass Zeit, Fleiß und Nachsinnen wichtig sein werden, um die enorme Mannigfaltigkeit von Dingen, wie sie in dieser Natur vorkommen, mit Vollkommenheit imitieren und repräsentieren zu können.“ (Übers. der Verfasserin).

Zur Schulung der Urteilsfähigkeit sei das Antikenstudium unerlässlich:

„Aret.: Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che usciva dal mare (di cui disse Ovidio che se Apelle non l’avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortegiana della sua età; [...] [...] E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de’ maestri antichi; la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura [...]. [...] Aret.: E per fare un corpo perfetto, oltre a la imitazione ordinaria della natura, essendo anco mestiere d’ imitar gli antichi, è sapere che questa imitazione vuole esser fatto con buon giudizio, di modo che, credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo le cattive [...].“³²⁰

Gutiérrez gab mit der vollkommenen Imitation und Repräsentation (*saber imitar y representar con perfección*) wohl Dolce wieder (*elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura*): Durch die Verbindung vom Streben nach Perfektion und intensivem Studium fasste er die *imitación* generell als idealisierende Nachahmung auf. Eventuelle Nachlässigkeit des Künstlers thematisierte er dabei nicht.³²¹

Kunsttheoretische Positionen nahm Gutiérrez nur bis zu einem gewissen Grad an Komplexität auf. Vergegenwärtigt man sich sein Hauptziel – die Aufwertung der Künste, unabhängig von der jeweiligen Vorgehensweise – ist diese Haltung durchaus verständlich. So sollte man Gutiérrez’ Rezeptionen von Dolce und Varchi nicht mit Unbedarftheit gleichsetzen. Wie schon bei der Zeichnung wählte Gutiérrez zur Aufwertung der Nachahmung die Intellektualisierung. Sie wurde zur Hauptstrategie für die Nobilitierung der Künste.

³²⁰ Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 176: – „Aret.: Daher muß, um die Natur in einem Teil nachzuahmen, die perfektteste Form ausgewählt werden. So hat es auch Apelles getan, der die allseits gerühmte, aus dem Meer steigende Venus (von der Ovid sagte, daß, wenn Apelles sie nicht gemalt hätte, sie für immer unter den Wellen versteckt geblieben wäre) nach Phryne gemalt hat, einer seinerzeit sehr gekannten Kurtisane, [...]. [...] Es sollen auch teilweise diese schönen Marmor- und Bronzestatuen der antiken Meister nachgeahmt werden. Wer deren wundersame Vollendung genießt und sie sich ganz aneignet, wird sicher viele Fehler der Natur korrigieren können, [...]. [...] Aret: Um einen vollkommenen Körper auszuführen, muß man auch wissen, daß – neben der bloßen Nachahmung der Natur und der antiken Meister – diese Nachahmung mit guter Überlegung zu machen ist, und zwar derart, daß wir nicht etwa die schlechten Seiten nachahmen und dabei glauben, es wären die guten.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 277f.).

³²¹ Vgl. zum Begriff der Perfektion in der italienischen Kunsttheorie: Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni/ Feser 2004), S. 270-272.

Die Ankopplung weiterer Begriffe an die Naturnachahmung

Gutiérrez verfolgte seine Intellektualisierungsstrategie im zweiten Kapitel weiter: Dort lobte er die Fähigkeit der Künstler, den Figuren Anmut und solche Lebendigkeit zu verleihen, dass sie zu atmen scheinen. Gleich im Anschluss darauf verwies er auf die Täuschung des Betrachters durch eine gute Naturnachahmung. Beim Zusammenfassen von Anekdoten antiker Gelehrter hob er die Altherwürdigkeit der malerischen Illusionen hervor:

*"Pues que diría de lo que se fatiga para darles gracia, imitando al natural, produciendo formas milagrosas, y tales que casi no falta más de infundirles espíritu, y aún muchas veces parece que le tienen. De donde Filostrato, Plinio, y otros autores refieren haber muido bueyes con la vista de otros pintados, y engañándose, aves, animales, y hombres, hasta los mismos famosos artifices pareciendoles verdadero lo que habían pintando."*³²²

Da die Intellektualität der *mimesis* hinreichend bewiesen worden war, ließ sich nun auch die Fähigkeit zur Naturnachahmung problemlos mit der Lebendigkeit verbinden. Hierbei ignorierte Gutiérrez ebenfalls die traditionell eher negativen Konnotationen von *imitacion* und *engaño*.

Auch Dolce bezog sich im *Aretino* auf antike Werke zur Täuschungsfähigkeit, z. B. dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios. Dort wurde das Vermögen der Illusionserzeugung jedoch dem Kolorit untergeordnet:

*"Aret.: Vengo al colorito. Di questo, quanto esso importi, ce ne danno bastevole esempio che pittori che gli uccelli e i cavalli ingannarono."*³²³

³²² Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 159. – „Also, was soll ich von der Mühe sagen, um ihnen [den Figuren, Anm. der Verfasserin] durch die Naturnachahmung Anmut zu verleihen, dabei wunderbare Formen erschaffend, sodass fast nichts mehr fehlt, als sie zu beseelen, obwohl es oft so erscheint, als würden sie atmen. Philostrat, Plinius und andere Autoren berichten von Täuschungen des Sehvermögens durch andere Gemälde, und dass sie Vögel, Tiere und Menschen täuschten, bis hin zu denselben berühmten Künstlern, denen wahr erschien, was andere gemalt hatten.“ (Übers. der Verfasserin).

³²³ Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 182. – „Ich komme zum Kolorit. Für die Wichtigkeit des Kolorits gibt es genügend Beispiele von Malern, die Vögel und Pferde zu täuschen vermochten.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 284).

Aus den Schwerpunkten von Gutiérrez lässt sich schließen, dass er den künstlerischen Prozess nicht teilte, sondern ihn eher als Einheit sah. Das würde erklären, warum er sich so wenig zu *colorido* bzw. *color* äußerte. Diese Zweiteilung des künstlerischen Prozesses in Konzept und Ausführung widerstrebte ihm vielleicht, da ihm eine universale Aufwertung der Künste vorschwebte.

Er verwendete die *topoi* Lebendigkeit und Täuschung hauptsächlich bei der Malerei und der Tapissierewirkerei. Es gibt wenige Passagen, in denen Gutiérrez direkt vom Kolorit sprach. Das hohe gesellschaftliche Ansehen der Tapissierewirkerei belegte er mit der gerühmten lebendigen Naturnachahmung:

*"Digamos pues ahora de las artes conjuntas a la pintura, así en el dibujo como en el colorido. Del arte milagrosa de la tapicería, adonde se imitan todas la cosas de la naturaleza tan propia y vivamente, como vemos, que se me ofrecía ¿que decir? Si es digna de fama, o no, más vale que lo digan otros, que como tengo dicho, yo soy apasionado. Sea pues testigo el tesoro de las ricas e ingeniosas tapicerías que su Majestad tiene, a quien le sería mas fácil ganar un Reino, que hacer de nuevo otras."*³²⁴

Wie im schon behandelten Wettstreit mit der Poesie spielte das Täuschungspotential der Malerei eine wichtige Rolle. Gutiérrez pries Tizian und Navarrete dafür, das Bildpersonal so zu gestalten, als besäße es eine Seele und könnte reden:

*"[...] el pintor y los demas profesores de estas artes para ganar asimismo nombre y gloria, como Apeles Ticiano, y nuestro Español el mudo, debe pintar las personas, de manera que nos parezca que están hablando y con espíritu, y que los demás cosas nos engañen pareciendonos verdaderas."*³²⁵

³²⁴ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 165. – „Sprechen wir jetzt von den Künsten, welche der Malerei ähnlich sind, in der Zeichnung wie auch im Kolorit. Von der wundervollen Kunst der Tapissierewirkerei, bei der man alle Dinge der Natur so eigen und lebendig nachahmen kann, wie wir sehen; was bietet sich mir an zu sagen? Ob sie des Ruhmes würdig ist oder nicht – es ist wertvoller, wenn es andere erklären, da ich – wie schon gesagt – ihr leidenschaftlicher Anhänger bin. Sei ein Zeuge davon der Schatz von reichen und geistreichen Tapissieren, welche Ihre Majestät hat, welcher es leichter fiele, ein Königreich zu gewinnen, als sie aufs Neue herzustellen.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Moffitt 1985, hier S. 82.

³²⁵ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 172. – „Der Maler und die anderen Meister dieser Kunst, müssen, um selbst Name und Ruhm wie der Apelles Tizian, und unser Spanier (Navarete) El Mudo zu gewinnen, die Personen in der Art malen, dass sie uns so erscheinen, als würden sie sprechen und eine Seele haben, und dass die anderen Dinge uns täuschen, da sie uns wahr erscheinen.“ (Übers. der Verfasserin).

Mit dem Lob der Lebendigkeit kann nicht die Fleckenmalerei Tizians gemeint sein, denn als Beispiel wurde hier auch der Feinmaler Navarete El Mudo genannt! Bei Dolce fand sich überdies keine Passage, welche die Täuschungsfähigkeit von Tizian mit solch einem Lob der Lebendigkeit vereinte, wie es Gutiérrez wählte. Statt dem Gemalten Kommunikationsfähigkeit zuzuschreiben, verglich Dolce bei seiner Laudatio auf Tizians *Hl. Sebastian* die Farbtöne des Inkarnats mit echtem Fleisch.³²⁶ D. h. Gutiérrez verwies auf die geistige Dimension des Körperlichen, Dolce betonte die Körperlichkeit des Heiligen.³²⁷

Auch Farbe und Kolorit waren in der *Noticia* der Intellektualität der Naturnachahmung untergeordnet. Es scheint sogar, als hätte der Gelehrte die Erwähnung der Farbe vermieden, denn er thematisierte sie im ganzen dritten Buch lediglich im Zusammenhang mit der Mimesis.³²⁸ Trotzdem bewertete er das Kolorit positiv, bspw. im 14. Kapitel zur Mathematik, wo Gutiérrez begründete, dass diese etablierte *arte liberal* den Künsten keinesfalls übergeordnet sei, da sie ihnen zwar die Proportionen, aber weder das Kolorit noch die Naturnachahmung lehre:

*"[...] sería absurdo decir (como algunos dicen) que estas artes se incluyen en la Geometría y Aritmetica: porque mal se puede incluir lo que es más en lo que es menos, ni porque ellas enseñen el colorido, ni la imitación de la naturaleza: y así lo que no se puede aprender en mil años, no se puede incluir en lo que se aprende en breve tiempo."*³²⁹

Gutiérrez' enorme Wertschätzung für die Nachahmung und das Kolorit drückte sich dadurch aus, dass er das Erreichen von Perfektion beider Elemente außerhalb des Menschenmöglichen darstellte (*lo que no se puede aprender en mil años*), für die

³²⁶ Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 203. Aretino pries Tizians *Heiligen Sebastian* mit den Worten: "[...] un San Sebastiano ignudo, di bellissima forma e con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo. Il qual San Sebastiano essendo il Pordone andato a vedere, ebbe a dire: „lo stimo che Tiziano in quell nudo abbia posto carne e non colori.“ – „[...] ein nackter heiliger Sebastian, mit einer sehr schönen Gestalt und einer Farbe der Haut, die einer lebendigen so ähnlich ist, daß er nicht gemalt, sondern lebendig scheint. Als Pordenone diesen heiligen Sebastian besichtigte, sagte er: „Ich glaube, daß Tizian bei dieser nackten Figur nicht Farbe, sondern Fleisch verwendet hat.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 312).

³²⁷ Vgl. Bohde 2002, S. 209-245.

³²⁸ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 165.

³²⁹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 182. – „Es wäre absurd zu sagen (wie es einige tun), dass sich diese Künste in die Geometrie und Arithmetik einfügen würden: Weil man nicht etwas Größeres in etwas Kleineres einfügen kann, und weil sie weder das Kolorit noch die Naturnachahmung lehren. Und so kann man nichts, was man nicht einmal in tausend Jahren lernen kann, in etwas einfügen, was man in einer kurzen Zeit erlernen kann.“ (Übers. der Verfasserin).

Beherrschung mathematischer Kenntnisse jedoch nur eine kurze Zeitspanne ansetzte (*lo que se aprende en breve tiempo*). Um das Kolorit und die Farbe als Material zu nobilitieren, verband er beide Begriffe zunächst mit der Imitation. Dadurch erscheint es, als wenn der fast überschwänglich gebrauchte Ausdruck *imitación* bzw. das Verb *imitar* erst gereinigt von der Last des Materials zur wahren Höhen aufsteigen könnte. Zum Vergleich der ‚Schwesterkünste‘ Malerei und Poesie sprach er zwar von *color*, aber dort auch eher beiläufig:

*"Si el fin del poeta, es imitar las cosas al natural: el pintor es lo mismo. El pintor le imita con colores: el poeta con palabras."*³³⁰

Unser Autor referierte dabei das *ut pictura poesis* von Horaz.³³¹ Er vertiefte das Thema aber nicht.³³² Diese Kapitel gehören zu den wenigen, in denen die Farbe als Material überhaupt Berücksichtigung fand. Sie trat meist zusammen mit der Idealisierung (*imitación de la naturaleza*) auf. So kann man tatsächlich zum Urteil gelangen, dass Gutiérrez Kommentare zu beiden Aspekten des Sinnbezirks ‚Farbe‘ vermied.

³³⁰ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 172. – „Wenn es das Ziel des Dichters ist, die natürlichen Dinge nachzuahmen, ist es auch das des Malers. Der Maler imitiert sie mit Farben, der Dichter mit Worten.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Moffitt 1985, hier S. 82.

³³¹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 173: "[...] *Simonides Poeta [llama], a la pintura poesía muda, por ser significada con colores, y la poesía pintura, que habla por ser pintada con palabras.*" – „Der Dichter Simonides [nennt] die Malerei stumme Dichtung, weil sie sich durch Farben auszeichnet, und die Dichtung sprechende Malerei, da sie mit Worten gemalt ist.“ (Übers. der Verfasserin). Gutiérrez rezipierte diese Zeile über Plutarch, *De gloria Atheniensium* 345C-351B, hier 346 F. Vgl. Plutarch's *Moralia* in fifteen [sixteen] volumes, hg. und übers. von Frank Cole Babbitt, London 1960-1962, Bd. 4, S. 501.

³³² Bei den zwei Stellen wird der Einfluss von Dolce offensichtlich: Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 152: "[...] *il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, [...] tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora se rappresenta all'intelletto.*" – „[...] der Maler [ist] mit Linien und Farben, [...], alles nachzuahmen bestrebt ..., was sich dem Auge zeigt. Der Dichter hingegen versucht nicht nur das nachzuahmen, was sich dem Auge, sondern auch, was sich dem Verstand offenbart.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 245). Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 152: "[...] *avendo alcuni valenti uomini chiamato il pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla.*" – „[...] auch einige bedeutende Männer haben den Maler einen stummen Dichter genannt und den Dichter einen Maler, der spricht.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 246). Rhein verwies auf Plutarch, der in *De gloria Atheniensium*, *Moralia* 346f-347c diesen Ausspruch Simonides zuschrieb.

Die Ausblendung von Maltechniken

Das Begriffsfeld ‚Farbe‘ war bei dem Juristen Gutiérrez nicht in voller Breite entwickelt: Er kommentierte weder die neuartige Malweise mit sichtbarem Pinselstrich noch die ‚unklassische‘ Maltechnik ohne zeichnerische Detailstudien. Das sollte allerdings nicht weiter verwundern, weil die Diskussion dieser Innovationen in Spanien generell verspätet einsetzte. Den Begriff *borrón* verwendete unser Autor zwar, allerdings als Skizze, bspw. um den Unterschied zwischen Künsten (*artes*) und den niederen Gewerben (*oficios*) zu beschreiben. Er argumentierte, dass für die Künste Regeln, Verstand und Studium nötig seien, während dies für die einfachen Gewerbe nicht zuträfe. Dabei berief er sich auf eine Passage aus Aristoteles *Nikomachischen Ethik*:

*"[...] por ellos se consiga el fin a que se encamina, entrando primero por los principios y reglas generales, que es lo más fácil, y acabando por lo más dificultoso, que es lo que dice Aristoteles. Prius lineamenta prima ducenda sunt, et opus informandum, post veris coloribus utendum erit, Que quiere decir. Primero se han de echar las líneas y el dibujo, y trazar la obra en borrón, y después se ha de usar de los colores verdaderos."*³³³

³³³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 126f. – „Wegen dieser [Methoden, Anm. der Verfasserin] erreicht man das Ziel, dem man entgegengeht. Dabei kommt man zuerst über die Prinzipien und allgemeinen Regeln, was das Einfachste ist, und endet mit dem Schwierigsten, so wie Aristoteles sagt: Prius lineamenta prima ducenda sunt, et opus informandum, post veris coloribus utendum erit. Das heißt: Zuerst haben sie die Linien und die Zeichnung hinzuwerfen, und das Werk als Skizze zu umreißen, und danach die wirklichen Farben zu gebrauchen.“ (Übers. der Verfasserin). Cervello Grande verweist auf Arist. lib. I Ethic. Die Passage entspricht Aristot. eth. Nic. I, Kap. 7, 1098a. Die deutsche Übersetzung dieser Stelle zur Beschreibung des höchsten Gutes (der Glückseligkeit) reflektiert die malerische Metaphorik nur in Ansätzen: Vgl. Aristoteles, Nikomachische Ethik. Aus dem Griechischen übers. und hg. von Eugen Rolfes, Köln 2009, S. 20: „Sind erst die Grundlinien einer Sache vorhanden, so kann jeder daran weiterarbeiten und das einzelne nachtragen.“

Cervelló interpretierte den *borrón* an dieser Stelle als Ölskizze (*borroncillo*).³³⁴ Das stimmt mit Palominos Definition des *borrón* überein. Der Theoretiker deutete ihn ebenfalls als Ölskizze, allerdings erst 1715: „*la traza o mancha de colorido donde el pintor haze la invención para algún assumpto que ha de executar en mayor tamaño. Lat. Inventum; llámase borrón porque se haze de la primera vez, sin mucho definir.*“³³⁵ Man könnte den *borrón* demnach auch als Ideenskizze definieren. Dann wäre *borrón* kein Zwischenschritt zur farblichen Anlage des Gemäldes, sondern würde zur Zeichnung gehören. Auf keinen Fall ist damit die Malerei mit offener Pinselschrift gemeint!

Auch Verweise wie auf Horaz' *ut pictura poesis* nutzte Gutiérrez lediglich, um die enge Verwandtschaft von Malerei und Dichtkunst zu belegen.³³⁶ Erst spätere spanische Gelehrte sprachen sich mit *ut pictura poesis* für oder gegen die Nah- bzw. Fernsicht aus. Damit bewerteten sie auch die Fleckenmalerei, die einen gewissen Abstand zum Gemälde erfordert.³³⁷

³³⁴ Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 422. Cervelló verwies dazu auf die vielen Ölskizzen von Rubens. Dagegen behauptet er von Velázquez, er habe den *borrón* in seine Werke integriert, womit er wahrscheinlich seine unkonventionelle Maltechnik meinte.

³³⁵ Vgl. Art. „*borroncillo*“, in: NTLE 2007, Bd. 2, S. 1696.

³³⁶ Vgl. Horaz (Ed. Schäfer 2008), V. 361-364: „*Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes [...].*“ – „*Eine Dichtung wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; [...].*“

³³⁷ Pacheco verwendete *ut pictura poesis*, um zugunsten der Nahsicht zu argumentieren; vgl. dazu Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 419.

Moralische Aufwertung der Handarbeit

Im Folgenden sollen vor allem die Bücher der *Noticia* im Fokus stehen, die Aufschluss über die soziale Bedingtheit künstlerischer Diskurse geben. Für den Nachvollzug von Gutiérrez' reformerischen Positionen eignet sich neben der *Exhortación* das zweite Buch zu den mechanischen Künsten, wo die Ehre des Handwerks verteidigt wird:

*"Las artes mecánicas se dijeron así, no porque sean tan oprobiosas, como el vulgo piensa, peor lugar tienen los oficios tratantes y recatones, y peor es el estar un hombre ocioso: ni tampoco porque ellas sean malas ni adulterinas, como algunos quieren decir, que no los pueden ser, siendo como son loadas y aprobadas por el Espíritu santo, [...] sólo se dijeron mecánicas, porque estas artes se ejercitan con el cuerpo."*³³⁸

Das Ansehen dieser Künste litt lange unter einer falschen etymologischen Zuweisung: Der mittelalterliche Begriff *mechanica* wurde in einem Glossar des 9. Jahrhunderts von *moechus* bzw. *adulterinus* als *gefälscht* aber eben auch *ehebrecherisch* abgeleitet. Diese Bedeutung hielt sich noch lange als negative Konnotation und sexuelle Aufladung.³³⁹ Gutiérrez berief sich wohl darauf, als er den Terminus *adulterinas* verwendete.

Zur Nobilitierung des Ausdrucks *arte mecánica* bemühte sich Gutiérrez also zunächst, die Zuordnung von *mecánica* zum Sinnlich-Verbotenen als einen Irrtum zu entlarven. Als nächsten Schritt verwendete er die Bewertung als eine Art Metakategorie für seine

³³⁸ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 135. – „Die mechanischen Künste nennt man nicht etwa so, weil sie so schändlich wären, wie das gemeine Volk denkt; einen schlechteren Stand haben die Gewerbe der Händler und Krämer, und schlechter ist es, ein fauler Mensch zu sein. Und man nennt sie auch nicht so, weil sie verdorben oder betrügerisch wären, wie einige sagen wollen. Das können sie nicht sein, sind sie doch gepriesen und gutgeheißen durch den heiligen Geist. [...] Man nennt sie nur so, weil man sie mit dem Körper ausübt.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. zu den *regatones*: Manz 2006, S. 217. Sie wurden auch „Zwischenhändler, Krämer und Wiederverkäufer“ genannt. Diese Fremden, meist fahrende Händler, wurden häufig als Betrüger geächtet. Vgl. MacKay 2006, S. 27.

³³⁹ Vgl. zur etymologischen Fehlinterpretation: Sternagel 1966, S. 45-47; vgl. Kurze 1999, hier S. 128; vgl. Klinkenberg, H. M., „*Artes liberales/ artes mechanicae*“, in: HWPPh (1971-2007), Bd. 1, 1971, S. 533-535; vgl. Bacher 2000. Vgl. zur Situation in Italien: Conti 1998, S. 12-16.

Projektion der Verachtung auf die Verachtenden selbst. Dazu brauchte er die Bezeichnung der mechanischen Künste in Spanien als *artes vulgares*. Gutiérrez spiegelte mit *el vulgo* (als ‚das gemeine Volk‘) die Devaluation zurück auf diejenigen, welche die *artes mecánicas* geringschätzten. Dazu verband er die Kategorien der sozialen Hierarchie und der Bildung mit der Metakategorie Bewertung. Demgemäß assoziierte er die Ignoranz derjenigen, die diese Künste ablehnten mit der Dummheit der ungebildeten Unterschicht: Nur das ‚gemeine Volk‘ hielte an einer geradezu lächerlichen Konnotation fest, nicht aber jene, die den sozialen Aufstieg anstrebten. Er deutete den Begriff mit dem Gegensatzpaar Tugend und Laster um. Er unterstellte den die Arbeit Verachtenden, dass sie der Faulheit (*acedia*) verfallen seien. Diese Untugend, so könnte man Gutiérrez weiterdenken, ziehe wiederum verschiedenste Laster nach sich wie z. B. die Wollust (*luxuria*), womit diejenigen, welche die Tätigkeit geringschätzten, ihre Missbilligung gerade begründeten.³⁴⁰ – Die Gegner der *artes mecanicas* widersprachen sich selbst.

Gutiérrez' Argumentation im kunsttheoretischen Teil seines Werkes wird klarer, wenn man das fünfte Buch seines Werkes liest: *Exhortación a la honra, y favor de los que trabajan contra los ociosos, para las personas de todos estados*.³⁴¹ Der Jurist identifizierte dort die Abwertung der Arbeit als Hauptgrund für den Niedergang der spanischen Wirtschaft. Seine Wertschätzung der manuellen Arbeit war für das Spanien des beginnenden 17. Jahrhunderts exzeptionell. Gutiérrez' *Exhortación* stellt den Schlüssel für die gesamte *Noticia* dar, denn sie ist von seinem Selbstverständnis als Reformier gänzlich durchdrungen. Es gab zahlreiche *arbitristas*, die sich neben Investitionen der Regierung eine neue Arbeitsmoral forderten: Ortiz (1558), Gonzales de Cellorigo (1600), Lope de Deza (1618) und Ferdandez de Navarrete (1626).³⁴² Ihre Empfehlungen setzten im Grunde erst die Bourbonen im 18. Jahrhundert durch.³⁴³ Das Problembewusstsein einzelner konnte also den Ruf der Handarbeit nicht verbessern.

³⁴⁰ Vgl. Sternagel 1966, S. 45-47. Vgl. Kurze 1999, hier S. 127-129. Vgl. Bacher 2000.

³⁴¹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 204-230. – „Ermahnung zur Ehre und zugunsten derer, die arbeiten, gegen die Müßigen, für Personen jedes Standes“. (Übers. der Verfasserin).

³⁴² Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 54-57. Auf S. 57 zählte Perdices de Blas weitere Reformier auf, die sich ab ca. 1600 gegen den Müßiggang der Spanier wandten. Vgl. Hellwig 1996, S. 30. Vgl. Elliott 1977, hier S. 52, 57. Vgl. Kamen, 1983, S. 210, 234. Vgl. Calvo Serraller 1981, S. 196 zu Butrón.

³⁴³ Vgl. Dittberner 1995, S. 64. Sie verwies auf Kraus, Werner, Die Aufklärung in Spanien, Portugal und Lateinamerika, München 1973, S. 126ff. Vgl. Garcia Carcel, Ricardo/ Mateo Bretos, Lourdes, La leyenda negra, Madrid 1990, S. 51f. Vgl. zum Fortleben der arbitristischen Ideen auch Perdices de Blas 1996, S. 141-190.

Die Einleitung zur *Exhortación* ist einer der leidenschaftlichsten Abschnitte innerhalb der *Noticia*. Es ginge doch nicht an, so wettete Gutiérrez, dass die Wirtschaft trotz des Erfindungsreichtums der Spanier daniederliege! Er erörterte das soziale Missverhältnis und erzürnte sich über die Lebensfreude der Müßigen, die sich an den Arbeitenden dreist bereicherten:

"... se puede ver que los que la [España, Anm. der Verfasserin] ayudan por medio de la virtud, y del trabajo, andan tristes, pobres y abatidos: y por contrario, gozozos, favorecidos y alegres, los que quebrantando la razon divina y humana con vida ociosa, y sudores ajenos se hacen ricos."³⁴⁴

Diese Darstellung lässt unweigerlich an die Steuerlast denken, die den wenigen Arbeitenden aufgebürdet wurde. Diesem Thema widmete sich Gutiérrez auch direkt in der *Exhortación*.³⁴⁵ Es scheint, als habe der Autor mit den Untätigen entweder höhere Adlige oder aber Steuereintreiber, die von ihren Einkünften gut leben konnten, im Sinn gehabt. Denkt man an das entbehrensreiche Leben eines niedrigen Adligen wie *Don Quijote*, verschlechterte die Verweigerung jeglicher Tätigkeit den Lebensstil eher.

Im Folgenden schilderte Gutiérrez, wie die gesellschaftliche Akzeptanz des Müßiggangs das Wertgefüge in Spanien verändert habe. Er bezog sich damit auf die Metapher einer verkehrten Welt, in der die ‚gottgewollte‘ Lebensweise nicht mehr belohnt werde. Im Gegenteil. Selbst die emotionale Verfasstheit der Bevölkerung malte Gutiérrez sehr lebendig aus, und ordnete sie in diametraler Weise an: Die Niedergeschlagenheit der tugendhaft Tätigen verschlimmerte sich durch die ungetrübte Freude und Lebhaftigkeit der Müßigen. Mit ihrer Lebensfreude verhöhnten die Untätigen die Tugendhaften umso mehr. Gutiérrez' dramatische Beschreibung der spanischen Seelenlandschaft sollte die Leser berühren. Er klagte die Müßigen gewissermaßen wie Kriminelle an, da sie „das göttliche und menschliche Recht [...] brechen“ (*quebrantando la razon divina y humana*).

Das gegensätzliche Begriffspaar Arbeit und Müßiggang nutzte Gutiérrez hier wie im übrigen Buch so, dass er Tätigkeit positiv und Untätigkeit negativ bewertete. Dies

³⁴⁴ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205. – „Man kann sehen, dass diejenigen, die ihr [Spanien, Anm. der Verfasserin] mittels Tugend und Arbeit helfen, traurig, arm und niedergeschlagen gehen: Und im Gegenteil – erfreut, vom Glück bevorzugt und lebhaft werden diejenigen reich, die fern des Schweißes das göttliche und menschliche Recht mit ihrem müßigen Leben brechen.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁴⁵ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 208 zu Steuern, welche die Arbeitenden erwirtschafteten.

überrascht zunächst nicht. Denn ähnlich wie im Deutschen gibt es auch im Spanischen das Sprichwort „*la ociosidad es madre de todos los vicios*“ – „Müßiggang ist aller Laster Anfang“. Das heißt jedoch auch, dass Müßigkeit selbst eigentlich kein Laster darstellt, sondern nur die Faulheit bzw. Trägheit, die *acedia*. Gutiérrez verwendete Ausdrücke wie *pereza*, *flojera* oder gar *acedia*, also die Termini der Faulheit bzw. der Trägheit selten im Zusammenhang mit den Untätigen, den *ociosos*. Er unterschied anscheinend zwischen der äußerlich sichtbaren Nichtstun und der Verfehlung der *acedia*; erhob den Müßiggang jedoch sehr wohl in den Rang einer Sünde. Zwar sprach er hier nicht dezidiert von der Lasterhaftigkeit der Tatenlosen, positionierte aber in anderen Passagen der *Exhortación* die Lasterhaftigkeit der Untätigen gegen die Tugendhaftigkeit der Arbeitenden. Dadurch verband Gutiérrez die bereits bestehenden positiven Bewertungen der Tugendhaftigkeit mit denen der Arbeit und den Müßiggang mit der Lasterhaftigkeit. So koppelte er ein bereits etabliertes Gegensatzpaar an ein anderes.

Für die spanische Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts galt die Arbeit dem Müßiggang eben nicht moralisch überlegen! Hier war der *sosiego*, die *Gemütsruhe*, das Ideal. *Sosiego* kann mit Ruhe, Gelassenheit, Frieden und Stille übersetzt werden – alle diese Begriffe waren und sind positiv konnotiert. Die Muße der Christen spiegelte nicht nur ihre innere Gelassenheit sondern auch ihren Glauben! Der Ausdruck Muße war und ist gegenüber dem des Müßiggangs positiv besetzt. Schon im alten Rom zogen sich die Bürger nach der Geschäftigkeit des Alltags (*negotium*) ins Private zurück. Sie suchten Muße (*otium*), um sich zum Beispiel dem Studium oder schöpferischer Tätigkeit zu widmen. Die so ersehnte Freizeit hielt bereits Cicero in seinem Werk *De Oratore (Über den Redner)*, für besonders würdevoll: „*otium cum dignitate*“,³⁴⁶ eben weil diese Zeit geistig-kreativen Tätigkeiten gewidmet war. Diese Pause vom den alltäglichen Verpflichtungen bedeutete also nicht grundsätzlich auch Trägheit. Doch der Terminus *ocioso* im Spanischen ist nur negativ konnotiert, und die davon abgeleiteten Untätigen (*ociosos*) sind eher negativ besetzt, sogar als ‚unnützlich‘ oder ‚überflüssig‘, d. h. nicht etwa studierend oder schöpferisch aktiv.

Sicherlich war Gutiérrez nicht der einzige, der gegen den Müßiggang der Spanier wetterte. Die Kritik an dieser Lebensweise einte ihn mit anderen *arbitristas*. Doch die Entwicklung eines Gegenentwurfs zum *sosiego* bedurfte offensichtlich großer

³⁴⁶ Vgl. Cicero (Ed. Merklin 1986), Buch 1, § 1.

argumentativer Anstrengungen – auch durch die Verknüpfung mit dem Konzept der *'limpieza de sangre'*. Nach der Kopplung von *Arbeit* und *Tugend* sowie *Müßiggang* und *Laster* ergaben sich viele andere Assoziationen, die sich nun mit beiden Begriffspaaren verbinden ließen. Ein Beispiel dafür stellt die Metapher der verkehrten Welt dar, wobei die Tugendhaften niedergeschlagen und darben und sich die Lasterhaften fröhlich bereichern würden.

Auf die Beschreibung der Gemütsverfassung folgte sogleich eine dramatische Wendung, wobei sich die selbstzufriedenen Untätigen plötzlich als unbarmherzige Täter entpuppten:

*"[...] no solo se contentan con triunfar, y andar seguros por los pueblos: pero aún pretenden, para parecer mayores, sujetar y abatir a los virtuosos."*³⁴⁷

Gutiérrez schöpfte hier aus der Bandbreite des Wortes *abatir*: Wo die Tüchtigen sich in dem Satz zuvor niedergeschlagen (*abatido*) fühlten, wurden sie nun durch die Müßigen erniedrigt. Der Theoretiker entwarf damit das Bild von grausamen Kriegsherren, welche die Unterlegenen nach der gewonnenen Schlacht demütigen. Wie der gelehrte Jurist im zweiten Kapitel über die Adligen schrieb, provozierten die Müßigen oft Streit.³⁴⁸ Unser Autor entfaltete mit dieser Metapher eine starke Emotionalität. Als Grund für die Krise benannte er die Geringschätzung der Arbeit. Diese würde viele erfassen, die auch nur im Entferntesten die Möglichkeit der Nobilitierung sähen:

*"A tanto pues ha llegado el menosprecio del trabajo, y descomedimiento de la ociosidad, que ya algunos hombres de bajos principios les parece que para ganar nobleza e hidalguía sus hijos, importa mucho que sean ociosos: de que han resultado y resultan los grandes daños y que vemos. ¿Qué es esto Dios? ¿no es lastimosa cosa que tengan mejor lugar en la república los que la destruyen, que aquellos que la hacen y conservan?"*³⁴⁹

³⁴⁷ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205. – „[...] sie geben sich nicht damit zufrieden, zu triumphieren und sicher durch die Ortschaften zu schreiten: Sie versuchen sogar, die Tugendhaften zu unterwerfen und zu demütigen, um größer zu erscheinen.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁴⁸ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 210.

³⁴⁹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205. – „So weit reicht also die Verachtung der Arbeit und die Ungehörigkeit des Müßiggangs, dass schon einige Männer mit niederen Prinzipien meinen, Müßiggang sei wichtig, damit sich ihre Kinder die Nobilität und den Adel verdienen. Daraus ergaben und ergeben sich die großen Schäden, die wir sehen. Wie ist das möglich, Gott? Ist es nicht eine Schande, dass diejenigen einen besseren Platz in der Republik haben, welche sie zerstören, als diejenigen, welche sie erbauen und erhalten?“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Perdices de Blas 1996, S. 89.

Um den Eindruck des moralischen Niedergangs zu verstärken, personalisierte Gutiérrez das lasterhafte Verhalten – die Verachtung der Arbeit und die Ungehörigkeit des Müßiggangs. Diejenigen, die nach Nobilität strebten, beschrieb er mit einem Wortspiel: „*hombres de bajos principios*“. Das kann sowohl „*Männer niedriger Herkunft*“ als auch moralisch abwertend „*Männer niedriger Prinzipien*“ heißen. Er kritisierte den Zwang, für den Erhalt des Adelstitels der Arbeit zu entsagen. Abschließend richtete er seine Klage sogar an Gott. Dazu verwendete er die Metapher des Hausbaues: Die Untätigen würden das zerstören, was die Arbeitenden erbaut und erhalten hätten. Damit drückte er auch aus, dass die Wertschätzung aller Künste und aller Arbeit einst das Fundament Spaniens war.³⁵⁰

Mit einem persönlichen Appell schloss Gutiérrez die Einleitung. Im Folgenden variierte er seine Hauptargumente und unterstrich damit die Bedeutung der Gegensatzpaare Tugend – Arbeit und Lasterhaftigkeit – Müßiggang. Dabei ging er nach der Art eines juristischen Plädoyers vor. Seine Grundaussage wiederholte sich in den einzelnen Kapiteln mehrfach. Diese Redundanz ergibt sich m. E. daraus, dass er damit das Band zwischen Tugend und Arbeit einerseits und das zwischen Lasterhaftigkeit und Müßiggang andererseits stärken wollte. Dies heißt jedoch nichts anderes, als dass diese Verknüpfung eben nicht selbstverständlich war. Als Begründung führte der Theoretiker etliche Autoritätsbeweise aus antiken Werken und der Bibel an.

In den ersten beiden Kapiteln der *Exhortación* ging es Gutiérrez um eine Neubestimmung der Tugend: Nur das arbeitsame Leben sei gottgefällig.³⁵¹ Die Tüchtigkeit repräsentiere Frömmigkeit sowie die Kardinaltugenden Glauben, Hoffnung und Nächstenliebe.³⁵² Der Gelehrte kritisierte, dass viele Spanier jegliche Form der Arbeit ablehnen würden. Dazu zählte er neben der körperlichen Arbeit auch die etablierten freien Künste, also rein geistige Arbeit und sogar den Kriegsdienst.³⁵³

Im Folgenden gehe ich hauptsächlich auf die Passagen ein, in denen Gutiérrez sich explizit auf die Handarbeit bzw. auf die Künste bezog. Im ersten Kapitel berief er sich auf die

³⁵⁰ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205.

³⁵¹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205-214.

³⁵² Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 205: „*La Fe, la Esperanza, la Caridad, la Religion, siempre se ven a resplandecer en los hombres que trabajan.*“ – „*Den Glauben, die Hoffnung, die Nächstenliebe, die Frömmigkeit sieht man immer in den Menschen erstrahlen, die arbeiten.*“ (Übers. der Verfasserin).

³⁵³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 206.

erste Strophe von Psalm 128, 2, der Lobpreisung der Tüchtigkeit.³⁵⁴ Nur dadurch erfahre man wahre Nobilität:

"Con él y con virtud se solía ganar la que ahora es verdadera y notoria nobleza [...]".³⁵⁵

Dem folgte eine Aufzählung von Herrschern, aber auch von tugendhaften Künstlern, die durch ihre Werke berühmt wurden.³⁵⁶ Darauf erörterte Gutiérrez praktische Grundlagen für eine funktionierende Ökonomie. Schließlich erwirtschafteten die Strebsamen auch die Steuern, mit denen der Staat seine Ausgaben bestreite und damit letztlich auch die Müßigen versorge.³⁵⁷

Im zweiten Kapitel der *Exhortación* griff Gutiérrez viele bereits erörterte Gedanken wieder auf. Wo er im ersten Kapitel die Verbindung zwischen Arbeit und Tugend gestärkt hatte, verband er nun Müßiggang und Lasterhaftigkeit. Gutiérrez bezweifelte, dass die Untätigen überhaupt gute Eigenschaften haben könnten. Ihre ‚Werke‘ seien eine Ansammlung nahezu aller Laster, Todsünden und unsagbaren Bösartigkeiten.³⁵⁸ Es erstaunt nicht, dass dieser Sündenpfehl des Müßiggangs nach Meinung unseres Autors auch alle Qualitäten wie die Erfindungsgabe ertränke:

³⁵⁴ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 206: "*Labores manuum tuarum, quia manducabis, beatus es et bene tibi erit. – Porque comerás del trabajo de tus manos, eres bienaventurado, y te secuederá bien.*" Cervelló Grande gab hier den Psalm 124 an. Dabei unterlief ihm ein Fehler. Bei dem Abschnitt handelt es sich um Psalm 128,2. Vgl. Lutherbibel (1999), S. 621: „Du wirst dich nähren von deiner Hände Arbeit; wohl dir, du hast's gut.“

³⁵⁵ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 206. – „Mit ihr [der Arbeit, Anm. der Verfasserin] und mit Tugend war es üblich, das zu gewinnen, was heute wahre und offenkundige Nobilität ist [...]“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Defourneaux 1986, S. 23-25, 44. Die *hidalguía* galt als der höhere, die ‚limpieza‘ als niedere Adel.

³⁵⁶ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 207: "*Este, no dejar día sin linea, hizo gran architecto a Vitruvio: Pintores, y escultores famosos, a Fidias, Apeles, Protógenes, Zeusis, Lisipo, y a nuestro Español no menos que todos ellos, o por ventura mayor Navarrete el mudo.*" – „Dies, keinen Tag ohne Linie vergehen zu lassen, tat der große Architekt Vitruv, ebenso wie berühmte Maler und Bildhauer wie Phidias, Apelles, Protogenes, Zeuxis, Lysippos, und in unserem Spanien nicht weniger als jene, zu unserem größten Glück Navarrete der Stumme.“ (Übers. der Verfasserin). Mit „no dejar día sin linea“ verwies Gutiérrez auf Plinius Ausspruch „Nulla dies sine linea.“ aus der Anekdote über den Maler Apelles. Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, § 84.

³⁵⁷ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 208: "*Del trabajo que tanto menospreciamos salen las alcabalas, y tributos, con que sustentan los Príncipes, y dan ventajas y sueldos a la gente de guerra, y salarios a los Magistrados, y jueces. De él salen las decimas y primicias, para los ministros de la Iglesia y culto divino, junto con lo que comen, gastan y malbaratan los ociosos.*" – „Aus der Arbeit, die wir so sehr verachten, entspringen die Verkaufssteuern und Abgaben, mit denen die Fürsten die Kriegsleute unterhalten und ihnen Steuervorteile und Sold geben, und den Beamten und Richtern Lohn. Aus der Arbeit entspringen der Zehnte und die ersten Früchte für die Priester und den göttlichen Kult, zusammen mit dem, was die Müßigen essen, verbrauchen und verprassen.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁵⁸ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 210.

*"Con ella se entorpedece la memoria, el ingenio, y la parte superior de la razon, con las demás potencias y sentidos."*³⁵⁹

Gutiérrez behauptete, dass diejenigen, die nach Nobilität strebten, sie durch ihren Müßiggang verlören.³⁶⁰ Im Zusammenhang mit den Adligen ging er auch mehrfach auf die Wohlhabenden ein, welche durch ihre Lasterhaftigkeit selbst die königlichen Blutlinien zerstören könnten:

*"Estos ricos ociosos [...] meten la flojedad y malas costumbres en los Reinos, contaminan los matrimonios, y ensucian los linajes, y las casas."*³⁶¹

Die Idee des ‚Verderbens‘ der königlichen und fürstlichen Abstammung war dabei eine besonders drastische Aussage. Durch Verwendung des Verbes *contaminar* (anstecken) konnotierte Gutiérrez den Müßiggang mit einer Krankheit. Noch stärker wirkt das Verb *ensuciar*, das ‚Verschmutzen‘ der Blutlinien, welches auf die geforderte *limpieza de sangre* verweist, die sich dementsprechend auch beflecken ließ. Die Begriffe *contaminar* und *ensuciar* wurden häufig gegen konvertierte Juden (*marranos*) und Muslime (*moriscos*) angewandt. Damit unterstellte man ihnen fortbestehende Treue zum alten Glauben, um sie vor den Rat der Inquisition zu zitieren, sie abschwören zu lassen, sie auszuweisen oder anderweitig zu bestrafen.

Die desaströsen Auswirkungen dieser politischen Praxis auf die Ökonomie verleugnete Gutiérrez. Einen unbekanntem Autor, welcher die Konsequenzen der Ausweisung von Moriskanen und Marranen benannt hatte, zitierte Gutiérrez an dieser Stelle nur, um ihm sogleich zu widersprechen.³⁶²

³⁵⁹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 210. – „Er [der Müßiggang, Anm. der Verfasserin] lähmt das Erinnerungsvermögen, die Erfindungsgabe und den höheren Teil der Vernunft, die übrigen Kräfte und Sinne.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁶⁰ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 210.

³⁶¹ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 212. – „Diese reichen Müßigen [...] schmuggeln Faulheit und schlechte Angewohnheiten in die Königreiche, verderben die Ehen, verschmutzen die Familien und die Häuser.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁶² Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 214: „También da por razon, de no haber gente, las guerras, y el haber salido tantas familias de Moros, y Judíos: pero este no es suficiente [...]“ – „Er begründet das auch mit den fehlenden Menschen, den Kriegen und der Abwanderung von vielen muslimischen und jüdischen Familien – aber das ist nicht ausreichend [...]“ (Übers. der Verfasserin).

Der offensichtliche Rassismus und Antisemitismus wird wohl der persönlichen Meinung des gelehrten Juristen entsprochen haben, war doch der Nachweis seiner eigenen ‚Blutreinheit‘ Voraussetzung für den Posten als *relator* der Inquisition.³⁶³ Die selbstverständliche Verwendung der ‚*limpieza*‘ als Metapher war weder ein Einzelfall in der *Noticia*, noch blieb sie auf diesen Theoretiker beschränkt. Anspielungen auf die Abstammung findet man im 17. Jahrhundert überall dort, wo von ‚Reinheit‘ und ‚Schmutz‘ bzw. ‚Verschmutzung‘ die Rede war, also sowohl im Ausdruck *limpieza* als auch im Begriff *mancha*.³⁶⁴ Diese Termini besaßen im frühneuzeitlichen Spanien nicht bloß moralische Konnotationen. Sie bezogen sich oft dezidiert auf die Vorfahren, deren ethnische Zugehörigkeit und deren Glaubensbekenntnis. Das Gegensatzpaar Reinheit und Schmutz im Sinne der (un)zweifelhaften Abstammung war offenkundig schon dermaßen gestärkt, dass Gutiérrez unkommentiert neue Begriffe damit verknüpfen konnte. Wie der Müßiggang die Verschmutzung repräsentierte, verkörperte die tugendhafte Arbeit also die Reinheit, im Sinne der ‚Blutreinheit‘. Bei dieser neuen Verbindung verlor die ‚*limpieza*‘ jedoch keineswegs ihre ursprüngliche Bedeutung. Gutiérrez ignorierte wohl die sich daraus ergebende logische Inkonsistenz: Er kritisierte zwar die Adelssucht (*hidalguismo*), aber nicht das Bekenntnis zur Notwendigkeit der ‚*limpieza de sangre*‘, die damit doch eng verbunden war. Diese Widersprüchlichkeit ist jedoch sehr typisch für partielle Umwertungsbestrebungen, die nicht das ganze Beurteilungssystem hinterfragen! Damit konnte Gutiérrez das für Spanier offenkundigen **Zeichen** der ‚*limpieza*‘ – das der Untätigkeit – kritisieren ohne damit die herrschende **Ideologie** anzugreifen. Er baute auf das Fundament der tugendhaften Arbeit als **neues Zeichen** der ‚*limpieza*‘ seine weiteren Argumentationen auf. Von daher sollte es auch nicht verwundern, dass er solch ein langes Plädoyer schrieb. Schließlich lag ihm daran, tief verankerte Überzeugungen zu verändern: Die Entkopplung von ‚*limpieza*‘ und *sosiego* (d. h. der positiv konnotierten Untätigkeit), um eine Verbindung von ‚Blutreinheit‘ und Tüchtigkeit zu etablieren.

Auch auf die Zusammenhänge von Müßiggang und ökonomischem Niedergang verwies Gutiérrez. Nun folgte ein wirtschaftshistorischer Exkurs über die Ausländer, welche von der Schwäche der Spanier profitierten und ihnen im Krieg schaden wollten:

³⁶³ Vgl. Cruz Yábar 1996 a, hier S. 409. Vgl. Cervelló Grande 2006, Bd. 3: Estudios, S. 89.

³⁶⁴ Vgl. Hering Torres 2006. Vgl. Rinke 2008.

“¿Cómo que no vemos que del honrar a los ociosos, así pobres, como ricos, resulta el haber tanto? Y ¿por que ser abatidos los que trabajan, hay tan pocos, que conociendo esta flaqueza los extranjeros por vía de mercaderías, y brujerías, como si fuéramos negros, gozan de nuestras Indias mejor que nosotros? ¿y nos sacan los materiales por labrar, y el dinero, y le convierten en fuerzas, en pólvora y balas contra nosotros?”³⁶⁵

Es ist anzunehmen, dass Gutiérrez hier vor allem die protestantischen Niederländer und Engländer meinte, die in Spanien und Amerika Handel trieben, spanische Rohstoffe erwarben und dafür Handelswaren für einen erheblich höheren Preis einführten. Sehr helllichtig erwähnte er den militärischen Nutzen, welchen die Ausländer aus dieser Art des Handels zogen. Die daraus gewonnene geradezu übernatürliche Kraft interpretierte er als offensichtliches Hexenwerk – Zeichen ihrer unglaublichen Überlegenheit.

Abermals rekurrierte Gutiérrez auf das Bild der verkehrten Welt (*como si fuéramos negros*), verglich die Spanier mit versklavten Afrikanern, die auf Plantagen und Minen ausgebeutet wurden. Gutiérrez besaß die unkritische Selbstherrlichkeit eines Kolonialherrn. Offenbar war er davon überzeugt, dass die Sklaven nicht von den Schätzen der neuen Welt zu profitieren, sondern nur ihren Dienst zu tun hätten, um den Wohlstand des ‚Mutterlandes‘ zu mehren. Aber dass Spanien aus seinen Besitzungen keinen Nutzen ziehe, sei eine Schande.

Ein weiterer Abschnitt ist sehr aufschlussreich für das Verständnis von Gutiérrez‘ wirtschaftlichem Bewertungsgefüge. Dabei siedelte er die Kaufleute sehr weit unten an:

“[...] ociosos, que huyendo del trabajo, ganan con el ajeno de los tabajadores, artifices, y oficiales, haciéndose tratantes y recatones, que por vender sus mercaderías a mayores precios, las encubren, mienten y se perjuran de continuo, y se aúnan y conjuran contra el bien público de los particulares y de su patria.”³⁶⁶

³⁶⁵ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 212. – „Wie können wir übersehen, dass wir die Zahl der Müßigen mehren – der armen wie der reichen – indem wir sie ehren? Und dass die Arbeitenden so niedergeschlagen sind, dass es immer weniger von ihnen gibt; dass die Ausländer, die diese Schwäche kennen, über den Weg der Handelswaren und der Hexerei – als wären wir die Schwarzen – sich an unserer neuen Welt mehr erfreuen als wir? Und uns die Materialien zum Bearbeiten und das Geld abschöpfen, und es in Streitkraft verwandeln, in Pulver und Kugeln gegen uns?“ (Übers. der Verfasserin).

³⁶⁶ Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 213. – „[...] Müßige, die vor der Arbeit fliehend mit dem Eigentum der Arbeitenden, Künstler und Handwerker Geld verdienen, indem sie Händler und Krämer werden; die durch den Verkauf ihrer Handelswaren zu höheren Preisen hehlen, lügen und ständig Meineide leisten, und sich gegen das Gemeinwohl der Privatpersonen und ihr Vaterland vereinigen und verschwören.“ (Übers. der Verfasserin).

Während Gutiérrez im zweiten Buch die Händler und Zwischenhändler unter den Handwerkern und nur knapp über den Müßigen rangieren ließ,³⁶⁷ identifizierte er in dieser Passage die Geschäftsleute sogar als Müßige. Zudem klagte er sie als Kriminelle an, die sich gegen das Gemeinwohl verschworen hätten. Durch die juristischen Termini wie „*se perjuran*“ (*sie leisten Meineide*) und „*se conjuran*“ (*sie verschwören sich*) verdeutlichte Gutiérrez, dass es hier nicht nur um Fragen der Moral ging, sondern um die Gerechtigkeit innerhalb des Staates, die juristisch eingeklagt werden könne.

Diesem Abschnitt folgten Ermahnungen nach einzelnen Ständen geordnet, zuerst für die hohen Adligen und Ritter, dann für die niedrigen Adligen (*hidalgos*) und für das einfache Volk. Schließlich wandte sich Gutiérrez an die Frauen, die er über alle Stände hinweg gesondert ansprach.³⁶⁸ Alle seine Empfehlungen zeigen die soziale Wertschätzung des Kriegshandwerkes, das bei jeder Gruppe zuerst genannt wurde – sogar bei den Frauen! Wahrscheinlich versuchte er damit in gewisser Weise, dem Bedürfnis vieler Zeitgenossen nach dem Erwerb von Adelstiteln entgegenzukommen. Niedriger rangierte die Beschäftigung mit den Wissenschaften und den freien Künsten. Unserem Autor war daran gelegen, allen Ständen außer hohen Adligen und Rittern auch die Ausübung der mechanischen Künste naheulegen, die er im zweiten Buch der *Noticia* vehement verteidigte.³⁶⁹

Denkwürdig ist besonders die Ermahnung der niederen Adligen. Gutiérrez widersprach der Auffassung, dass die Handarbeit zum Verlust des Adelstitels durch Geburt führe. Dazu zitierte er Gesetze der katholischen Könige. Er musste zwar zugeben, dass die Statuten die Ausübung einiger freier Künste teilweise verboten hätten, äußerte aber seine Hoffnung, dass sie diese Regeln nach und nach wieder abgeschafft werden würden.³⁷⁰

Gutiérrez richtete seinen Appell an die Frauen und zwar ohne Standesunterschiede. Dabei zählte er auch berühmte Gelehrte und Kriegerinnen auf. Nach dieser Einleitung kam

³⁶⁷ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 135. Vgl. Manz 2006, S. 217. Vgl. MacKay 2006, S. 27.

³⁶⁸ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 215-228.

³⁶⁹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 221: Er empfahl den *Hidalgos*: "*Si no se acomodan a la guerra, sigan los estudios, y artes liberales [...]. [...] Si a nada de lo que tengo dicho se aplican menos mal sin comparación que ser ocioso aprender una arte y oficio aunque sea mecánico.*" – „Wenn Ihnen der Krieg nicht zusagt, studieren Sie oder üben Sie die freien Künste aus [...]. [...] wenn Sie sich nichts von dem widmen, was ich aufgezählt habe, ist es Gott sei Dank kein Vergleich dazu, müßig zu sein, als eine Kunst und einen Beruf zu lernen, auch wenn es eine mechanische Kunst wäre.“ (Übers. der Verfasserin); vgl. zu den Ermahnungen des einfachen Volkes ebd., S. 224.

³⁷⁰ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 221.

er zu Ermahnungen, sich der Hauswirtschaft zu widmen. Dabei favorisierte er als keusch erachtete Tätigkeiten wie das Spinnen, wobei er auf zahlreiche Quellen verwies.³⁷¹

Die *Exhortación* schließt mit einem generellen Aufruf zur Tugend.³⁷² Gutiérrez resümierte, dass die Adligen nicht edel und ehrenhaft handelten, wenn sie sich der Arbeit weiter entzögen und so auch noch die wenigen Tätigen neidisch auf ihr Leben machten. Er betrachtete den Adelstitel als moralische Auszeichnung.³⁷³ Damit vergegenwärtigte der Theoretiker den höheren Ständen ihren Vorbildcharakter und nahm sie in die Verantwortung, für das Wohl Spaniens zu sorgen, indem sie sich zur Tugend bekehrten.

³⁷¹ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 226.

³⁷² Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 228-230.

³⁷³ Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 230.

4.3 Carducho

Die Intellektualisierung des *dibujo externo*

Wie im vorhergehenden Kapitel am Beispiel von Gutiérrez *Noticia* belegt, sind *dibujo* und *disegno* nicht deckungsgleich.³⁷⁴ Unbeachtet blieb bisher auch, dass Carducho dem ursprünglich handwerklich orientierten *dibujo*-Begriff³⁷⁵ durch einen definitiven Akt eine zusätzliche geistige Komponente verleihen musste, um *disegno* kulturell übersetzen zu können. Diese Übertragung erreichte er durch die Aufspaltung in *dibujo interno* und *dibujo externo*³⁷⁶ – wie es Zuccari in der *L'idea de' pittori, scultori e architetti* von 1607 durch das Muster *disegno interno* und *disegno externo* vorgegeben hatte.³⁷⁷

Carducho führte zusätzlich die Termini des *dibujo operativo, practico y scientifico* ein. Diese überlagerten das von Zuccari geprägte Gegensatzpaar *disegno pratico* und *disegno speculativo*.

³⁷⁴ Vgl. Kapitel 4.2 zur *Intellektualisierung des künstlerischen Prozesses* bei Gutiérrez. Vgl. Kemp 1974, hier S. 227.

³⁷⁵ Vgl. Art. „*dibujar*“, in: Corominas 1954-1957, Bd. 2 CH-K, Madrid 1955, S. 166f.: „*dibujar* [...] significó primero 'representar graficamente' (esculpiendo, pintando o dibujando) y también 'labrar' (madera)“. – „zeichnen [...] bedeutete zuerst ‚grafisch repräsentieren‘ (bildhauerisch gestaltend, malend oder zeichnend) und auch (Holz) ‚bearbeiten‘ [...].“ (Übers. der Verfasserin).

³⁷⁶ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 238, Anm. 640. Calvo Seraller verwies hierbei auf Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 115f. Vgl. Waldmann 1995, S. 64. Carducho rezipierte auch Vasari und Varchi zur Zeichnung. Diese Bezüge wurden durch die vergleichende Quellenarbeit in der Edition von Calvo Seraller aufgearbeitet. Waldmanns Ausführungen zu Carduchos Vorstellungen von *idea* und *dibujo* beziehen sich v. a. auf Zuccari. Unterschiede zwischen Zuccaris und Vasaris Auffassungen von *disegno* erhalten zu wenig Gewicht.

³⁷⁷ Zur *disegno*-Theorie bei Zuccari: Vgl. Kemp 1974. Vgl. Summers 1990, S. 283-308. Vgl. Pfisterer, Ulrich, Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 38/ 2 (1993), S. 237-268. Vgl. Rossi 1974.

Die Zeichnung wertete Carducho durch die Verwissenschaftlichung des Werkprozesses auf:

"[...] *este lo llamaremos dibujo externo, quando está actuado, como queda dicho, y interno, quando está en potencia: y este actuado, es lo mismo que el que llamamos dibujo practico, regular, y cientifico, porque hecho ciencia dello, resulta cierto concepto, ó idea, y purgado juicio, ó habito interior, que como maestro docto forma en la mente de las cosas con perfeccion, que despues expresan las manos con lineas, reduciendo a acto lo que tuvo el saber en potencia, que es el dibujo externo material.*"³⁷⁸

Damit wurde Carducho spezifischer als Gutiérrez, der lediglich auf das *estudio* zur Intellektualisierung verwiesen hatte. Das sich als regelhaft Zeigende sei also der intellektuelle Kern der Zeichnung. Insofern offenbart sich in Carduchos Definition des *dibujo externo* eine Entfernung von den Positionen Zuccaris, hatte der italienische Theoretiker die Anwendung mathematischer Regeln für die Malerei doch abgelehnt.³⁷⁹ Carducho aber beharrte auf der Wissenschaftlichkeit als Grundlage der Erkenntnis, sodass die *ciencia* bei ihm vergleichbar ist mit jener der *scienza delle linie* in der 1550er Edition von Vasaris Michelangelo-Vita.³⁸⁰

Aus Carduchos Rezeption von Vasari und Zuccari resultierte wohl die Betonung des Geistigen an den Vorzeichnungen. Das war Vasari nicht notwendig erschienen, da er den *disegno*-Begriff nicht aufspaltete, sondern ihn als Veranschaulichung der Idee definierte. Damit war ihm die Integration der handwerklichen Aspekte in den Terminus *disegno*

³⁷⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979, S. 238. – „[...] diejenige nennen wir äußere Zeichnung, wenn sie ausgeführt ist (wie besprochen) und innere, wenn sie potentiell ist: Und die ausgeführte ist diejenige, die wir praktische, regelhafte und wissenschaftliche Zeichnung nennen. Denn beim wissenschaftlichen Vorgehen ergibt sich daraus ein gewisses Konzept oder eine Idee, und ein gereinigtes Urteil oder eine innere Angewohnheit. Der gebildete Meister erschafft in seinem Geist vollkommene Dinge, welche die Hände danach mit Linien ausdrücken, durch die Ausführung beschränkend, was das Wissen potentiell enthielt. Das ist die äußere materielle Zeichnung.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁷⁹ Vgl. Panofsky 1924/1989, S. 101, Anm. 180. Verweis auf Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768), Buch 2, 6, S. 133ff.: „Ma dico bene e so, che dico vero, che l'arte de la pittura non piglia i suoi principi, nè ha necessità alcuna di ricorrere alle matematiche scienze ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, nè anco per poterne ragionare in speculazione“. – „Ich sage aber – und ich weiß, ich spreche die Wahrheit –, daß die Kunst der Malerei ihre Grundlage nicht den mathematischen Wissenschaften entnimmt, ja nicht einmal zu ihnen Zuflucht zu nehmen braucht, um irgendwelche Regeln oder Verfahrensweisen für die Praxis zu erlernen, oder auch nur in spekulativer Weise darüber sich klar zu werden [...].“ (Übers. Panofsky 1924/1989, S. 42).

³⁸⁰ Vgl. Kemp 1974, hier S. 225, Anm. 28. Er verwies auf Vasari 1550/1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 3. Vasari verwendete den Begriff *scienza delle linie* nur in der 1. Ausgabe der *Vite*, in der 2. Ausgabe ersetzte er ihn durch *disegno*. Vgl. Kemp 1974, hier S. 235.

gelungen. Vasari hatte zum *disegno* sowohl die intellektuelle Beschäftigung mit dem Gegenstand als auch die Übung der Hand behandelt:

*"Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio et esercizio di molti anni, spedita at atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creata [...]."*³⁸¹

Eine solche Betonung des Intellektuellen hätte bei den Italienern vielleicht redundant gewirkt, den Spaniern erschien sie jedoch absolut notwendig. Der ursprünglich manuell-materielle Bedeutungskern war auszugleichen, um das Geistige der Zeichnung zu behaupten. Denn erst damit konnte die Nobilität der Malerei bewiesen und dadurch die gesellschaftliche Anerkennung eingefordert werden. Carducho stellte noch nachdrücklicher als Vasari infrage, dass die auf der Leinwand entwerfenden Künstler tatsächlich eine Bildidee besaßen.³⁸²

³⁸¹ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 115f. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 99: „Wie dem auch sei, der *disegno* bedarf, wenn er dem Urteilsvermögen die Erfindung einer Sache abgerungen hat, einer flinken Hand, die dank vieler Jahre Studium und Übung in der Lage ist, jedwede Schöpfung der Natur [...] treffend zu zeichnen und wiederzugeben.“ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 238. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 238.

³⁸² Vgl. Busch 2009, S. 57. Er verwies auf Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 15f.

Die Ausdifferenzierung der Naturnachahmung

Carducho unterschied im dritten Dialog zwischen zwei Arten der Natur (*naturaleza*), nämlich der perfekten und der ‚beschädigten‘ (*naturaleza perfecta/ naturaleza corruptida*). An den meisten Stellen der *Diálogos* verwendete Carducho den Begriff *naturaleza* im Sinne von *naturaleza perfecta*. Wenn er dagegen die ‚beschädigte‘ Natur meinte, dann sprach er von *natural*, dem Äußeren.³⁸³ Im vierten Dialog vertiefte Carducho den Gedanken der vollkommenen Natur, die seines Erachtens einem eschatologischen Ziel zustrebe:

*“Naturaleza siempre fue provida y perfecta en lo que obró, y nunca hizo cosa en vano, sino mirando algun fin, [...]”*³⁸⁴

Carducho und Zuccari einte, dass sie diese von Gott kreierte und ursprünglich perfekte Natur als nachahmungswürdig erachteten. In der Auffassung dieses geistigen und zugleich göttlichen Prinzips verschränkten sich Argumente unterschiedlicher Kategorien. Die Nachahmung einer so beschaffenen Natur (*imitacion de la naturaleza*) definierte Carducho

³⁸³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200.

³⁸⁴ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 181. – „Die Natur war immer sorgsam und perfekt in dem, was sie kreierte, und schuf nie etwas umsonst, sondern, um ein Ziel zu erreichen, [...]“ (Übers. der Verfasserin). Calvo Seraller verwies hier auf Aristoteles, Physik, II, Kap. 8, 198/ 199b. Dabei scheint es jedoch eine Umdeutung in der Frühen Neuzeit gegeben zu haben: Mitnichten stellte Aristoteles in der Physik alles Naturgegebene als „Weltvernunft“ und mit der logischen Operation der Finalursache (das „Weswegen“) dar. Die Aristotelische Finalursache legte mit einer logischen Operation der Teleologie sicherlich den Grundstein für spätere eschatologische Ursachendeutungen. Das 2. Kapitel der Physik beschäftigt sich allerdings gerade damit, viele natürliche Gegebenheiten eher als Zufall, denn als zielgerichtete Ereignisse aufzufassen. Eine Finalursache unterstellte Aristoteles eher dem menschlichen Handeln als der Natur. Carducho bezog sich hierbei auf Zuccaris *Idea*, wie Calvo Seraller deutlich machte. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 181, Anm. 506. Verweis auf Zuccari 1607, Bd. 1, S. 22. – Zuccari beschrieb die Ordnung der Natur folgendermaßen: *“E se vogliamo anco sapere perche la Natura sia imitabile, è perche la Natura è ordinata da un principio intelletivo [...]”* – „Und wenn wir noch wissen wollen, warum die Natur nachahmungswürdig ist – sie ist es, weil die Natur nach einem geistigen Prinzip geordnet ist, [...]“ (Übers. der Verfasserin).

als Ziel der Malerei,³⁸⁵ womit aber eigentlich eine Idealisierung gemeint war. *Imitacion de lo natural* kann zwar auch als Naturnachahmung verstanden werden, aber ich werde sie zur besseren Differenzierung *Nachahmung des Äußeren* nennen. Carducho behauptete, dass es dem Maler durch bloße Imitation des Äußeren unmöglich sei, Vollkommenheit wiederzugeben. Darin stimmte er mit Vasari überein.³⁸⁶

Eine ähnliche Aufspaltung der Naturnachahmung fand sich bereits bei Danti im *Trattato delle perfette proporzioni* (1567). Der Venezianer unterschied zwischen *ritrarre* und *imitare*, wobei *ritrarre* den äußerlichen Nachvollzug meinte, *imitare* aber die Idealisierung. Dantis *ritrarre* wurde also zu Carduchos *imitacion del natural*.³⁸⁷ Der Spanier begründete die Notwendigkeit der Idealisierung von Modellen für religiöse Historien, allen voran Modelle für die von der Erbsünde Befreiten wie die Jungfrau Maria:

"¿Y adonde [hallarán] la majestad, gravedad, deidad, hermosura y benignidad que asistían al cuerpo Santísimo de nuestra Señora, Madre y Virgin, sin mancha, ni amago de imperfección, ni en el alma, ni en el cuerpo?"³⁸⁸

Tugend und Lasterhaftigkeit könne laut Carducho nur ein gebildeter Maler angemessen ausdrücken;³⁸⁹ denn nur dieser sei imstande, das Wesen eines Menschen zu erfassen, es auf Tugendhaftigkeit prüfen und diese Qualität sinnvoll auszudrücken, natürlich durch die Idealisierung des Modells. Die Ablehnung der Werke von guten Kopisten begründete Carducho damit, dass sie aufgrund ihrer Beschränktheit nicht zur Wesensschau fähig seien. Deshalb könnten sie nur das unvollkommene Äußere wiedergeben.³⁹⁰

³⁸⁵ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 237: „[...] que es su definicion, quien artificiosamente imita la naturaleza“ – „[...] es ist ihre Definition, dass sie geschickt die Natur imitiert.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁸⁶ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 155 zur Kritik Vasaris an der Arbeitsweise der Venezianer. Vgl. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 15f. Vgl. Busch 2009, S. 57f.

³⁸⁷ Vgl. Barocchi 1960-1962, Bd. 1, 1960, S. 207ff. Vgl. Barocchi 1971-77, Bd. 2, 1973, S. 1570-1576. Auf den Bezug zu Danti machte bereits Calvo Seraller aufmerksam: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), hier S. 190, Anm. 529. – Unterschied zwischen „*estudiar el natural*“ und „*copiar*“. Carducho rezipierte hier Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, Florenz 1567, S. 266. Diese Ausdifferenzierung bei Danti behandelte bereits Panofsky 1924/ 1989, S. 44, Anm. 186.

³⁸⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 185. – „Wo fände sich die Majestät, der Ernst, die Göttlichkeit, Schönheit und Güte, die den heiligen Körper unserer Herrin, Mutter und Jungfrau umgibt, ohne Makel, ohne ein Anzeichen von Unvollkommenheit, weder in der Seele, noch im Körper?“ (Übers. der Verfasserin).

³⁸⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 186.

³⁹⁰ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 190: "Púsose un pintor indocto pero bien practico a copiar del natural una cabeza desproporcionada y mala, en todo, o en parte, como sucede de ordinario. Entraron aquellas especies por los sentidos a la memoria, sin más reparos que los que le dio el objeto. El excelente practico la copió

Die Aufspaltung der Natur führte also zu einer Ausdifferenzierung der Naturnachahmung. Die als *imitacion de la naturaleza* bezeichnete Idealisierung konnte wiederum Ausgangspunkt für andere Aufwertungen im Begriffsfeld ‚Farbe‘ werden. Carducho schrieb der Fähigkeit des Künstlers zur Idealisierung Gottgefälligkeit zu. Unter dieser Voraussetzung wurde die *mimesis* teilweise hochgeschätzt. Da Carducho der Natur im Sinne des Heilsplans Weisheit zusprach, konnte auch die Wiedergabe dieser Natur (*naturaleza*) von Gelehrtheit zeugen: Die grundsätzliche Verschränkung von Intellektualisierung und Tugendhaftigkeit bildete also den Rahmen für das Lob der *imitation de la naturaleza*.

con puntualidad, pero fue forzoso que saliese aquella copia con las imperfecciones que tenía el original: lo cual no sucediera si el Pintor fuera docto, porque corrigiera y enmendara el natural con la razon y docto hábito del entendimiento que poseía. Y esta es la causa, sin duda, por qué los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores, [...].“ – „Es schickte sich ein ungebildeter Maler aber guter Praktiker an, einen unproportionierten und unansehnlichen Kopf zu kopieren, ganz oder zum Teil, wie es gewöhnlich geschieht. Diese Informationen gelangten über die Sinne in den Geist, ohne dass das Objekt Bedenken hervorrief. Der exzellente Praktiker kopierte ihn genau aber zwangsläufig auch mit den Unvollkommenheiten, die das Original besaß. Dieses würde einem gebildeten Maler nicht passieren, weil er das Äußere mithilfe der Vernunft und gebildeter Gewohnheit des Verstandes korrigieren und verbessern würde.“ (Übers. der Verfasserin).

Die Abwertung der Täuschung und der Nachahmung des Äußeren

Carducho kritisierte die Faszination für den bloßen Nachvollzug des Äußeren. Die Erschaffung einer Illusion durch überzeugende *imitatio* der Erscheinung sei lediglich die **Voraussetzung** für die Malerei, sodass diesem Vermögen keine besondere Bedeutung beizumessen sei.³⁹¹ Die Begeisterung des Publikums für ebendiese Nachahmung des Äußeren und für malerische Täuschungen galt unserem Autor als Ausdruck von Einfalt. Maler, die ihre Schüler lediglich im Kopieren unterrichteten, würden nur *engaños* lehren.³⁹² Der Theoretiker stellte sie wie Gaukler dar, die ihr Lob zu Unrecht ernteten. Der Meister der *Diálogos* attackierte diese Künstler durch einen imaginierten Gerichtsprozess: Vor den Augen der Leserschaft öffnete sich ein Gerichtssaal, wo die zufällig reüssierenden Maler beurteilt werden sollten,³⁹³ d. h. eben diejenigen Maler, die auf Vorzeichnungen verzichteten.

³⁹¹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 199: "*Tanto puede el artificioso imitar el natural, y tanto el poco cuidado y atencion que a estas cosas se tiene oi, que falta la ponderacion de los escritores, si entre los antiguos sobraron Coronistas de semejantes habilidades.*" – „Der Kunstvolle kann das Äußere ebenso gut nachahmen wie der wenig Sorgfältige. Die Aufmerksamkeit, die diesen Dingen heute geschenkt wird, zeigt, dass es an der Abwägung der Autoren fehlt, wo doch schon unter den Antiken die Chronisten vergleichbarer Fähigkeiten überflüssig waren.“ (Übers. der Verfasserin). Zahlreiche Forscher_innen betonten eine recht differenzierte Betrachtung durch Carducho, so auch Scheffler 2000, S. 74. Er verwies dazu auf Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 190. Vgl. Beutler 1997, S. 33. Auch Beutler wandte sich gegen die verbreitete Vorstellung, Carducho habe den Naturalismus generell abgelehnt.

³⁹² Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200.

³⁹³ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200: "*A los que hacen las tales pinturas de simple imitacion, los venero como a medicos empiricos, que sin saber la causa hazen obras milagrosas: y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendran aplauso grande, y sus obras causarán asombro, engañando tal vez el de la vista con la afectuosa imitacion, y de todos los que militan en ese tribunal, no dudo que se llevaran la voz y el victor; si bien en el de la razon y entendimiento no osaran parecer, por no ser aptos a la censura de Minerva, que como dixo Jurisulto: Turpe est Patricio Viro, lus, in quo versatur, ignorare.*" – „Diejenigen, die solche Gemälde mittels simpler Nachahmung anfertigen, verehere ich wie empirische Ärzte, welche wundervolle Werke kreieren, ohne den Grund dafür zu kennen. Und es ist sicher, dass sie vor dem Gericht der Sinne großen Applaus verdienen und ihre Werke Stauen hervorrufen würden. Den Sehsinn täuschen sie vielleicht mit dieser lebendigen Nachahmung; und alle, die diesem Gericht angehören, daran zweifle ich nicht, würden ihr die Stimme geben und ihr den Sieg zusprechen, obwohl sie es im Gericht der Vernunft und des Verstandes nicht wagen würden zu erscheinen, weil sie die Prüfung der Minerva nicht bestehen würden, wie der Rechtskundige sagen würde: Es ist eine Schande für einen

Allein schon die Bewertung dieser Künstler als vom Zufall abhängig stellte eine übliche Ausgrenzungsstrategie dar, die Pacheco später auch verwenden würde.³⁹⁴ Vor Gericht, so Carducho, würden die Werke der Naturalisten je nach Vorlieben der Richter unterschiedlich beurteilt: Nur bei Vorsitz der Sinne und Affekte könnten sie gewinnen. Carducho implizierte damit, dass der errungene Sieg auf Täuschung beruhte, gar auf Betrug! Doch genauso ließe erst die Dummheit der Richter die Naturalisten triumphieren – war deren Urteil doch rein affektiv. Damit würden diese Maler nur ein positives Urteil jener erhalten, die sie durch die Naturnachahmung übertölpeln könnten. Insoweit wurde auch der Beifall der Auftraggeber abqualifiziert. In einem Gericht mit dem Vorsitz Minervas müssten sich diese Maler jedoch ganz anderer Kritik stellen, weshalb sie sich mit ihren Werken erst gar nicht dorthin wagten, so der Meister. Dort würden nämlich die Weisen Bildgegenstände beurteilen. Dabei zitierte Carducho den römischen Juristen Sextus Pomponius:

*„[...] turpe esse patricio et nobili et causas oranti ius in quo versaretur ignorare.“*³⁹⁵

Das hieß, dass sich die Maler an dem Urteil der Gelehrten orientieren sollten. Dieser Abschnitt über die Gerichte zeigt auch den Wert vertiefter juristischer Kenntnisse in der spanischen Kunstliteratur. Hier äußert sich das Selbstverständnis eines Künstlers, der sich bereits als Patrizier wähnte und sich durch den Verweis auf die gültige Rechtsordnung als besonders gebildet präsentieren wollte.

Die Existenz juristischer Argumentationen verdeutlicht, dass die Kunsttheoretiker von ihren sozialen Zielen vollkommen durchdrungen waren: Für die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* war eben Bildung erforderlich! Sie gehörte zum Mindesten, was von einem strebsamen Maler erwartet wurde. Carducho stellte die Künstler damit als loyale

Patrizier, das Recht nicht zu kennen, in dem er lebt. [Turpe est Patricio Viro, ius, in quo versatur, ignorare].“ (Übers. der Verfasserin).

³⁹⁴ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 425: “[...] *aquello que consigue acaso su efecto no se puede llamar arte*“ – „[...] *das, was seine Wirkung zufällig erreicht, kann man nicht Kunst nennen.*“ (Übers. der Verfasserin); vgl. ebd., S. 427. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 18, 136, Anm. 92. Allerdings wertete Pacheco die Fähigkeit der Maler zur täuschend echten Nachahmung ausdrücklich auf. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 125ff. Vgl. Hellwig 1996, S. 170-190.

³⁹⁵ D. 1,2,2,43 (Pomp. sing. ench.): *„Es ist eine Schande für einen Patrizier, einen Adligen und einen Gerichtsredner, die Rechtsordnung nicht zu kennen, in der er lebt.“* Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200, Anm. 557. Calvo Seraller verwies auf die *Discursos* von Juan de Butrón, der eine Stelle aus Aristoteles kommentierte. Calvo Seraller gab jedoch nicht die genaue Quelle an. Pomponius zitierte in seinem *„Handbüchlein“* zur römischen Rechtsgeschichte den Tadel des Quinto Mucio an Servius Sulpicius.

Untertanen dar, die sich der geltenden Rechtsordnung und den gesellschaftlichen Normen fügten.

Carducho misstraute den Affekten generell und interpretierte den *desengaño* dementsprechend nicht als Weg zur Erkenntnis.³⁹⁶ Auch in anderen Anekdoten verstand er die Enttäuschung als bloße Überheblichkeit des Künstlers, bspw. bei dem Bericht vom Jugendstreich des Meisters, welcher mit der Darstellung einer Kerze eine Magd in die Irre führte, doch seinen Spott über das gelungene *engaño* später als unangemessen deutete.³⁹⁷ Genauso bei der gemalten Klostertür, die selbst gelehrte Geistliche täuschen konnte – und das selbst über die Entlarvung als Blendwerk hinaus.³⁹⁸ Setzte dieses Bild nicht alle Menschen – ob nun dumm oder scharfsinnig, niederträchtig oder tugendhaft – gleichermaßen dem Spott aus? So, wie ein jeder gute Maler die Fähigkeit zur Erzeugung der Scheinwirklichkeit haben sollte, war auch jeder diesem Zauber unterworfen. Sie einte alle Stände der Gesellschaft. War es vielleicht genau das, was Carducho ausschließen wollte?

Die Kritik des Meisters galt auch dem Urteilsvermögen des Schülers, welchem die Illusionen naturalistischer Gemälde gefielen (stellvertretend für jene, die sich durch den äußeren Schein dieser Werke betrügen ließen).³⁹⁹ Dabei wird augenfällig, dass sich ein Dialog zur Veranschaulichung von sozialer Hierarchie durchaus eignete. Obwohl Carducho formal von der in Spanien üblichen Traktatform abwich, ist sein Werk vom hermeneutischen Verfahren, wie es Plato in der Philosophie anwendete, weit entfernt.

³⁹⁶ Vgl. Schulte 1969.

³⁹⁷ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 199: "*Siendo yo de diez y seis años, y no mas me puse con cuidado a imitar un candil ordinario, y lo puse en parte que una criada le viese, la qual solicitada de su obligacion de ponerle en su lugar, no conociendo el engaño, mas de una vez le fue a tomar, hasta que corrida le arrojó en el suelo quando yo me reia de la burla.*" – „Als ich nicht älter als 16 Jahre war, malte ich sorgfältig eine gewöhnliche Kerze, worauf ich sie dort ließ, wo ein Dienstmädchen sie sehen konnte. Dieses versuchte, in der Pflicht, sie an ihren angestammten Platz zurückzustellen und ohne die Täuschung zu ahnen, diese mehrmals zu nehmen, bis es sie beschämt zu Boden warf, während ich mich vor Lachen wandt.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. für alternative Übersetzung: Scheffler 2000, S. 75f.; vgl. ebd., S. 73-75 zur Analyse dieser Passage.

³⁹⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 199: "*Y aplaudiendo semejantes modos de imitaciones, alabo las que son propias [...] como lo merece una puerta fingida que estaba en Encarnacion, que un Capellan de aquella real casa me certifico, que pensando que era natural, y que estaba entreabierta, como lo significaba, se fue a entrar por ella, y a costa de una cabazada echó a ver la verdad: y no menos ahora se hicieran de ordinario los mismos engaños de aquella puerta, a no haberla quitado, rompiendo la pared para el servicio de la Iglesia, y su mayor comodidad.*" – „Und ähnlichen Modi der Nachahmung applaudierend, lobe ich die, welche besonders sind [...] wie es eine fingierte Tür verdient, die sich in Encarnacion befand, von der mir der Kaplan dieses königlichen Hauses berichtete. Er glaubte von ihr, dass sie echt sei, und da sie halboffen stand, schien es, dass man durch sie eintreten könnte. Es kostete ihn eine Kopfnuss, die Wahrheit zu erkennen: Trotzdem wirkten danach die gleichen Täuschungen dieser Tür fort. Um ihnen nicht mehr erlegen zu sein, wurde die Wand für den Gottesdienst der Kirche und zur Behaglichkeit [des Kaplans, Anm. der Verfasserin] eingerissen.“ (Übers. der Verfasserin).

³⁹⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 180, 202. Vgl. Beutler 1997, S. 32.

Der Schüler fungierte nur als Stichwortgeber.⁴⁰⁰ Der Meister erzog ihn aber auch zum erwünschten normgemäßen Werten und Handeln. Damit unterscheidet sich dieser Dialog in der Charakterisierung der Figuren grundlegend von Dolces *Aretino*,⁴⁰¹ wo sich ebenbürtige Hofmänner austauschten und Aretino seinem Gesprächspartner Fabio erst allmählich von den Vorzügen der venezianischen Malweise überzeugen konnte. Auch wenn die Unterhaltung auf die Lobpreisung Tizians zielte, waren doch häufig mehrere Sichtweisen akzeptabel.

Im vierten Dialog lag Carducho daran, dem Schüler die Rolle des Einfältigen zuzuweisen – eine gelungene Inszenierung: Erst nach mehrfacher detaillierter Erläuterung konnte der beharrliche Lehrer den renitenten Schüler von seinem Standpunkt überzeugen. So gelang es Carducho, den Schüler irrational und oberflächlich wirken zu lassen. Im Schlagabtausch zwischen Meister und Schüler zum Thema Nachahmung und Täuschung zeigt sich der Tiefpunkt der konstruierten Rollenbeziehung der Protagonisten, wobei der Einflussbereich des Meisters verteidigt wurde.

Dazu stellte Carducho den Schüler als begriffsstutzig dar, da ihm nicht der Unterschied beider Arten von Nachahmung klar zu werden schien. Obwohl der Meister *imitation de la naturaleza* und *imitation de lo natural* trennte, gebrauchte der Schüler für beides zunächst undifferenziert den Begriff *imitation de la naturaleza*.⁴⁰² Beide Termini konnten zwar durchaus als Naturnachahmung verstanden werden, doch lud Carducho diese Bedeutungsverschiebung inhaltlich sehr auf. Er begründete die sozialen Unterschiede zwischen Meister und Lehrling mit dessen fehlender Kultiviertheit.

Die Darstellung dieser Verständnisbarrieren kumulierte in einem Schlagabtausch, der durch die Lobpreisung der Naturnachahmung vom Schüler eingeleitet wurde:

“Y yo he visto obras hechas por este camino, tan aplaudidas y pagadas de hombres poderosos, de Republicas y Magistrados, que no sé quales mas: y no sé quales juzgue, ni que resolucion tome en este caso, cuando miro el tafetan fingido que parece tafetan verdadero, el paño, el lienzo, el jarro, el cuchillo, el banco, el pan, la fruta, el ave, el animal bruto, y el racional, y todo lo demas

⁴⁰⁰ Vgl. Beutler 1997, S. 28. Er stellte die Dialoge in die Tradition der religiösen Schriften von Teresa von Avila und Ignatius von Loyola und deutete sie gar als ein „Selbstgespräch“.

⁴⁰¹ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 161. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 227-318. Vgl. Busch 2009, S. 52.

⁴⁰² Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200.

hecho con tan gran propiedad, sin tanto trabajo de espíritu, sin tanto dibujar, ni estudiar (como has propuesto) y que consigue el mismo fin que las otras de loor y estimacion, y no menos quieren que se deba, a aquella fiel imitadora de la naturaleza el grado de docta Pintura."⁴⁰³

Der Lehrling begann also mit einer Referenz auf die höhere soziale Schicht der Auftraggeber, um seine Meinungsäußerung abzusichern. Aus der Perspektive des Meisters musste es so wirken, als ließe er sich von der sozialen Stellung der Bewunderer dieser naturalistischen Malerei blenden. Dann erging er sich in der Aufzählung von reizvollen Oberflächen, von Gegenständen, von Tieren, bis hin zum Menschen: Doch es handelte sich dabei nicht etwa um die höhere Gattung eines Historienbildes, was so viel Applaus erhielt! Die Aneinanderreihung wirkt erstarrt, der Beifall der Auftraggeber scheint ungerechtfertigt. Die Art, wie Carducho diese Szene entwickelte, implizierte, dass ein Erfassen des Wesens durch den Nachvollzug des Äußeren unmöglich war.⁴⁰⁴ Die bloße Auflistung der Sujets, wobei unterscheidungslos ein Stück Stoff neben Tier und Mensch gestellt wurde, rief das Bild einer unbeseelten und wahllosen Genesis hervor. Zudem wurden die Gegenstände und das Bildpersonal so gleichmütig benannt, dass sie in der Gattungshierarchie wohl höchstens einem Küchenstück (*bodegón*) entsprachen.

Als zentralen Begriff der Aufwertung verwendete der Schüler den Begriff der *propiedad* – der Eigenheit des Gemalten. Getragen vom Beifall der Auftraggeber wagte er es, diesen Terminus über alles andere zu stellen, und den Sinn der Gelehrsamkeit, der Zeichnung und damit des tradierten Vorgehens gänzlich anzuzweifeln. Aus der Perspektive des Meisters gipfelte es in der Anmaßung, dieser naturalistischen Malerei und derartig vorgehenden Malern Gelehrtheit zuzusprechen. Die positive Verknüpfung von sozialer Hierarchie der

⁴⁰³ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200: „Schüler: Und ich habe Werke gesehen, die auf diesem Weg gemacht wurden, denen von mächtigen Männern applaudiert wurde und die von ihnen bezahlt wurden, von Regierungen und Beamten, und wer weiß, von wem noch: Und ich weiß weder, wie ich urteilen, noch, welche Entscheidung ich in diesem Fall treffen sollte, als ich fingierten Taft sah, der wie echter Taft schien, das Tuch, das Leinen, den Krug, das Messer, die Werkbank, das Brot, die Frucht, den Vogel, das vernunftlose und vernunftbegabte Lebewesen, und alles andere, mit solch großer Eigenheit, weder mit viel geistiger Arbeit, noch viel Zeichnen, noch Studieren (wie du vorgeschlagen hast), und dass sie [diese Malerei, Anm. der Verfasserin] das gleiche Ziel erreicht wie die anderen in Lob und Wertschätzung. Und nicht weniger stünde dieser treuen Nachahmerin der Natur der Grad der gelehrten Malerei zu.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. für alternative Übersetzung: Scheffler 2000, S. 75f. Pacheco dagegen folgte in den Lobpreisungen der Naturnachahmung Dolce: Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 400. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 184.

⁴⁰⁴ Bereits Vincenzo Danti verhandelte im *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) bei seiner Unterscheidung zwischen *ritrarre* und *imitare* die Gattungshierarchie. Vgl. dazu Panofsky 1924/1989, S. 44, Anm. 186f.

Auftraggeber und mangelndem Bildungsgrad der gefeierten Künstler war so willkürlich, dass sie den Lehrer zum Widerspruch geradezu herausfordern musste:

*"Maes. – Docta no, ni imitadora de la naturaleza (que siempre fue sabia), de lo natural si; procura hacerte dueño desto, que parece no me has entendido, ni estas capaz de lo que avemos tratado; yo quisiera mostrar el lugar que tienen en mi estimacion los que merecen, y lo mucho que estimaría, [...] los que con tales obras galanamente nos enseñan engaños que tal vez suplen la misma verdad [...]: y así (como tengo dicho) alabo las personas que tales obras producen de sus manos, con tanta alma, y con tanta viveza y brevedad [...] mas no por eso diremos ser aquella la docta pintura que vas buscando, porque esa es de mui mas superior gerarquia."*⁴⁰⁵

Wie in der Forschung bereits mehrfach betont wurde, polemisierte Carducho gegen einen gewandelten Publikumsgeschmack.⁴⁰⁶ Mit der Abwertung des etablierten Kunstgeschmacks beraubte er sich aber auch eines Argumentationselements. Schließlich führten Kunsttheoretiker üblicherweise die höhere Stellung von Kunstmäzenen ins Feld, um die Malerei bzw. einen bestimmten Modus zu loben. Da die Auftraggeber einer höheren sozialen Hierarchie angehörten, konnte Carducho sie nicht ohne Weiteres direkt anfeinden. Daher blieb nur die indirekte Kritik als Ausweg.

Erst nachdem der Lehrer also die Intelligenz des Schülers angezweifelt und ihn grundlegend angegriffen hatte, ließ er sich zu gewissen Zugeständnissen herab. Damit kam Carducho den gebildeten, ‚klassisch‘ vorgehenden Künstlern entgegen, die höhere Gattungen wie Historien bedienen konnten. Alle Abwertungen, die vorher mit Nachdruck verteidigt wurden, ließ Carducho nun wanken. Und es muss verblüffen, wie leicht doch diese Verteidigungslinien gegen die Nachahmung und die Täuschung in einer Kaskade fielen: Basis für diese Umkehrung der Beurteilung war die Weisheit, welche der Natur (*naturaleza*) innewohnte. Über wirkungsästhetische Kategorien wie Beseeltheit und Lebendigkeit wurden implizit Kolorit und Fleckenmalerei behandelt: Der Meister räumte

⁴⁰⁵ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200. – „Meister: Gelehrt – nein, nicht mal Nachahmerin der Natur, (die immer weise war), des Äußeren ja. Versuch dies zu begreifen, denn mir scheint, du hast mich weder verstanden, noch bist du fähig für das, was wir behandelt hatten. Ich wollte zeigen, wo in meiner Wertschätzung diejenigen stehen, die es wert sind und wie sehr ich diejenigen würdige, die uns mit solchen Werken elegant Täuschungen lehren, die vielleicht dieselbe Wahrheit verraten [...]: Und so (wie ich es gesagt habe) lobe ich die Personen, die solche Werke mit ihren Händen anfertigen, mit so viel Seele und mit so viel Lebendigkeit und Prägnanz [...]. Und nicht nur deswegen sagen wir, dass dies die gelehrte Malerei sei, die du suchst, denn sie steht in der Hierarchie weitaus höher.“ (Übers. der Verfasserin).

⁴⁰⁶ Vgl. Scheffler 2000, S. 76f. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XC.

sogar ein, dass naturalistische Täuschungen durchaus Wahrheit enthalten könnten (*con tales obras galanamente nos enseñan engaños que tal vez suplen la misma verdad*).⁴⁰⁷ Vorausgesetzt, dass der Maler zur Idealisierung fähig war, d. h. ‚klassisch‘ vorgeht, wurden auch andere Termini des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ wie Kolorit, Täuschung und sogar die Hand des Künstlers aufgewertet.

Um die Wichtigkeit der Idealisierung zu unterstreichen, legte Carducho sogar antike Anekdoten wie den Wettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis neu aus. Plinius thematisierte in seiner Erzählung des Wettbewerbs die überzeugende Naturnachahmung in der Gattung Stillleben: Die erste Anekdote berichtete von den Trauben des Zeuxis, welche die Vögel anlockten und von dem so meisterhaft gemalten Vorhangs des Parrhasios, der sogar den Künstler Zeuxis täuschen konnte. Aber auch in der Gattung des Genrebildes musste Zeuxis sein Scheitern eingestehen, da sein Gemälde eines Knaben mit Trauben die Vögel anlockte, anstatt sie zu verschrecken. Das hieß, dass seine Darstellung des Knaben nicht überzeugend genug war.⁴⁰⁸ Carducho rezipierte Plinius zwar, veränderte den Sinn jedoch – durch Auslassung, Neukontextualisierung und Umdeutung:

*"Que si fue tan celebrada la batalla del vencedor Parrasio con el vencido Zeuxis, engañandose uno al otro, con imitar el natural, avemos de entender seria concurrido la parte docta y científica y que seria con docta pintura, y no acaso: y desto no dudo: que no se avia de hazer tanta ponderacion de aver imitado un racimo de ubas, y una cortina, ó velo, ni avrian adquirido tanto nombre y fama en la antigüedad, sin mas arte, ni ciencia que una diligente y cuidadosa imitacion: y de la misma historia entendemos ser esto así, porque aviendo despues Zeuxis pintado un niño con las ubas, advierte la historia, que baxaron los pajaros a picar dellas, sin recato, ni temor del que las llevaba; de donde él mismo se acusó de improvido y de imperfecto Artifice; y a Parrasio dieron el lauro de señalarse en la mas perfecta parte de las que tiene el arte, que son los buenos perfiles, que es lo mismo que saber el buen dibujo docta y científicamente; porque en los cuerpos, particularmente en los humanos, es la mas importante y delicada, de mayor estimacion [...]."*⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200.

⁴⁰⁸ Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, 65-66.

⁴⁰⁹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 197f. – „Dass der Wettstreit zwischen dem Sieger Parrhasios und dem Verlierer Zeuxis, bei dem sich beide gegenseitig betrogen, indem sie das Äußere nachahmten, so berühmt wurde, müssen wir so verstehen, dass hier der gebildete und wissenschaftliche Teil zusammenliefen, und dass es mithilfe gelehrter Malerei geschah und nicht durch Zufall. Ich bezweifle, dass man ein so großes Lob wegen der

Dabei konzentrierte sich Carducho nicht mehr auf den Paragone in der Gattung Stilleben, der die Überraschung des Betrachters thematisierte, sondern auf den zweiten Bericht von Zeuxis' Versagen in der Darstellung des Menschen, was gar nicht zum Wettkampf zwischen beiden Künstlern gehörte. Carduchos Ansicht nach wären diese Anekdoten nämlich nie wegen der Täuschungen bzw. der bloßen Nachahmung berühmt geworden, hätten sie nicht auch Kunstfertigkeit und Wissenschaftlichkeit (*arte y ciencia*)⁴¹⁰ bewiesen. Der Theoretiker nannte also Fähigkeiten, die sich eher in der anatomisch korrekten Zeichnung des menschlichen Körpers zeigen, waren doch gerade diese Fertigkeiten für Historiengemälde unerlässlich! Carducho argumentierte vor diesem Plinius-Verweis (eigentlich perfekt geeignet für Lobpreisungen der *imitatio*) scharf gegen die bloße Naturnachahmung:

*"[...] enfin todo necesita de arte y de ciencia. Pues siendo esto asi verdad infalible, ¿cómo puede pretender ningun Pintor, acertar a hazer obras heroicas con solo imitar el natural bruto y lleno de imperfecciones, sin saber las demas cosas que se representan a nuestra vista, y la razon dellas?"*⁴¹¹

Es lohnt sich, Carduchos Darstellung genauer zu beleuchten: Einer schlichten Zusammenfassung des Wettstreits als Naturnachahmung und wechselseitiger Täuschung⁴¹² folgte die Anekdote von Zeuxis' Traubenbild mit Jüngling. Zeuxis' Desillusionierung über

Nachahmung von Trauben und eines Vorhangs oder eines Schleiers ausgesprochen hätte, und dass sie den Ruf und diese Berühmtheit in der Antike erreicht hätten, ohne mehr Kunstfertigkeit und Wissenschaft als die einer fleißigen und sorgfältigen Nachahmung: Und aus der gleichen Geschichte lernen wir, dass dem so ist, denn nachdem Zeuxis später einen Knaben mit Trauben gemalte hatte, macht die Anekdote darauf aufmerksam, dass die Vögel herabflogen, um von den Trauben zu picken, ohne Scheu und Angst vor demjenigen zu haben, der sie trug. Deswegen klagte er sich selbst als ahnungslosen und unvollkommenen Künstler an. Und Parrhasios gaben sie den Siegerkranz, wobei sie auf den vollkommensten Bestandteil deuteten, den die Kunst hat, und zwar schöne Umriss. Das ist das gleiche wie das Wissen um das gute, also gebildete und wissenschaftliche Zeichnen. Denn die Körper, vor allem die menschlichen, sind das Wichtigste und Feinste, von viel höherem Wert [...]" (Übers. der Verfasserin). Vgl. dazu auch Scheffler 2000, S. 74.

⁴¹⁰ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 198.

⁴¹¹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 197: „[...] schließlich braucht alles Kunst und Wissenschaft. Also, da dies eine so unumstößliche Wahrheit ist, wie kann ein Maler den Anspruch erheben, es gelänge ihm heroische Werke zu schaffen, nur indem er das hässliche Äußere voller Makel nachahmt, ohne von den übrigen Dingen zu wissen, die sich unserem Leben darstellen, den Grund dafür?“ (Übers. der Verfasserin).

⁴¹² Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 197.

sein Scheitern bei der Wiedergabe des Knaben wurden als umfassende Selbstanklage formuliert (*se acusó de improvido y de imperfecto Artifice*).⁴¹³

Plinius stellte Zeuxis' künstlerische Fähigkeiten keinesfalls grundsätzlich infrage. Zwar tadelte sich Zeuxis in Einzelfällen wie diesem. Er wurde dadurch aber auch als aufrichtiger Künstler charakterisiert, der ansonsten äußerst selbstbewusst auftrat.⁴¹⁴

Für Carducho enthielt die von Zeuxis bemängelte Unvollkommenheit andere Konnotationen als für Plinius. Der antike Autor verstand *Vollkommenheit* in diesem Fall rezeptionsästhetisch als *Täuschungsfähigkeit*.⁴¹⁵ Carducho jedoch setzte *Vollkommenheit* mit *Idealisierung* gleich, die nur durch ausreichende Bildung erreicht werden könne. Doch im Falle der Zeuxis-Anekdote wäre wohl eher eine bessere Nachahmung des Äußeren notwendig gewesen, um zu überzeugen! Diesen offensichtlichen Widerspruch nahm Carducho in Kauf, um die notwendigen Fähigkeiten für Perfektion darzulegen. Direkt an die Zeuxis-Anekdote schloss sich ein Abschnitt über eine Preisverleihung für Parrhasios an, der als besserer Zeichner gefeiert wurde.⁴¹⁶ Plinius aber erwähnte dieses Lob in einem anderen Zusammenhang und keinesfalls als Siegerehrung, wie es sich bei Carducho liest.⁴¹⁷ Damit ließ der spanische Kunsttheoretiker den Eindruck entstehen, als hätte der Wettstreit, bei dem Zeuxis Parrhasios unterlegen war, eigentlich der Darstellung des Menschen gegolten (*pintado un niño con las ubas*).⁴¹⁸ Mit diesen Mitteln setzte Carducho alles daran, den Einfluss dieser berühmten antiken Anekdote für die Bedeutung des Stilllebens und der Naturnachahmung herunterzuspielen.⁴¹⁹

⁴¹³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 198. Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, 65.

⁴¹⁴ Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, 62.

⁴¹⁵ Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, 65-66.

⁴¹⁶ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 198.

⁴¹⁷ Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 35, 1978, 68.

⁴¹⁸ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 198.

⁴¹⁹ Schefflers Behauptung, dass sich Carducho mit der Kunstfertigkeit in der Gattung Stillleben auseinandergesetzt habe, oder das Stillleben gar durch diese Anekdote geädelt habe, ist m. E. auf ein Missverständnis zurückzuführen (Vgl. Scheffler 2000, S. 71-73). Carducho streifte das Stillleben nur kurz, um sich dann wieder der Historienmalerei zuzuwenden. Scheffler konnte dies nur entgehen, weil er die Ehrung von Parrhasios nicht als Teil von Carduchos Umdeutung des Pliniusberichts sah.

4.4 Pacheco

Die Aufwertung der Farbe zur sozialen Abgrenzung

Wie bereits Hellwig herausarbeitete, erfand Pacheco im Paragone von Skulptur und Malerei einen völlig neuen Topos zugunsten der Farbe, und zwar den des Menschenmalers. Er fasste vorhandene Topoi vom *deus artifex*, dem Menschenbildner der Genesis und vom *deus pictor*, Gott als Weltenmaler bei Empedokles und Origines zusammen und billigte der Malerei eine höhere Stellung zu.⁴²⁰ Die Vorstellung vom himmlischen ‚Menschenmaler‘ entwickelte sich in Andalusien im 17. Jahrhundert, wo die Plastik farbig gefasst wurde. Da der Allmächtige sein Geschöpf zunächst ‚modelliere‘ aber erst beim ‚Bemalen‘ beseele, diente diese Metapher zur Überhöhung der Fassmalerei.⁴²¹ Ihren Ursprung hatte diese Idee wahrscheinlich in einer Passage des *Orlando Furioso* von Ariost, der jedoch die Natur als Bildhauerin und Malerin bezeichnete. Pacheco hatte die Umdeutung und den Bezug auf das Göttliche wahrscheinlich über Céspedes rezipiert.⁴²²

Pacheco bediente sich der Vorstellung von Gott als Menschenmaler schon im Kurztraktat von 1622 gegen den Bildhauer Montañés. Durch die Polychromie der spanischen Plastik konnte Pacheco behaupten, die Skulptur sei abhängig von der Farbe, und begründen,

⁴²⁰ Vgl. Waldmann 1995, S. 37-51; zu Pacheco ebd., S. 44f. Vgl. Stoichita 1995/1997, S. 105-122.

⁴²¹ Vgl. Hellwig 1996, S. 172, S. 185. Vgl. Krieger 2002, hier S. 557. Sie griff den Gedanken auf, argumentierte aber nicht mit der Polychromie der Skulptur. Vgl. Krieger 2006. Vgl. zur Weiblichkeit der Malerei: Asemissen/Schweikhart 1994, S. 91-97.

⁴²² Vgl. Hellwig 1996, S. 186, Anm. 729. Sie zitierte Ariost, XXXIII, 2: "*E quel ch'a par sculpe e colora*". – „[...] gleichwohl erfahren mit Meißel, Pinsel“. (Übers.: Ariosto, Ludovico, Sämtliche poetischen Werke, übertr. von Alfons Kissner, Berlin 1922, Bd. 3: Der rasende Roland. Einunddreißigster bis sechsundvierzigster Gesang, S. 56).

weshalb die Malerei höherwertiger als die Bildhauerei sei.⁴²³ Pachecos Position zur Farbe als Material ist tatsächlich bemerkenswert und erweiterte die Paragoneargumente auf eine sehr selbstbewusste Art.

Es kann nicht genug betont werden, dass diese Nobilitierung der Farbe als Material nicht aus der venezianischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts abgeleitet wurde, sondern eine genuin spanische Neuheit war. Denn die Venezianer hatten die Farbe als Material dezidiert vom Kolorit getrennt, was ihnen ermöglichte, beispielsweise bei Tizians *Hl. Sebastian* die Farbgebung (*colorito*) als Fleischwerdung zu stilisieren.⁴²⁴ Ob sich Pacheco ohne die juristische Auseinandersetzung mit Montañés in dieser Weise zugunsten der Farbe ausgesprochen hätte, wie er es in dem Kurztraktat von 1622 und schließlich in der *Arte* von 1649 tat, ist zu bezweifeln. Indem er 1638 im Manuskript seines Traktats an seiner ursprünglichen Beweisführung von 1622 festhielt und sie sozusagen zum Kernelement der *Arte* erhob, wagte er sich für seine Zeit sehr weit vor. Ein derart starkes Plädoyer für die Farbe war offensichtlich für spätere Kunsttheoretiker wie Martínez nicht nachahmenswert.⁴²⁵

Die in der *Arte* vertretene Aufwertung der ‚Farbe‘ als Material stellte vor allen Dingen einen sozialen Diskurs dar. Diesen sozialen Aspekt des Rangstreits beleuchteten bereits Warnke und Hellwig.⁴²⁶ Der Wettkampf um gesellschaftliche Anerkennung zwischen den Künsten begünstigte derartige Abgrenzungsbemühungen, wie sie in Pachecos Kurztraktat von 1622 auftraten.⁴²⁷ Vieles deutet darauf hin, dass der Sevillaner Autor eine Positionsbestimmung beider Künste in der spanischen Gesellschaft ganz bewusst als ein Hauptthema der *Arte* entwickelte. Er ließ sich in dieser Hinsicht auch nicht von Jaureguí umstimmen, welcher im Manuskript der *Arte* genau diese Paragonekapitel (III –V) mit der Begründung streichen wollte, dass solcherlei Erörterungen für Maler nicht relevant seien.

⁴²³ Vgl. Hellwig 1996, S. 170-176. Dieser Streit hatte sicher auch den Ausschlag dafür gegeben, entgegen der versöhnlichen Haltung von Vasari und Varchi die Malerei in der *Arte* von 1649 als die höchste Gattung zu verteidigen und die Farbe in dem Traktat ausführlicher darzustellen; vgl. ebd., S. 176-190. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 94-142, 163-192: Die Kapitel III, IV und VI des ersten Buches widmen sich dem Paragone.

⁴²⁴ Zu Tizians *Sebastian*: Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 203. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 312. Vgl. Busch 2009, S. 42-73. Zu Vorbehalten von Dolce gegenüber der Schönheit der Farben: Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 185. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 286. Vgl. Puttfarcken 1991. Vgl. Freedberg 1980. Vgl. Barasch 1978.

⁴²⁵ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 177, 298.

⁴²⁶ Vgl. Hellwig 1996, S. 145-149. Vgl. Warnke, Martin, Geadelte Künstler, in: World Art, Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Bd. 2, London 1989, S. 425-431.

⁴²⁷ Vgl. Hellwig 1996, S. 174. Sie verwies auf Pacheco, A los Profesores 1622 (Ed. Calvo Seraller 1981), hier S. 187.

Diese Meinungsverschiedenheit und das Beharren Pachecos auf den Kapiteln lassen vermuten, dass ihm daran gelegen war, sein soziales Anliegen theoretisch zu fundieren.⁴²⁸ Pacheco aufgrund der Wertschätzung für die Farbe als Verteidiger der virtuosen Behandlung des Kolorits zu sehen, würde m.E. zu weit gehen. Auch eine positive Einstellung zu innovativen Maltechniken ist nicht erkennbar. Die erwähnten sozialen Aspekte traten jedoch für einige Forscher_innen wie z. B. bei Krieger in den Hintergrund. Sogar eine indirekte Aufwertung des Weiblichen wurde dem Gelehrten zugetraut.⁴²⁹ Leider sind solche Interpretationen bei Pacheco unhaltbar, sah er die Rolle der Frau doch sehr konservativ.⁴³⁰

Eine Analyse von Pachecos Behandlung der Farbe als Material in der *Arte* verdeutlicht den ersten Schritt zu einer Umwertung des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ – die Herauslösung einzelner Begriffe aus überlieferten Kontexten. Diese Einzelbegriffe ließen sich dann isoliert aufwerten. Hier sei zuerst dargelegt, dass Pachecos Argumente zugunsten der Farbe kein progressives Frauenbild erforderte. Er ordnete Malerei und Skulptur traditionell dem weiblichen Geschlecht zu und unterstellte eine familiäre Beziehung. Die Künste seien jedoch keine Schwestern. Die Skulptur galt Pacheco als Enkelin der Malerei!⁴³¹ Dadurch erweckte er den Anschein einer genealogischen Verbindung. Doch es lag ihm auch wohl auch daran, eine ehrenvolle Blutslinie darzustellen. Referenzen auf ein legitimes Verwandtschaftsverhältnis zur Allegorie der Malerei zeigen sich dadurch, dass er sich selbst als „Sohn“ der *pintura* bezeichnete.⁴³² Selbstverständlich gab es für Pacheco auch „Bastarde“ dieser Kunst – nämlich die ‚unklassisch‘ vorgehenden Maler, worauf im nächsten Kapitel eingegangen werden soll. Da die Malerei durch das Reduzieren der Frau auf die Empfängnis legitimer Nachkommen aufgewertet wurde, kann dies wohl nicht als besondere Wertschätzung verstanden werden. Möglich wäre zudem, dass dieses konservative Weltbild auch mit der Einhaltung der ‚*limpieza de sangre*‘ korrelierte. Wenn die Farbe als Materie nun

⁴²⁸ Vgl. Hellwig 1996, S. 176. Sie wies auf die Einleitung von Bassegoda i Hugas hin – in Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 45.

⁴²⁹ Vgl. Krieger 2002, hier S. 557. Vgl. Krieger 2006.

⁴³⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 377. Pacheco ging bezeichnenderweise nicht auf Malerinnen seiner Zeit ein. Stattdessen wurde die antike Malerin Marcia gerühmt, die aus moralischen Gründen keine Männer gemalt habe. Auch Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 329 berief sich auf diese Anekdote. Bassegoda zitierte als Quelle: Boccaccio, *Delle donne famose [De claris mulieribus]*. Traduzione di M. Donato degli Albanzani di Casentino, curata da Giacomo Manzoni, Bologna 1881, S. 201-203.

⁴³¹ Vgl. Hellwig 1996, S. 181. Sie verwies auf Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 129. Die Bildhauerei wiederum sei Tochter der *plástica*; vgl. ebd., S. 95. Pacheco zitierte Plinius, *Historia Natural*, Buch 36, 15 und Buch 35, 55.

⁴³² Vgl. Hellwig 1996, S. 177. Sie verwies auf Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 96.

vergöttlicht wurde, und die normgerecht verfahrenen und rechtgläubigen Maler gottgleich beseelten, konnten sie gewissermaßen auch legitime Nachfolger zeugen, z. B. die Bildhauerei. Pacheco stellte sich gewissermaßen als Vater der Skulptur dar, die durch ihn als zweifellosen *cristiano viejo* und durch die Reinheit seiner Mutter *pintura* legitime und gottesfürchtige Söhne mit der *plástica* zeugen konnte. Doch die Zweifel ließen sich wohl nicht restlos ausräumen, sodass sich der Theoretiker gezwungen sah, mit dem Nachweis der Altehrwürdigkeit auch die Ehre seiner Mutter gegen potentielle Verleumdung zu ‚verteidigen‘.⁴³³

Gelöst von dieser Abstammungsdebatte war die Täuschungsfähigkeit der Malerei. *Imitación* und *engaño* nutzte Pacheco als zentrale Elemente der Aufwertung des Sinnbezirktes ‚Farbe‘. Prominent vertreten waren Beispiele der überzeugenden Illusion von antiken Künstlern.⁴³⁴

Darüber hinaus veränderte er Argumente zugunsten der Malerei, die bisher gegen sie vorgebracht wurden. Die Bildhauerei wurde vormals aufgrund ihrer Tastbarkeit mit der Wahrheit (*verdad*) assoziiert, die Malerei dagegen mit der Lüge (*mentira*). Pacheco behauptete aber, dass beide Künste keine Wahrheit abbildeten, ja, dass dies sogar dem Ziel der Nachahmung widerspräche:

*"Mas que la escultura haga la ventaja que la verdad a la mentira, y que el ser al parecer (sic!), contradice su misma definición, porque siendo arte que imita a la naturaleza ha de parecer y no ser, y ha de ser mentira forzosamente; y aunque imita la forma humana, es muerta, y no con la vida que la pintura, como veremos."*⁴³⁵

⁴³³ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 96: "[...] me corre la obligación de defender esta vez su causa como hijo suyo." – „Ich bin gezwungen, ihre Angelegenheit diesmal als ihr Sohn verteidigen zu müssen.“ (Übers. der Verfasserin). Dass sich Pacheco tatsächlich als alleiniger legitimer Sohn der Malerei sah, wird auch durch andere selbstbewusste Kommentare deutlich: Er bezeichnete sich als einen „*excelente maestro y único pintor*“ – „ausgezeichnete[n] Meister und einzigartiger Maler“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Méndez Rodríguez 2005, S. 72f., Anm. 197.

⁴³⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 125ff. Vgl. Hellwig 1996, S. 180.

⁴³⁵ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 121f. – „Wenn die Bildhauerei den Vorteil der Wahrheit über die Lüge habe und des Seins gegenüber der Erscheinung, widerspricht es ihrer eigenen Definition, denn als Kunst, welche die Natur nachahmt, muss sie erscheinen und nicht sein, und muss sie gezwungenermaßen Lüge sein; und obwohl sie die menschlichen Formen imitiert, ist sie doch tot, und nicht mit Leben erfüllt wie die Malerei, wie wir sehen werden.“ (Übers. der Verfasserin).

Die Lügenhaftigkeit war somit nicht länger Sünde, sondern wurde sogar in den Rang einer Tugend erhoben. Die Lebendigkeit der malerischen Erscheinung triumphierte über das tote Dasein der Skulptur – eine fast poetische Wendung.⁴³⁶ Der Gelehrte konnte einen unterstellten Makel in einen Vorzug verwandeln, indem er behauptete, Naturnachahmung und Täuschung seien die wichtigsten Eigenschaften der Malerei, denen sich die anderen Attribute unterzuordnen hätten. Vielleicht spielte Pacheco damit auch auf die meisterhaften Täuschungen seines Schülers an, berichtete man doch von Velázquez' Porträts, dass sie ihre Wirkmacht sogar beim Berühren behielten.⁴³⁷

⁴³⁶ Hier einen Hinweis auf Pachecos Wissen über die Abstammung von Velázquez hineinzudeuteln, wäre verlockend. Schließlich war es unter *conversos* üblich, die wahre Herkunft zu verschweigen. Sollten sich verlässliche Dokumente dazu finden, ließen sich die Zusammenhänge mit dieser Stelle der *Arte* schneller erschließen. Vgl. Yovel 2009, S. 78-102.

⁴³⁷ Vgl. Palomino 1715-1724 (Ed. Aguilar 1947), S. 910. Palomino zitierte das Epigramm von Don Gabriel Bocángel aus den 1640er Jahren: "*Llegaste los soberanos/ ojos de Lisi a imitar/ tal que pudiste engañar nuestros ojos, nuestros manos/ [...]*" – „Du schafftest, die erhabenen Augen von Lisi so zu imitieren, dass du unsere Augen und Hände täuschen konntest. [...].“ (Übers. der Verfasserin).

Angemessenheit als Voraussetzung für sozialen Aufstieg

Die positiven assoziativen Verknüpfungen von Naturnachahmung und Kolorit bei Pacheco hatten definitiv venezianische Vorläufer in der Kunstliteratur. Die meisten Forscher_innen legten diese Berücksichtigung von venezianischen und florentinisch-römischen Positionen als Ambiguität oder Widersprüchlichkeit aus oder vermuteten, dass das Pendel eigentlich zur einen oder anderen Seite ausschlagen würde.

Die friedliche Koexistenz der Italiener in der spanischen Kunstliteratur wurde allerdings erst dadurch möglich, dass man sich auf recht zurückhaltende venezianische Textquellen berufen konnte. Denn die venezianische Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts fügte sich recht geschmeidig in das ideelle Weltbild ein. Dolce und Pino boten den florentinisch-römischen Positionen kaum direkten Widerstand, sondern ließen sie eher ins Leere laufen. Äußerst diplomatisch verschwiegen sie Tizians Fleckenmalerei und seine ‚unklassische‘ Vorgehensweise, ganz anders als Boschini 1673. Bei Pino ließ sich noch mehr als bei Dolce die Tendenz zur Fusion von römisch-florentinischem *disegno* und venezianischem *colorito* erkennen.⁴³⁸

Pacheco folgte den Venezianern wie Dolce in vielen Punkten. An einigen Stellen zog er Dolce allerdings auch für die Begründung von sehr extremen Positionen heran. Dabei missverstand er ihn nicht grundsätzlich, sondern verschärfte lediglich seine Auffassungen. Denn obwohl der Sevillaner Theoretiker italienische Positionen kombinierte, wurde aus seiner Beweisführung doch eine klare Haltung zu bestimmten Maltechniken ersichtlich. Er bot der Leserschaft jedoch direkte Übersetzungen des italienischen Originals, sodass sie sich selbst ihre Meinung bilden konnte. Den Quellen wurden dabei besondere Überzeugungskraft und Wirkmacht von Autoritäten zugesprochen.

Zunächst übernahm Pacheco die venezianische Trias von Erfindung, Zeichnung und Kolorit (*invenzione*, *disegno* und *colorito*) als Ordnungsprinzip für das zweite Buch der

⁴³⁸ Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 127 zu den Vorzügen von Tizian und Michelangelo. Vgl. ebd., S. 422f. den Kommentar von Barocchi dazu.

Arte.⁴³⁹ Inhaltlich handelte es sich aber eher um eine besondere Betonung der Erfindung. So widmete er der Einhaltung des Dekorums fast die gesamten drei Kapitel zur *invención* (II-V). Auch Pacheco gestand dem Künstler mit Verweis auf Horaz und Dolce gewisse Freiheiten zu:

*"Habiendo pues estrechado al pintor debaxo destas leyes del orden y conveniencia, con todo eso algunas veces podrá tomar alguna liciencia, pero de manera que no decline al vicio, porque no será bien que se acompañen las cosas apacibles con las fieras, como las serpientes con las aves, y todos los corderos con los tigres."*⁴⁴⁰

Durch die Einbettung dieser Textstellen steht Pachecos Interpretation konträr zu den Vorläufern. Dolce ging nach dieser Textstelle zur Zeichnung über und relativierte damit die vorhergehenden Einschränkungen. Horaz setzte diese amüsante Anekdote recht früh zu Beginn seiner Ausführungen ein, um den Einstieg zu erleichtern. Während den Leser bei Horaz aber weitere auflockernde Pointen erwarten, gelangt er bei Pacheco nach dieser Oase des Zugeständnisses wieder in die unermessliche Wüste der Einschränkungen durch das *decorum*. Dies sollte bei Pachecos Tätigkeit als Zensor nicht verwundern. Schließlich stimmte er Dolces Kritik an Michelangelos *Jüngstem Gericht* zu und nannte dies „*reparar en la censura*“.⁴⁴¹ Er berief sich auch explizit auf die ‚Wohltaten‘ der Inquisition, die z. B.

⁴³⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 279-411. Im zweiten Teil der *Arte*, *Su teorica y partes de que se compone* (Ihre Theorie und Teile, aus denen sie sich zusammensetzt) unterteilte Pacheco die Theorie der Malerei in drei Teile: *Invencion* (Kap. II-IV), *dibujo* (Kap. V-VIII) und *colorido* (IX-X) – d. h. Erfindung, Zeichnung und Kolorit.

⁴⁴⁰ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 299. – „Obwohl wir den Maler durch diese Gesetze der Anordnung und der Angemessenheit eingeschränkt haben, kann er sich trotzdem manchmal einige Freiheit nehmen, aber in der Art, dass er nicht dem Laster verfallt. Denn es ist nicht gut, wenn die Sanftmütigen von den Wilden begleitet werden: wie die Schlangen von den Vögeln, und all die Lämmer von den Tigern.“ (Übers. der Verfasserin). Es handelt sich bei der Textstelle um eine Übertragung von Dolce, die letztlich von Horaz stammt: Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 171: „*Aret. E perché abbiamo ristretto il pittore sotto queste leggi, si dell'ordine come della convenevolezza, non è che alle volte egli, come il poeta, non possa prendersi qualche licenza, ma tale che non trabocchi nel vizio; che non istà bene che si accoppino insieme le cose piacevoli con le fiere: come i serpenti con gli ucelli e gli agnelli con le tigri.*“ – „*Aret. Obwohl wir dem Maler diese Gesetze der Anordnung und der Angemessenheit aufgelegt haben, ist aber nicht gesagt, daß er sich nicht manchmal, wie der Dichter, einige Freiheiten nehmen kann – aber nur soweit, daß er nicht in einen Fehler verfallt. Denn es passt nicht zusammen, wenn sich angenehme Dinge mit wilden zusammentun: wie Schlangen mit Vögeln, und Lämmer mit Tigern.*“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 273). Vgl. Horaz (Ed. Schäfer 2008), S. 4f. (V. 9-13): „*pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas/ scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;/ sed non ut placidis coeant inmitia, non ut serpents avibus gementur, tigribus agni.*“ – „Und doch hatten Maler und Dichter seit je gleiche Freiheit, zu wagen, was sie nur wollen.‘ Ich weiß das, und diese Gunst erbitte ich selbst und gewähre sie den andren, aber nicht so, daß sich Grimm mit Sanftmut verbindet, nicht so, daß Schlangen mit Vögeln sich paaren und Lämmer mit Tigern.“

⁴⁴¹ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 299. – „durch Zensur reparieren“. (Übers. der Verfasserin).

verhindert habe, dass solch ‚Ordinäres‘ wie die nackten Füße der Hl. Jungfrau zu sehen seien:

"[...] *qué cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen Nuestra Señora que, pintándola asentada ponerle la una rodilla cargada sobre la otra, y muchas veces los sagrados pies descubiertos y desnudos? (gracias a la Santa Inquisición que manda corregir esta libertad).*"⁴⁴²

Lediglich Tizians Poesien beurteilte er etwas zurückhaltender, und nahm auf die Gemälde für Philipp II. nur indirekt Bezug.⁴⁴³

Auch bei den Kapiteln des zweiten Buches zur Zeichnung ging es im Kern um Fragen der Schicklichkeit, weshalb Pacheco wohl auch die Kompilation der Proportionslehre Dürers zur Anstandswahrung zu Hilfe nahm. Immerhin verbot das Dekorum, Modelle zu entkleiden (vor allem die weiblichen).⁴⁴⁴ Es ließe sich nun mit Recht behaupten, dass Pachecos malerisches Unvermögen aus einer solchen Selbstbeschränkung resultierte, wie sich beispielsweise in der misslungenen *Apotheose des Herkules* erkennen lässt. Doch widersprach Pacheco seiner moralisierenden Haltung selbst an zwei Stellen des dritten Buches zur Malpraxis. Nicht nur, dass er die verlebendigende Wirkung von Naturstudien bei gefeierten Malern wie Caravaggio, Ribera und seinem Schwiegersohn Velázquez lobte. Er bezog dabei explizit auch Akte in das Naturstudium ein, von denen er im zweiten Buch noch

⁴⁴² Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 300. – „[...] *Was könnte weiter entfernt vom Respekt sein, den man der Heiligen Jungfrau zollen muss, als sie sitzend zu malen, das eine Knie über das andere geschlagen, und oft die heiligen Füße entblößt und nackt? (Dank gebührt der Heiligen Inquisition, die derlei Ungezwungenheit korrigieren lässt).*“ (Übers. der Verfasserin).

⁴⁴³ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 376. Pacheco gab selbst an, dass er durch Carducho angeregt wurde, ein Gedicht von Bartolomé Leonardo de Argensola zu übernehmen, was indirekt Tizian kritisierte. Bassegoda verwies dazu auf Argensola, Bartolomé Leonardo de, Rimas, in: Blecua, José Manuel, *Clásicos Castellanos*, Bd. 1, Madrid 1974, S. 100. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 362f. Vgl. zu den *Poesien*: Falomir, Miguel/ Johannides, Paul, *Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución*, in: *Dánae y Venus y Adonis*, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II, in: *Boletín del Museo del Prado. Número extraordinario*, hg. von Miguel Falomir, Madrid 2014, S. 17-51. Vgl. Falomir, Miguel, *Poesías*, in: *Kat. Tiziano 2003*, S. 231-235. Vgl. zur *Danae* im Prado (1551-53), Madrid: Falomir, Miguel, *Dánae*, in: *Kat. Tiziano 2003*, S. 236f. Vgl. zur *Danae* in Neapel von 1544-1546: Falomir, Miguel, *Dánae*, in: *Kat. Tiziano 2003*, S. 202f. Vgl. zu *Venus und Adonis* (1554): Falomir, Miguel, *Venus y Adonis*, in: *Kat. Tiziano 2003*, S. 238-241.

⁴⁴⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 377: "*Del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demas partes me valdría de valiente pinturas, papeles y estampas de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero, [...].*" – „*Von der äußeren Erscheinung nähme ich die Gesichter und Hände, mit der Verschiedenartigkeit und Schönheit, die ihnen gebietet, von ehrenhaften Frauen, was meiner Ansicht nach keine Gefahr darstellt. Und für die anderen Körperteile griffe ich auf berühmte Gemälde, Zeichnungen und Drucke von Hand zurück, auf Modelle sowie auf antike und moderne Statuen und auf die exzellenten Zeichnungen von Albrecht Dürer.*“ (Übers. der Verfasserin).

aus Gründen der Schicklichkeit abgeraten hatte! Ferner berichtete er, auch seine eigenen Werke nach dem lebenden und nackten Modell angefertigt zu haben.⁴⁴⁵ Lassen sich diese einander ausschließenden Positionen mit einer Hinwendung Pachecos zu mehr Offenheit und Naturnachahmung zum Ende seines Lebens begründen? Wahrscheinlich wurde dieses Buch zu einem späteren Zeitpunkt verfasst. Pacheco erwähnte hier seinen *Hl. Michael* von 1637.⁴⁴⁶ Doch die anderen Werke wie das *Jüngste Gericht* und die *Apotheose des Herkules* fallen gerade in eine wesentlich frühere Epoche (1610-14). Allerdings besteht die Diskrepanz wohl nicht zwischen früherer und späterer Auffassung des Sevillaners, sondern eher zwischen theoretisch-theologischen Überzeugungen und den Notwendigkeiten der Praxis, die sich nur deshalb nicht im direkten Widerstreit begegneten, weil sie durch zwei Buchdeckel getrennt werden – die des zweiten und des dritten Buches der *Arte*. Unser Autor heuchelte im zweiten Buch eine Orthodoxie, die er selbst nicht umsetzen konnte und wollte.

Weitere Aspekte des *decorum* werden auch bei Pachecos Behandlung des Kolorits und der Naturnachahmung offenkundig. Er folgte hierbei den Venezianern wie Pino, welcher *proprietà* (Angemessenheit), sowohl auf das Thema als auch auf die Wahl der Farben bezog.⁴⁴⁷ Die Affirmation des venezianischen Vorbildes zeigte sich auch bei seinem Appell an die Maler, die Natur möglichst genau zu imitieren. Der Sevillaner übersetzte diese Passagen teilweise direkt aus Dolces *Aretino*. Dabei zitierte er z. B. seine Empfehlung, keine Konturen zu malen, weil sie in der Natur auch nicht vorkämen.⁴⁴⁸ Auch das war durchaus

⁴⁴⁵ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 443: "*Pero yo me atengo al natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no solo para los cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo los demas, sería lo mejor.*" – „Aber ich halte mich für alles an das lebende Modell. Wenn ich es stets und zu jeder Zeit vor mir haben könnte, nicht nur für die Köpfe, Akte, Füße und Hände, sondern auch für die Gewänder, Samt- und Seidenstoffe und alles Weitere, wäre es das Beste.“ (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 67). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 444: „[...] *manos, pies, brazos y desnudos debuxo del natural [...].*“ – „[...] *Hände, Arme, Füße und Akte zeichne ich nach dem lebendigen Modell [...].*“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70.).

⁴⁴⁶ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70, Anm. 194.

⁴⁴⁷ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 96f.

⁴⁴⁸ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 399f.: "*Es necesario también que la junta de los colores sea unida y suave, de modo que represente el natural y no ofenda a los ojos con los perfiles de afuera (los cuales no hace la naturaleza) ni con negrura de las sombras crudas y desunidas.*" – „Es ist auch wichtig, dass das Zusammenfügen der Farben verbunden und zart sei, in der Art, dass es die Natur nachahmt und die Augen weder durch Umrisslinien (welche die Natur nicht macht), noch durch die Schwärze von harten und unverbundenen Schatten beleidigt werden.“ (Übers. der Verfasserin). Bassegoda zitierte Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 184: "*Ora bisogna che la mescolanza de' colori sia sfumata et unita di modo que rappresenti il naturale e non resti cosa che offenda gli occhi: como sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire, ché la natura non le fa, e la negrezza ch'io dico dell' ombre fiere e disunite.*" – „Nun muß auch die Mischung der Farben in einer Weise nuanciert und verbunden sein, daß diese die Natur nachahmen und nichts zurückbleibt, was das Auge beleidigen

vereinbar mit der ‚klassischen‘ Arbeitsweise. Denn als idealer Maler galt ihm Correggio, der lebendiges Kolorit und Verzicht auf harte Konturen mit abgeschlossener Malweise ohne sichtbare Pinselschrift verband (2. Buch, XI. Kapitel). Auch in seiner Forderung, zwischen verschiedenen Altern, Geschlechtern und sozialen Klassen zu unterscheiden, übertrug er Dolce ins Spanische.⁴⁴⁹

Diese Beispiele sollen genügen, um zu darzulegen, dass Pachecos Behandlung der Angemessenheit kunstpraktische und soziale Argumente verband.

könnte: wie beispielsweise Umrißlinien, die vermieden werden sollten, da sie in der Natur nicht vorkommen, und die Schwärze, wie ich diesen harten und unverbundenen Schatten nenne.“ (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 286).

⁴⁴⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 400: *“Así, la principal dificultad del colorido está en la imitación de las carnes, y consiste en la variedad de las tintas y en la suavidad y morbidez de ellas. Conviene, después, saber imitar los colores de los paños, sedas y oros de todas calidades, con tanta destreza que se vea la ternura o dureza más o menos, según que a la condición y variedad de cada cosa conviene. Háse de saber fingir el lustre de las armas, la oscuridad de la noche, la claridad del día, los relámpagos, fuegos y lumbres, agua, tierra, yerbas, peñas, árboles, prados, flores, frutats, edificios y animales y tantas cosas y tan vivas, que no harten jamás los ojos de quien las mira.”* Pacheco übersetzte Dolce. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 184: *„Bisogna dipoi sapere imitare il color de panni, la seta, l’oro et ogni qualità, così bene che paia di veder la durezza o la tenerezza piú o meno, secondo che alla condizion del pano si conviene; saper fingere lustro delle armi, il fosco della notte, la chiarezza del giorno, lampi, fuochi, lumi, acqua, terra, sassi, erbe, arbori, frondi, fiori, frutti, edifici, casamenti, animali e si fatte cose, tanto a pieno che elle abbiano tutte del vivo e non sazino mai gli occhi di chi le mira.”* – *„Man muss nun auch die Farben der Stoffe, der Seide, des Goldes und jedes andere Material so gut nachzuahmen wissen, dass man die entsprechende Härte oder Weichheit des Stoffes zu sehen meint; man muß den Glanz der Waffen, die Düsternheit der Nacht, die Helligkeit des Tages, Blitze, Feuer, Lichter, Wasser, Erde, Steine, Gräser, Bäume, Blätter, Blumen, Früchte, Gebäude, Gebäude, Hütten, Tiere und andere Dinge so vollständig vorzutäuschen wissen, daß sie alle aus dem Leben scheinen und die Augen des Betrachters nie davon satt werden.“* (Übers.: Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 286). Vgl. Blumenberg 1957. Vgl. Reckermann 1993, S. 98-132. Vgl. Barasch 1978, S. 106, S. 113-115. Barasch erwähnte speziell die Unterscheidung von Wolle und Seide, die er wohl vom italienischen *panno* ableitet wie auch schon Leonardo und Pino. Verweis auf Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 116ff.

Die Ausgrenzung von ‚unklassisch‘ vorgehenden Malern

Pachecos *Arte* offenbart starke soziale Konflikte. Um die Nobilität der Malerei behaupten zu können, grenzten diese Theoretiker ungebildete Maler aus und unterstellten ihnen eine Abweichung von der tradierten Vorgehensweise. Die Kritik war nicht völlig unbegründet, da sich die Gelehrsamkeit der Künstler u. a. in der Fähigkeit zur Idealisierung ausdrückte. Dieser Zusammenhang führte zur besonderen Betonung der Vorzeichnungen. Dementsprechend forderte Pacheco von den Malern eindringlich, Perspektive, Anatomie und Proportion zu studieren, sollte ihre Kunst als *arte liberal* gelten.⁴⁵⁰ Maler, welche die Zeichnung vernachlässigten, kritisierte er dagegen heftig.

Das Beharren auf der Zeichenpraxis bei gleichzeitiger Betonung der *imitatio* deutet auf den Wunsch nach Vereinbarkeit von getreuer Naturnachahmung und Idealisierung hin.⁴⁵¹ Denn Vasaris Vorwurf gegen Venezianer wie Giorgione, nur die Natur zu imitieren und keine Veredlung vornehmen zu können, saß tief.⁴⁵² Dem Vorwurf waren die venezianischen Autoren bereits dadurch begegnet, dass sie auch die Idealisierung thematisierten – z. B. als Selektionsprozess in der Anekdote von Zeuxis, der aus fünf bezaubernden Frauen das Schönste auswählte und neu zusammenfügte.⁴⁵³

Wie schon umrissen, war Pachecos Plädoyer zugunsten der Farbe und der Naturnachahmung wenig von seinen persönlichen Präferenzen hinsichtlich der venezianischen Malweise mit offener Pinselschrift oder gar der ‚unklassischen‘ Vorgehensweise geleitet. Das ist allerdings nicht ungewöhnlich, hatte doch selbst Dolces Lob für Tizians Täuschungen maltechnische Aspekte wie die Fleckenmalerei ausgeklammert.

⁴⁵⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 344-346.

⁴⁵¹ Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 35. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 275.

⁴⁵² Vgl. Puttfarken 1991, hier S. 79. Vgl. Wellmann 2005, S. 118f.

⁴⁵³ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 172. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 274. Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 32, Anm. 139. Vgl. Puttfarken 1991, hier S. 79. Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960).

Bei der orthodoxen Haltung Pachecos kann man sich fragen, ob seine Forderungen im Widerspruch zur Praxis seines eigenen Schülers Velázquez standen: Nur vier der ca. zwölf erhaltenen Zeichnungen sind direkte Vorstudien zu Gemälden. Ein grafisches Œuvre, falls es überhaupt in einem größeren Rahmen existiert hat, wird daher eher als Selbstverständigung angesehen.⁴⁵⁴ Trotzdem wurde Velázquez bereits als Jüngling von seinem Meister für seine beeindruckenden Kohlezeichnungen nach der Natur gelobt.⁴⁵⁵ Wie sind nun die Werke der Sevillaner Periode einzuordnen? Für mehrere Gemälde wurden weiße(!) Pinselunterzeichnungen auf dunkler Grundierung *Sevillaner Erde (barro de Sevilla)* gefunden, sodass sie sich durch eine Röntgenaufnahme sogar besser als mit der Infrarotreflektografie erkennen ließen. Die chemische Zusammensetzung der Malmittel und die Möglichkeiten der Sichtbarmachung durch technische Untersuchungsmethoden behandelte auch Gramatke 2009. Durch die Nutzung weißer Malmittel konnten allerdings Missverständnisse entstehen. Denn auch in den darüber liegenden Schichten kam Bleiweiß zum Einsatz, was die Ergebnisse hätte verfälschen können.⁴⁵⁶ Doch die Funde von Véliz (1996) überzeugten Forscher_innen wie McKim-Smith und brachten so teilweise Neubewertungen für Velázquez' Sevillaner Malpraxis. Véliz untersuchte Bodegones wie *Christus im Hause von Maria und Marta* und den *Wasserträger von Sevilla* und interpretierte dabei auch Ergebnisse von Garrido 1992 neu.⁴⁵⁷ Fast erstaunt von der Präzision beschrieb McKim-Smith 1999 die gezogenen Linien als sehr fein und sicher. Sie maß den Veränderungen während des Malprozesses keine größere Bedeutung bei.⁴⁵⁸

Für Véliz bedeutete diese Erkenntnis auch, dass es im Frühwerk von Velázquez Vorstudien gegeben haben musste. Sie vermutete, dass diese lediglich verschollen seien. Nun ist der vermeintliche Verlust der Vorzeichnungen ein häufiges Erklärungsmuster von Forscher_innen, um ‚unklassischen‘ Künstlern ein konventionelles Vorgehen zuzuschreiben. Möglich wäre es in diesem Fall durchaus. Mit der Entdeckung der Unterzeichnungen durch

⁴⁵⁴ Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 113. Vgl. Brown/ Garrido 1998. Vgl. Doerner 1994, S. 356 zu Velázquez. Vgl. Nefzger 1999.

⁴⁵⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 527f. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 155. Er zitierte dazu Pachecos *Arte*. Vgl. Bustamente/ Marías 1999, hier S. 141f.

⁴⁵⁶ Vgl. Gramatke 2009, S. 326 zu weißen Minen. Sie verwies auf Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 482. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94.

⁴⁵⁷ Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 113f. Sie verwies auf Véliz 1996, hier S. 80f. und auf die Röntgenaufnahmen von Garrido 1992, S. 128 (Abb. 2), S. 131 (Abb. 5).

⁴⁵⁸ Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 113: „unos dibujos preciosos, controlados, finos como el filo de una cuchilla“ – „entzückende Zeichnungen, kontrolliert, fein wie die Schneide eines Messers.“ (Übers. der Verfasserin). Auch bei dieser Einschätzung schloss sich McKim-Smith Véliz an, die in den Reueuzügen nur letzte kleine Nachjustierungen sah. Vgl. Véliz 1996, hier S. 80f.

Véliz waren zusätzliche Beweise für eine Entwicklung des Künstlers aus dem tradierten Prozedere gefunden. Vor dieser Folie hob sich der Wechsel der Entwurfspraxis mit dem Umzug nach Madrid noch stärker ab.⁴⁵⁹

Ein zeichnerisches Frühwerk kann bei dialogisch vorgehenden Künstlern nicht generell ausgeschlossen werden. Häufig lernten die Schüler beim Meister nach strengen Regeln, von denen sie sich später lösten. Doch wie wahrscheinlich ist es bei Velázquez, dass der Wandel so abrupt eintrat? Gab es vielleicht schon vorher Versuche mit dem ‚malerischen Skizzieren‘? Richten wir unseren Blick auf die Debatte um die Zuschreibung der *Erziehung der Jungfrau* (ca. 1617) zu Velázquez. Wie man auch immer die Komposition des Künstlers bewerten möchte, weist eine Arbeitsweise mit Pinselunterzeichnungen und Umformulierungen der Bildfindung (wie im Bereich des Kopfes der Hl. Anna) auf einen Dialog auf der Leinwand hin.⁴⁶⁰ Sollte das Gemälde tatsächlich von Velázquez stammen, hätte man hier einen frühen Nachweis für die Zwischenstufen vom ‚klassischen‘ zum ‚unklassischen‘ Prozedere! Mit dem Umzug des Künstlers nach Madrid intensivierten sich diese Experimente. Allein die *pentimenti* in den Werken der 1620er zeigen, dass der Malprozess freier wurde.⁴⁶¹ Die Zuschreibung der *Erziehung der Jungfrau* zu Velázquez zu akzeptieren, würde auch bedeuten, dieses Gemälde als Bindeglied zwischen herkömmlicher Vorbereitung und dem Entwerfen auf der Leinwand anzuerkennen.

Auch eine Reduktion der Schichten ist bereits in Velázquez' Lehrzeit nachzuweisen.⁴⁶² Der Aufbau dieser Gemälde war also auch in dieser Hinsicht nicht so, wie Pacheco es ihm vorgelebt haben mochte. Der Gelehrte äußerte sich allerdings nicht zum Vorgehen seines Schülers in der *Arte*. Velázquez' Bilder der 1630er Jahre, die zudem von einer offeneren Pinselschrift geprägt sind, bekam Pacheco wohl nicht zu Gesicht.

Vermutlich wusste Pacheco mehr über die innovative Methode, als er preisgab. Seine verklausulierten Beschreibungen von Tizians und El Grecos Malweisen erlaubten ihm, das experimentelle Vorgehen abwerten zu können, ohne sich damit in argumentative Widersprüche zu verstricken. Denn trotz seiner Kritik am rauen Malmodus bezweifelte er nicht, dass diese Künstler zeichnerische Vorstudien anfertigten. Damit deklarierte er ihre

⁴⁵⁹ Vgl. Véliz 1996, hier S. 80. Trotzdem müssen die Bilderfindungen nicht zwangsläufig von Velázquez stammen. Véliz erkannte nämlich auch, dass es ein regelrechtes Wiederverwerten von bereits gefundenen Kompositionen zwischen Pacheco und Velázquez gab.

⁴⁶⁰ Vgl. Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014.

⁴⁶¹ Vgl. Garrido 1992, S. 120, 128, 168. Vgl. Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014, hier S. 83.

⁴⁶² Vgl. McKim-Smith 1999, hier S. 114f.

Technik als eine Art Mischtypus von herkömmlichen Vorbereitungen und ‚äußerer‘ Fleckenmalerei. So findet sich in der *Arte* keinerlei Hinweis auf etwaige fehlende Zeichenkünste Tizians – wie noch in Vasaris Tizian-Vita. Bereits Bassegoda i Hugas bezweifelte, dass Pacheco die offene Fraktur generell abwerten wollte und meinte, dieser habe nur diejenigen Künstler angegriffen, die ohne vorherige Skizzen zu malen begannen.⁴⁶³ Dem ist teilweise zuzustimmen. Allerdings übernahm Bassegoda von Pacheco die Interpretation des Schichtaufbaus der halbwegs akzeptablen *pintura de borrones* als „andere Art des Abschlusses“ (*otro tipo de acabado*) unkritisch. Dieses Problem soll aber im betreffenden Kapitel behandelt werden.⁴⁶⁴

Das Verschweigen des unüblichen Werkprozesses bei respektierten und gebildeten Meistern zielte m. E. auf eine klare Trennung zwischen diesen beiden Modi ab – einer mit konventionellem und einer mit unkonventionellem Prozedere. Dazu wurde der Terminus ausdifferenziert: Während *golpe* und *borrón* für Pacheco implizierten, dass der Maler detaillierte Vorstudien angefertigt hatte, benutzte er für die Verbindung von dialogischer Arbeitsweise und offener Pinselschrift nur das Wort *mancha*. Dieser Art von Fleck sprach er nicht nur jegliche Geschicklichkeit ab, sondern er stellte ihn auch als moralische Verfehlung dar – im Sinne von *macula*. Auf den Begriff *mancha* lud Pacheco alle Polemik ab, derer er fähig war. Zwei Stellen aus der *Arte* sollen diese Haltung illustrieren. So im fünften Kapitel des zweiten Buches über die Zeichnung:

„Veamos dónde están ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el debuxo; estos hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores y manchantes; pues quitado a la pintura el debuxo, será oficio común como los demas, y como lo es en estos que así la exercitan, y con razón son llamados oficiales y tratados asi; no artistas, porque proceden sin razón y arte [...]“.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 346, Anm. 12. Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 294. Selbst Rodríguez übernahm zur *pintura a borrón*: „modo o tipo de acabado pictórico“ – „Art oder Typus des malerischen Abschlusses“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Gramatke 2009, S. 310.

⁴⁶⁴ Vgl. Kapitel 5.2 *Aufwertung der Fleckenmalerei* bei Pacheco, S. 179-195.

⁴⁶⁵ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 346. – „Sehen wir uns an, wo jene stehen, die es nicht für notwendig halten, das Zeichnen zu erlernen, um Maler zu sein; diese Bastarde der Malerei, die man neuerdings Schmierer und Kleckser nennt. Also, wird der Malerei die Zeichnung genommen, wird sie ein gewöhnliches Handwerk werden wie die anderen, und diejenigen, die sie so ausführen, werden mit Recht Handwerker genannt, und so behandelt und nicht wie Künstler, weil sie ohne Vernunft und Kunst verfahren [...]“ (Übers. der Verfasserin).

Pacheco bezeichnete so verfahrende Künstler nicht nur als schlechte Maler, sondern als ‚Bastarde‘ der Malerei. Damit schloss er sie vollkommen aus der Kategorie der angesehenen Maler aus und ordnete sie den Handwerkern zu. Da sich Pacheco selbst als Sohn der Malerei darstellte und die Malerei als eine allegorische weibliche Figur verstand, wäre die Zeichnung demnach Ausdruck ihrer Treuepflicht. Die Möglichkeit einer Entehrung der Malerei durch die „Schmierer und Kleckser“ (*empastadores y manchantes*) offenbarte ein konservatives Frauenbild.⁴⁶⁶ Auch ethnisch-religiöse Motive im Sinne der ‚*limpieza de sangre*‘ mochten dabei eine Rolle gespielt haben, da hier eben der Terminus *manchista* zur Abwertung gewählt wurde. So bezeichnete man mit dem lateinischen Begriff *macula* in den Fragebögen zur ‚*limpieza de sangre*‘ ‚makelhafte‘ Vorfahren; gemeint waren damit v. a. jüdische oder maurische Ahnen. Wörterbücher des *Siglo de Oro* zeugen vom Gebrauch von *mancha* (abgeleitet vom lateinischen *macula*) in Bezug auf eine ‚makelhafte‘ Herkunft. Den Ausdruck *borrón* wandte man in diesem Kontext nicht an.⁴⁶⁷ Indem Pacheco der ‚Blutreinheit‘ der Abstammungslinie misstraute, verstand er die Frau als ‚potentiellen Schandfleck‘ im Sinne Bourdieus.⁴⁶⁸

Zum Umfang dieser Devaluation soll hier ein Auszug aus dem ersten Kapitel des dritten maltechnischen Buches dienen: *De los rasguños, debuxos y cartones, y de las varias maneras de usarlos*.⁴⁶⁹ Nachdem Pacheco in diesem Kapitel die vorbereitenden Zeichnungen und Studien behandelt hatte, berichtete er nun über die Möglichkeit der Anfertigung von

⁴⁶⁶ Vgl. zur Assoziation der Befleckung mit dem Geschlechtsakt: Weltzien 2006.

⁴⁶⁷ Vgl. Art. „*mancha*“, in: NTLE 2007, S. 6412f. Vgl. Art. „*Mancha*“ in: Covarrubias Horozco 1611 (Ed. Arellano/ Zafra 2006), S. 1232. Dort erwähnt im übertragenden Sinne: „*mancha en un linaje*“. – „*Makel in der Abstammung*“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. zum Begriff „*macula*“ in Fragebögen zur Ermittlung der ‚*limpieza de sangre*‘: Hering Torres 2006, S. 88-91. Er zitierte auf S. 88 das *Archivo Histórico Nacional Madrid*, Inq., Córdoba, leg. 5245, caja nr. 1, exp. 4, unfol.: „[...] *Item, si saben que [nombre del pretendiente] [...], y los demás ascendientes [...], todos y cada uno de ellos an sido y son Christianos viejos, limpios, de limpia sangre, sin raça, ni macula, ni descendencia de ludios, Moros ni conversos, ni de otra secta nuevamente convertidos [...]*.“ – „*Desgleichen, ob sie wissen, dass [Name des Bewerbers] [...], sowie dessen weitere Vorfahren alle und jeder einzelne von ihnen Altchristen waren und es sind, rein, von reinem Blut, ohne Rasse und Makel, und nicht von Juden oder Mauren oder Konvertiten oder einer anderen neuerlich konvertierten Sekte abstammen.*“ (Übers. Hering Torres 2006, S. 90). Vgl. dazu auch das biografische Kapitel 3.3 zu Pacheco, v. a. ‚*Limpieza de sangre und Inquisition*‘, S. 55-58.

⁴⁶⁸ Vgl. Dittberner 1995, S. 53-56. Sie verwies auf Bourdieu, Pierre, *Drei Studien kabyliischer Ethnologie*, 1972, in: ders., *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt/ M. 1976, S. 37-40. Vgl. Castro, Américo, *Spanien – Vision und Wirklichkeit*, Köln/ Berlin 1954, S. 501. Zu den Rollenerwartungen gehörte auch die der weiblichen Passivität. Vgl. auch Hadjinicolaou 2016 b zu El Greco, hier S. 91. Er schlug für *empastadores* in Anlehnung an Gerard de Laresses sogar die Übersetzung „*Matschwerfer*“ vor. De Laresse verglich Rembrandts Farbauftrag mit dem Besudeln mit Exkrementen – zweifelsohne ist auch das eine Entehrung.

⁴⁶⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 433. – „*Von den Skizzen, Zeichnungen und Kartons und von den verschiedenen Arten, sie zu gebrauchen*“. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 62.

Tonmodellen, wie sie schon Vasari im ersten Band der *Vite* überliefert hatte.⁴⁷⁰ Dem folgten einige Exempla berühmter Maler, von deren Vorzeichnungen und sonstigen Vorarbeiten bis zum Arbeiten auf Leinwand. Als Beispiel für diese detaillierte Vorgehensweise wurde nun ausgerechnet El Greco herangezogen! Pacheco berichtete, 1611 seine Tonmodelle und Ölskizzen gesehen zu haben.⁴⁷¹ Dieser Würdigung El Grecos schloss sich die vernichtende Kritik der unkonventionellen Arbeitsweise an:

*„Qué dirán a esto los presumidos y flojos? ¿Cómo no se caen muertos oyendo estos exemplos? ¿Cómo alegan facilidades y prestezas los enanos, viendo estas diligencias en los gigantes? Bien he visto y conocido algunos que sin pensamiento, sin debuxo ni cartones hacían sus obras a olio y fresco; pero, que importa?, si no los hemos de seguir ni imitar, y ellas mismas manifiestan la poca noticia y arte con que se hicieron.“*⁴⁷²

Dieses Urteil Pachecos entbehrt durch seine Emphase und seine Metaphern nicht einer gewissen Komik. Die ‚klassisch‘ vorgehenden Giganten der Kunst seien also bescheiden, während die anderen Maler sich nur überlegen wähten. Sie wurden vor allem moralisch abgewertet, als eitel bzw. anmaßend und faul (*presumidos y flojos*) gescholten. Unser Autor wählte diese Zuschreibung mit Bedacht, hatten je nach Quelle doch gerade Hochmut (*superbia*) bzw. Faulheit (*acedia*) den Status eines Hauptlasters, von denen alle anderen Untugenden abgeleitet waren. Dann wurden die Hauptvorteile der ‚unklassischen‘ Arbeitsweise wie Mühelosigkeit und Schnelligkeit (*facilidad* und *presteza*) solcher Maler dem

⁴⁷⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 436. Verweis auf Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 176f.

⁴⁷¹ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 440: *„Dominico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras y lo que excede toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados a olio, en lienzos más pequeños en una cuadro que, por su mandado, me mostró su hijo.“* – *„Dominico Greco zeigte mir im Jahre 1611 einen Wandschrank mit selbstgemachten Modellfiguren aus Ton, auf die er für seine Werke zurückgriff und – was alle Bewunderung übersteigt – die Originale von allem, was er je in seinem Leben gemalt hat, in kleineren Leinwänden in Öl gemalt, die mir sein Sohn auf sein Geheiß in einem Gemach zeigte.“* (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 66f.) Vgl. dazu Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 102f. Eine ähnliche Anekdote hat sich durch Ridolfi von Tintoretts kreativem Vorgehen und der Aufbewahrung der Modelli erhalten. Vgl. Ridolfi 1648 (Ed. von Hadeln 1914-24), Bd. 2, S. 15. Vgl. Bohlmann 1998, S. 36.

⁴⁷² Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 440f. – *„Was sollen hierzu die Eitlen und Faulen sagen? Wie sollten sie nicht tot umfallen, wenn sie von diesen Beispielen hören? Wie können die Zwerge von Fähigkeiten und Behändigkeit sprechen, wenn sie diesen Eifer bei den Giganten sehen? Wohl habe ich manche gesehen und gekannt, die ohne Entwürfe, Zeichnungen oder Kartons ihre Werke in Öl oder Fresco malten, aber was bedeutet das schon, da wir ihnen weder folgen noch sie nachahmen müssen, und es die Werke selbst sind, die ihre geringe Kenntnis und Kunstfertigkeit bekunden, mit der sie gemacht wurden.“* (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), S. 67).

Fleiß (*diligencia*) der ‚klassischen‘ Maler entgegengesetzt. *Diligencia* umfasste neben Fleiß und Sorgfalt auch den religiösen Eifer. Mit *facilidad* und *presteza* wurde dagegen die *sprezzatura*⁴⁷³ verbunden. Dieser Terminus wird meist als Lässigkeit, Mühelosigkeit oder Zwanglosigkeit der künstlerischen Ausführung verstanden; *sprezzo* bedeutete aber ursprünglich Verachtung. Diese Nonchalance fand vor allem im Zusammenhang mit der koloristischen Maltechnik wie der von Tizian Erwähnung. Im Spanischen wird *sprezzatura* wie *sprezzo* oft allgemein mit *desprecio* übersetzt. *Desprecio* besitzt allerdings die negative Konnotation von Verachtung, ohne die Leichtigkeit der *sprezzatura*. Eine häufigere Übertragung der *sprezzatura* im Malereidiskurs stellte die *destreza* dar – gemeint war die Geschicklichkeit der rechten Hand. Damit ging auch eine Bedeutungsverschiebung einher. Denn die Lässigkeit verlagerte sich dadurch von der inneren Haltung eines Hofmanns auf das Vertrauen in die motorischen Fähigkeiten des Rechtgläubigen. Wenn die *diligencia* als religiöser Terminus Gottesliebe ausdrückte, und die *diligencia* im Malereidiskurs die Liebe zur Kunst, wäre die reine Ausrichtung auf die Mühelosigkeit ein Frevel an der Kunst wie ein Frevel vor Gott; eine Form der Überheblichkeit, die bestraft werden musste, und sei es nur durch die vernichtende Kritik der Theoretiker. Pacheco ließ das Ansehen dieser Maler dadurch schrumpfen, dass er ihren Gemälden jegliche Beteiligung des Intellektes absprach. Diese geistige Vorbereitung des Kunstwerkes beinhaltete auch die Textkenntnis (*noticia*), die für den Autor ein überaus wichtiger Teil der *invención* war.⁴⁷⁴

Laut Pacheco entbehrten diese unkonventionell Vorgehenden auch der Kunstfertigkeit (*arte*). Das Zufällige war mit Pachecos Kunstkonzept unvereinbar.⁴⁷⁵ Die malerische Größe verknüpfte der Sevillaner also mit moralischen Attributen. Dadurch wurde die dialogische Arbeitsweise moralisch, intellektuell und körperlich herabgesetzt. Nicht ganz unerheblich ist auch, dass Pacheco diesen Malern den Tod wünschte (*Cómo no se caen muertos...*). Er nahm wohl an, dass sich diese ‚Schmierfinken‘ dermaßen schämen müssten, wenn ihnen der Grad ihrer Sündhaftigkeit bewusst würde, dass ihnen kein anderer Ausweg mehr bliebe,

⁴⁷³ Eine ähnliche Textstelle zur indirekten Kritik an Tintoretto findet sich bei Pino: Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 119f. Er kritisierte die allzu flüchtige Malweise und setzte der *presteza* (Eile) die *ispedizione* (Zügigkeit) entgegen. Vgl. Dazu Krischel 1991, S. 104f. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 179f. (Übers. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 281). Vgl. Rhein 2008, S. 134-142 zur *sprezzatura*. Vgl. Marías 2003, hier S. 122. Vgl. Burke 1972/1984, S. 93-96.

⁴⁷⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 284-289.

⁴⁷⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 425, Anm. 13 und S. 76, Anm. 5 und 6: Seneca, 4, 29: „*Non est ars, quae ad effectum casu venit.*“ Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), S. 183. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), S. 285.

als aus dem Leben zu scheiden. Mit diesem Fluch erreichte er einen extremen Punkt der Abwertung – die absolute Vernichtung des Gegners.

Interessanterweise ähnelte diese hier geäußerte Kritik jener der venezianischen Autoren wie Pino und Dolce an Tintoretto. Sie bemängelten u. a. die Hybris und das Fehlen der handwerklichen Werte wie der malerischen Sorgfalt (*diligenzia*).⁴⁷⁶ Allerdings traute Pacheco Tintoretto Zeichenkünste zu, die Vasari ihm vehement abgesprochen hatte. Dies wird noch im Kapitel zur Primamalerei des Venezianers thematisiert werden.⁴⁷⁷

Die Spanier übernahmen die platonische Argumentationslinie also nicht nur „vordergründig“, wie Krieger meinte.⁴⁷⁸ Pacheco begründete seine Ablehnung der *manchistas* damit, dass diese Maler schneller fertig seien, ohne dabei genügend Studium investiert zu haben.⁴⁷⁹ Das sollte sicherlich der normative Todesstoß für diese Technik sein, denn ohne Gelehrsamkeit ließ sich kein Anspruch auf den Status einer *arte liberal* erheben. McKim-Smith, Andersen-Bergdoll und Newman begründen diese Ablehnung mit der ursprünglich negativen Bedeutung des *borrón* in der Malerei, der zuerst nur einen Fehler schlecht überdeckte:

„a slash, blob, or sploch that covered something up, presumably in a messy or provisional way“.⁴⁸⁰

In der Kunstwissenschaft herrscht keine Einigkeit darüber, was Pacheco in El Grecos Werkstatt in Toledo 1611 tatsächlich gesehen haben kann.⁴⁸¹ Welche seiner Beschreibungen resultierten mehr aus Interpretationen als aus zurückhaltenden Beobachtungen? Restaurierungsberichte zeigen, dass El Greco 1611 auf genaue Vorzeichnungen und Ölskizzen seiner früheren Jahre verzichtete.⁴⁸² Auf eine rötlich-orangefarbene Grundierung

⁴⁷⁶ Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 108, 119f. Vgl. dazu Krischel 1991, S. 137-140. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 206. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 317f. Zum ‚Niedergang‘ der Kunst und zu Seitenhieben auf Tintoretto: vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 204f.

⁴⁷⁷ Vgl. Kap. 5.2 zu Pachecos Aufwertung von Tintoretts Primamalerei, S. 173-178.

⁴⁷⁸ Vgl. Krieger 2002, hier S. 557.

⁴⁷⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 416. Vgl. Marías 2003, hier S. 118.

⁴⁸⁰ Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 17.

⁴⁸¹ Vgl. Bustamente/ Marías 1999, hier S. 143f. Vgl. Véliz 2007, hier S. 77. Sie hielt diese Originale für Ölskizzen.

⁴⁸² Vgl. Massing, Ann, On the Relationship between El Greco's Small-scale Paintings and His Larger Works, in: El Greco's Studio 2007, S. 355-383, hier S. 379-383. Sie gab für Gemälde wie *Espolio* und *Adoration* an, dass für die kleinen *Modelli* teilweise Vorzeichnungen existierten, trotzdem änderte El Greco die Komposition. Eine ‚klassische‘ Untermalung verwendete er in der Zeit anscheinend selten. Vgl. Véliz 2007, S. 67-82. Auch Véliz beschrieb für ein früheres Werk wie die *Auferstehung* des Hochaltars von 1579 von Santo Domingo el Antiguo

legte er meist eine schwarze Pinselzeichnung, die er modifizieren konnte. Charakteristisch sind zudem die fehlende Untermalung und das Durchscheinen der farbigen Grundierung.⁴⁸³ In der Art ging er bei mehreren Gemälden seines Spätwerkes vor, z. B. bei der *Anbetung der Hirten* von 1612-14, wie Sánchez und Ruiz Gómez 2006 belegten,⁴⁸⁴ und bei dem Bild *Ansicht und Plan Toledos* (von ca. 1610, 1608/14), das Garrido 2009 untersuchte. Dabei wurde nur der Plan Toledos vorgezeichnet, allerdings nicht von El Greco selbst.⁴⁸⁵

Die Forscher_innen diskutieren ebenso über die Funktion von Tonmodellen und kleinformatischen Werken. Die Tonmodelle und Ölskizzen können sicherlich der Vorbereitung gedient haben.⁴⁸⁶ Allerdings haben sich einige kleine Tonmodelle für größere Skulpturen und viele kleinformatische Repliken erhalten, die als Werkstattarbeiten einzuordnen sind.⁴⁸⁷ Zur Herstellung einer Replik wurde das Original abgezeichnet bzw. durchgepaust, worauf es mithilfe eines Rasters verkleinert wurde. Deshalb folgten diese Repliken im Aufbau weitgehend dem ‚klassischen‘ Modell und zeigen kaum *pentimenti*. Dieses Prozedere war aufgrund der Rationalisierung der Werkstatt notwendig.⁴⁸⁸ Wenn diese Duplikate Unterzeichnungen und Untermalungen aufweisen, besagt das also nicht zwangsläufig, dass El Greco zeichnerische Vorstudien für seine **Originale** angefertigt haben **muss**.

in Toledo zwar Vorstudien und Unterzeichnungen, aber keine herkömmliche Untermalung. Infrarotaufnahmen deutete Véliz als Unterzeichnung mit Kohle.

⁴⁸³ Vgl. Garrido Pérez 2009. Vgl. Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006, hier S. 95. Vgl. Zusammenfassende Darstellung der Maltechniken bei Garrido 2007, hier S. 235f. für die rötlich-orangefarbene *imprimación*, die durchscheint.

⁴⁸⁴ Vgl. Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006, hier S. 95.

⁴⁸⁵ Vgl. Garrido Pérez 2009. Sie konnte für die übrigen Partien nur eine schwarze Pinselunterzeichnung ausmachen, die auf die durchscheinende dunkelrote Imprimatur aufgetragen wurde. Zudem stellte sie mehrfache kompositionelle Änderungen fest. Eine Untermalung gab es anscheinend nicht.

⁴⁸⁶ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 441, Anm. 12.

⁴⁸⁷ Vgl. Bray, Xavier, *Demystifying El Greco: The use of Wax, Clay and Plaster Models*, in: *El Greco's Studio 2007*, S. 323-342.

⁴⁸⁸ Vgl. Marías, Fernando, *El Greco y los „originales“ de su taller*, in: *El Greco's Studio 2007*, S. 187-198. Vgl. Massing, Ann, *On the Relationship between El Greco's Small-scale Paintings and His Larger Works*, in: *El Greco's Studio 2007*, S. 355-384. Das Vorgehen beim Duplizieren ist durch Infrarotreflektografie nachvollziehbar.

4.5 Martínez

Vermutlich ließ die Nobilitierung von Velázquez die letzten Dämme der Zurückhaltung brechen. Von Demut gegenüber den bisherigen kunsttheoretischen Autoritäten ist in Martínez' Traktat nichts mehr zu spüren. Die Stellung der Malerei als freier Kunst musste nicht mehr weitschweifig hergeleitet werden, da sie durch die Adellung von Velázquez bewiesen worden war. Das sprach für sich. Martínez nannte die Malerei die nobelste Kunst, vor der sich die anderen Schwesterkünste verneigten. Viele Stellen der *Discursos* vermitteln den Eindruck, dass der Gelehrte die Gesellschaft nun zu weiteren Zugeständnissen bewegen wollte. Selbst die überlieferte Klage Riberas von der stiefmütterlichen Behandlung der spanischen Maler in der eigenen Heimat, wirkt eher wie ein ungeduldiges Einfordern von mehr sozialer Anerkennung.⁴⁸⁹

Die Spannungen der Maler untereinander, von denen noch die Traktate von Carducho und Pacheco Zeugnis ablegen, waren fast verschwunden.⁴⁹⁰ Stattdessen verlangte Martínez nun von den spanischen Auftraggebern mehr Wertschätzung für einheimische Künstler und kritisierte Maler anderer Länder für die geringe Qualität ihrer Arbeiten.⁴⁹¹

Dabei spielte die Farbe insofern eine Rolle, als Martínez der Farbigkeit bzw. der Farblosigkeit der Werke eine moralisch-soziale Komponente verlieh. Dieser soziale Diskurs, der sich hinter der Erörterung der farbigen Gestaltung verbarg, lässt sich mithilfe zweier

⁴⁸⁹ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 188: "[...] *España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales.*" – „Spanien [ist] eine mildtätige Mutter für Fremde, jedoch eine grausame Stiefmutter für die eigenen Söhne.“ (Übers. Hellwig 1996, S. 63). Vgl. Morales y Marín, José Luis, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza 1980, S. 69.

⁴⁹⁰ Vgl. Hellwig 1996, S. 62-70.

⁴⁹¹ Vgl. Hellwig 1996, S. 65f.

Anekdoten am Ende des Buches verdeutlichen. Nun sollte den Künstlern endlich zu der Position verholfen werden, die ihnen früher zu Unrecht verwehrt worden war.⁴⁹²

Zentrale Rolle für die ‚Beweisführung‘ nehmen dabei Ölskizzen in Schwarz-Weiß bzw. in Grisaille ein.⁴⁹³ Da diese Arbeiten nur durch Inventareinträge belegt sind, bleiben Zweifel, wie wörtlich die Schwarzweißmalerei zu nehmen ist, d. h. ob jegliche Farbigkeit ausgeschlossen werden kann. Derart stellte es zumindest Martínez dar, da er seine Art von Grisaille von den farbigen Werken seiner Kollegen stark absetzte. Schließlich betonte der separierende Begriff *pintura de blanco y negro* die Intellektualität mehr als der italienische *Chiaroscuro*. Diese Exklusivität kam Martínez für seine Argumentation sicher sehr gelegen. Allerdings existierte für den Terminus *pintura de blanco y negro* (welche Farbigkeit diese Grisaille auch immer in der Praxis haben mochte) keine Alternative in der spanischen Kunstliteratur des *Siglo de Oro*.⁴⁹⁴ Mehr noch: Das aus dem Französischen abgeleitete Wort *grisalla* ist in spanischen Wörterbüchern bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht zu finden! Und selbst der Ausdruck *gris* (grau) changierte für Covarrubias und andere Autoren des 17. Jahrhunderts zwischen braun und schwarz (*pardo y negro*), war also ein dunkler und gebrochener, aber immerhin erdiger Ton.⁴⁹⁵

Gramatke, die Martínez' *Discursos* leider nicht untersuchte, äußerte sich zur Farbigkeit bzw. Farblosigkeit dieser spanischen Grisaille (*pintura de blanco y negro*) ausweichend. Sie verwies auf italienische Theoretiker wie Vasari und Armenini, und leitete die Bezeichnung vom italienischen *Chiaroscuro* ab. Eine mögliche Erklärung wäre vielleicht, dass in Spanien meist dunkle Grundierungen in Erdtönen gewählt wurden. Dieser Mittelton bestimmte dann die Farbharmonie, egal, ob zu Schwarz und Weiß noch zusätzliche Farben gewählt wurden oder nicht. Von daher könnte der Terminus Schwarzweißmalerei seine Berechtigung und diese Art der Grisaille trotz allem eine erdige Einfärbung gehabt haben. In den Werken von Carducho, Pacheco und Palomino wurde eine ebensolche dunkle Grundierung angegeben, sodass für die darüber liegende Pinselzeichnung oder Anlage des

⁴⁹² Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298: „*Conclusion de este digno escrito en que se (re)vindican los profesores españoles*“. – „Zusammenfassung dieser ehrenhaften Schrift, in der sich die spanischen Meister rehabilitieren“. (Übers. der Verfasserin).

⁴⁹³ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298: „*Me mando su alteza serenísima, [...], hiciera un modelo pintado al oleo de blanco y negro para reducirlo a cuadro de mayor grandeza, [...]*.“ – „Ihre Hoheit befahl mir, [...] eine Ölskizze anzufertigen, um sie zu vergrößern, [...]“. (Übers. der Verfasserin).

⁴⁹⁴ Vgl. Gramatke 2009, S. 310f. zum Begriff Grisaille.

⁴⁹⁵ Vgl. Art. „*gris*“, in: NTLE 2007, Bd. 6, S. 5216f. Verweis auf Covarrubias: „*color escura entre pardo y negro*“. – „dunkle Farbe zwischen stumpfem Braun und Schwarz“. (Übers. der Verfasserin).

Bildes bereits ein Mittelton bestand. Palomino vermerkte für die Herstellung der Steinfarbe (*tintas de fábrica*) Mischungen aus Kohlschwarz, Weiß und Umbra bzw. etwas roter Erde.⁴⁹⁶

Damit zurück zur Funktion der Farbigkeit bzw. Farblosigkeit für den sozialen Diskurs in Martínez' Traktat: Obwohl der Künstler nur eine Grisaille-Ölskizze anfertigte, wurde ihm die besondere Ehre der Atelierbesuche von Don Juan de Austria zuteil. Allein dies unterstrich bereits Martínez' Ruhm als neuer Apelles. Nach der Beendigung des Modells lud sein Mäzen drei Adlige zur Begutachtung des *borroncillo* ein. Damit wurde auch ihre Urteilsfähigkeit auf die Probe gestellt. Trotz des Eingeständnisses ihrer völligen Ahnungslosigkeit erdreisteten sie sich, ein Qualitätsurteil abzugeben und die fehlenden Farben anzumahnen:

„[...] a ellos no les parecia bien pintura que no fuera hermosa de colores.“⁴⁹⁷

Dem widersprach Juan de Austria vehement und lobte die Kunstfertigkeit, die sich in dem Vermögen zeigte, ein Gemälde in dieser Art Grisaille anzufertigen:

“*Más estimo yo un cuadro bien pintado con arte y dibujo, aunque sea sólo blanco y negro, que otro de colores vivos, sin dibujo y arte.*“⁴⁹⁸

Martínez verdeutlichte damit, dass Juan de Austrias Autorität nicht nur aus seinem herausragenden sozialen Rang resultierte, sondern auch aus seiner Bildung und Urteilskraft. Die drei Granden dagegen disqualifizierten sich mit ihren unbedachten Äußerungen selbst und schrumpften im Ansehen durch die Zwergenhaftigkeit ihres Urteilsvermögens. Hellwig verwies auf diese Geschichte in einem Kapitel, das der kritischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst gewidmet war. Martínez warnte den Schüler in anderen Kapiteln der *Discursos* zwar vor Ungeduld,⁴⁹⁹ verteidigte die Spanier aber in den abschließenden Anekdoten der *Discursos*. Dort unterstellte er den Ausländern eine

⁴⁹⁶ Vgl. Palomino 1715-24 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 231 für die Grundierung, S. 310f. zur Grisaille, S. 319 zur Steinfarbe bei Palomino.

⁴⁹⁷ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298. – „[...] ihnen erschien ein Gemälde nicht gut, das keine schönen Farben habe.“ (Übers. der Verfasserin).

⁴⁹⁸ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298: – „Ich schätze ein Kunstwerk mehr, das mit Kunstfertigkeit und Zeichnung gut gemalt wurde, sei es auch nur Schwarz-Weiß, als eines mit lebendigen Farben, [aber] ohne Zeichnung und Kunstfertigkeit.“ (Übers. der Verfasserin).

⁴⁹⁹ Vgl. Hellwig 1996, S. 65f. Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 295.

Missachtung der Zeichnung. Martínez ließ Don Juan de Austria erzählen, wie dieser im Beisein der Adligen und des Künstler-Theoretikers in Flandern den Erzherzog besuchte – wahrscheinlich Leopold Wilhelm von Habsburg (1614-1662). Ein solches Ereignis könnte zwischen 1656-1659 tatsächlich stattgefunden haben. In dieser Zeit hielt sich Don Juan de Austria in den spanischen Niederlanden als Generalgouverneur auf.⁵⁰⁰ In der Überlieferung wurde der Prinz durch die beeindruckende Sammlung des Erzherzogs geführt. Damit müsste dessen Galerie in Brüssel gemeint sein, die den Grundstock für das spätere Kunsthistorische Museum bildete. Werke wie das von David Teniers von 1650 thematisieren solche Führungen durch die herzogliche Galerie.⁵⁰¹ Schließlich kamen die Gäste zu einem Lagerraum mit farbenfrohen Gemälden von beklagenswert schlechter Qualität (*cuadros – de tan bellos colores y con tan poca arte obrados*).⁵⁰² Auf die Frage des Prinzen, für wen sie gedacht seien, erklärte man ihm, dass sie für den spanischen Markt bestimmt seien. Dieser nämlich bringe derlei Kunstunverständige hervor, die bereits mit schönen Farben zufriedenzustellen seien:

*"Serenísimo señor, éstos se han hecho para enviarlos a España, que aquí tenemos noticia que, por lo más ordinario, muchos de aquellos señores gustan más de los bellos colores que no el arte."*⁵⁰³

Hier kritisierte Martínez eben **nicht** die mangelhafte Zeichnung der **spanischen Maler**. Im Gegenteil: Er externalisierte das Problem, indem er die Flamen angriff. Die vormals als unerreichbar erachteten niederländischen Konkurrenten wurden nun mit den gleichen Argumenten abgewertet wie die Spanier vormals. Inwieweit diese Kritik ihre Berechtigung gehabt haben mag, ist für unsere Beobachtungen nebensächlich, denn sie galt nicht der gesamten flämischen Kunstproduktion. Zudem ließ sich Martínez ja erwiesenermaßen von diesen Meistern beeinflussen. Warum erschien ihm dieser Seitenhieb nötig?

⁵⁰⁰ Vgl. González Asenjo 2005, S. 215-245.

⁵⁰¹ Vgl. Alpers 2005, S. 83-110, 185-189. Zum Gemälde: Teniers, David: *Die Bildergalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel*, 1650, Öl auf Leinwand, 106 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵⁰² Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298. – „[...] Bilder mit solch schönen Farben und so wenig Kunstfertigkeit gearbeitet.“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁰³ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 298. – „Majestät, diese wurden gemacht, um sie nach Spanien zu schicken, denn hier haben wir Nachricht davon erhalten, dass, um es einfach auszudrücken, viele dieser Herren sich an schönen Farben viel mehr erfreuen als an Kunstfertigkeit.“ (Übers. der Verfasserin).

Mit der Unterstellung, dass sich die Niederländer auf die Täuschungsfähigkeit der Farben verlassen müssten, nahm er Diskursstränge von Gutiérrez und Carducho auf: Von Gutiérrez den Nationalstolz und die Abwertung der Niederländer, von Carducho den Verweis auf die negativen Implikationen des *engaño* – eine Täuschung des Käufers. Die spanischen Sammler seien durch ihren miserablen Geschmack und ihre fehlende Urteilsfähigkeit selbst am Erwerb ‚schlechter‘ Kunst schuld. Martínez vermutete bei ihnen mangelnde Intelligenz, dieses ‚Trickspiel‘ der Maler zu durchschauen. Wahrscheinlich sollten die *Discursos* das Publikum schulen, die Kunstwerke der eigenen Landsleute wertzuschätzen. Bei seiner ‚Beweisführung‘ konnte er sich wohl der Unterstützung von Don Juan de Austria gewiss sein. Martínez stellte ihn als gebildeten Herrscher dar, sodass der gelehrte malerische Diskurs auch der Herrschaftslegitimation seines Mäzens diene.

Die Anekdote besaß offensichtlich eine politische Funktion, welche den künstlerischen Diskurs überlagerte. Denn die spanischen Niederlande und damit auch die Stadt Brüssel waren zu dem Zeitpunkt des Besuches von Juan de Austria umkämpftes Gebiet. Im Spanisch-Französischen Krieg, der 1659 mit dem Pyrenäenfrieden endete, wurde Flandern immer wieder zum Zankapfel zwischen den beiden Großmächten. Zudem führten die Unabhängigkeitsbestrebungen der Niederländer zur Destabilisierung der spanischen Monarchie.⁵⁰⁴ Vielleicht erschien es Martínez legitim, die Kunstproduktion in Provinzen zu kritisieren, deren Verbleib im Herrschaftsbereich ungewiss war.

Vorbehalte gegen die Farbigkeit durchziehen das gesamte Werk. Auch im Kapitel zur Harmonie (*unión*) riet Martínez dem Maler, die Hell-Dunkel-Verteilung im Gemälde vor dem Einsatz der Farben festzulegen, um sich nicht täuschen zu lassen:

"Así el acordado pintor ha de proceder en sus dibujos y modelos y, para conseguir la unión y satisfacerse de ella con desengaño, hacerlos de blanco y negro, en cuyo claro y oscuro podrá clara y distintamente conocer la unión que hace su historia. Porque si se vale de los colores en el

⁵⁰⁴ Vgl. Israel, Jonathan I., *Spain and Europe from the Peace of Münster to the Peace of the Pyrenees, 1648-59*, in: ders., *Conflicts of Empires. Spain, the Low Countries and the Struggle for World Supremacy*. 585-1713, London/ Rio Grande 1997, S. 105-144. Vgl. Repgen, Konrad (Hg.), *Forschungen und Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, Münster 1981.

modelo se confundirá fácilmente, pues, tal vez enamorado de la belleza de los colores, no se hará lugar para ejecutar con toda certeza su claro y oscuro."⁵⁰⁵

Der *desengaño* als intellektuelle Durchdringung erscheint mir an dieser Stelle kein Verweis auf die ‚*limpieza de sangre*‘ zu sein, denn Weiß und Schwarz (*blanco y negro*), Klarheit und Dunkelheit (*claro y oscuro*) tauchen dabei zusammen auf. Sie bedeuten v. a. die Überwindung der Sinnestäuschung. Der *desengaño* steht hier eher für die Einsicht, dass man sich durch die Sinneseindrücke leicht täuschen lässt (*se confundirá fácilmente*) und die Schönheit der Farben zu schwärmerischen Gefühlen verleiten (*enamorado de la belleza de los colores*). Hierbei zeigt sich der Einfluss von Gracian, auf den bereits Manrique aufmerksam machte.⁵⁰⁶ Martínez meinte damit, dass sich der Maler selbst von den Sinnen nicht überwältigen lassen darf, wenn er den Betrachter überzeugen will. Der *desengaño* ist also prozessual zu verstehen und nicht rezeptionsästhetisch: als Überwindung der niederen Leidenschaften, was zur künstlerischen Selbstkontrolle ermächtigte. Erst diese Triebbeherrschung versetzte den Maler in die Lage, den Betrachter zu bewegen und zu belehren.

Wie noch zu zeigen sein wird, waren die Abwertung der Farbigkeit und die Vorbehalte gegen das sinnliche Potential der Farben Voraussetzungen für die Aufwertung der ‚unklassischen‘ Entwurfspraxis.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 177. – „So soll der umsichtige Maler in seinen Zeichnungen und Modellen voranschreiten. Um Harmonie und damit Klarheit herzustellen, sollte er diese mit Weiß und Schwarz anfertigen. In jenem Hell-Dunkel wird er klar und deutlich den Zusammenklang erkennen, der in seinem Historienbild herrscht. Denn, wenn man zu Farben im Modell greift, täuscht man sich leicht. Dann, vielleicht verliebt in die Schönheit der Farben, wägt man nicht genug ab, um mit aller Sicherheit sein Hell-Dunkel auszuführen.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. zu den Vorbehalten den Farben gegenüber: Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 247.

⁵⁰⁶ Vgl. Manriques Einleitung in Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 17f., 76. Vgl. Schulte 1969.

⁵⁰⁷ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159.

5 Wege zum ‚Unklassischen‘

5.1 Carducho

Die Entwicklung der Idee aus der Selektion

Nach Carduchos Auffassung könne erst die wissenschaftliche Herangehensweise den Maler dazu befähigen, den Geist und die Hand so zu schulen, dass er Bilderfindungen produziere. Den *disegno externo* (die sogenannte äußere Zeichnung) definierte Carducho als:

*„dibujo practico, regular, y cientifico, porque hecho ciencia dello, resulta cierto concepto, ó idea, y purgado juicio, ó habito interior [...]“*⁵⁰⁸

Dadurch wirkte der wissenschaftlich-praktische Bereich des *disegno externo* auf den schöpferisch-ideellen. Der konzeptuelle Zeichenbegriff des *dibujo interno* beinhaltet jedoch keine neoplatonische Dimension. Nun aber zu monieren, Carducho habe Zuccaris *disegno interno* eigentlich „nicht verstanden“⁵⁰⁹ zeigt nur einmal mehr, dass den spanischen Kunsttheoretikern eher Missverständnisse unterstellt wurden als selbstbewusste

⁵⁰⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 238: „praktische, regelhafte und wissenschaftliche Zeichnung, denn, wenn wissenschaftlich vorgegangen wurde, ergibt sich daraus ein gewisses Konzept, oder eine Idee und überdachtes Urteil oder innere Angewohnheit [...]“ (Übers. der Verfasserin). Die Urteilsfähigkeit nahm neben der Idee und dem Konzept des Malers eine prominente Stellung ein. Vgl. Waldmann 1995, S. 64.

⁵⁰⁹ Vgl. Waldmann 1995, S. 65.

Interpretationen der Vorläufer in Betracht zu ziehen. Die Idee war dem Maler eben nicht als etwas Göttlich-Vollkommenes „eingeboren“ wie bei Ficino⁵¹⁰ oder „eingegeben“ wie bei Zuccari.⁵¹¹ Carduchos Ideenbegriff ähnelte dem Vasaris und stellte letztlich eine Selektion und Verfeinerung des äußeren Eindrucks dar.⁵¹² Bereits Panofsky charakterisierte dies für Vasari treffend als:

*„Umdeutung des Ideenbegriffs im Sinne des Naturalismus – eine Umdeutung, die ein völliges Verkennen der platonischen, geschweige denn plotinischen Ideenlehre voraussetzt [...]“*⁵¹³

Zwar sprach auch Carducho von der Vollkommenheit der Idee. Diese Bildidee forme der Künstler allerdings aktiv, d. h. sie stehe ihm nicht durch göttliche Einwirkung bereits vor Augen:

*“El interior Pintor pinta en la memoria, ó en la imaginativa los objetos de le dan los sentidos exteriores por medio del sentido comun: a estos objetos perficiona este Pintor interior (si fuere docto) y con su sabiduria los elige y corrige, haziendo en la imaginativa una perfecta Pintura, [...]“*⁵¹⁴

⁵¹⁰ Panofsky 1924/ 1989, S. 34, Anm. 147. Er verwies auf Anm. 133 und dort auf Ficino, Comment. In Plotin. Ennead. I, 6 (Opera, S. 1574-1576).

⁵¹¹ Die Vorstellung der Vollkommenheit und der Göttlichkeit der künstlerischen Idee ist besonders bei Zuccari ausgeprägt: Vgl. Zuccari 1607, Buch 1, 7, S. 14 und ebd., Buch 2, 1, S. 3. Vgl. Busch 2009, S. 74. Vgl. Kemp 1974, hier S. 232f. Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 47-53, hier besonders S. 48, Anm. 202: Panofsky behandelte Zuccaris Vorstellung eines „göttlichen Funkens“ und zitierte Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768), Buch 1, 7, S. 51: „Scintilla della Divinità“, bzw. Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768), Buch 2, 14, S. 183: „Scintilla divina nell' anima nostra impresa“. Vgl. Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768), Buch 2, 1, S. 102 „È l'anima e virtù interna e scintilla divina [...]“.

⁵¹² Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 111: „il disegno [...] cava die molte cose un giudizio universal simile a una forma overo idea.“ – „Disegno [...] [schöpft] aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge.“ (Übers.: Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 99). Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 238, Anm. 640. Calvo Seraller verwies auf Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, 1966, S. 115f. Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 35. Er nannte dies eine „vergeistigte Form der alten Elektionstheorie“. Vgl. Kemp 1974 S. 227.

⁵¹³ Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 34.

⁵¹⁴ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 188. – „Der innere Maler malt in seinem Gedächtnis oder in seiner Vorstellung die Objekte, die ihm die äußeren Sinne über den Verstand eingeben: Diese Objekte vervollkommenet der innere Maler (wenn er gebildet ist) und mit seinem Wissen wählt er sie aus und korrigiert sie; macht in seiner Vorstellung ein perfektes Gemälde.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. dazu auch: ebd., S. 238.

Wege zum ‚Dialogischen‘ im Werkprozess

Der dibujo externo

Obwohl die römisch-florentinische Kunsttheorie behauptete, der Maler habe bereits eine vollkommene Idee in seinem Geiste, durfte die erste Ideenskizze noch unbestimmt sein.⁵¹⁵ Carducho stellte den *dibujo externo* als Prozess dar, bei dem die Perfektion erst schrittweise erreicht werde. Den Widerspruch der Trennung des äußeren kreativen Prozesses von der inneren Vorstellung überwand er dialektisch, dabei Zuccari folgend.

Im fünften Dialog unterschied Carducho drei Arten des *dibujo externo*: das Skizzieren, das Entwerfen und schließlich das reine Kopieren des Äußeren. Er verglich die Ideen mit der Empfängnis und die sich in den ersten Zeichnungen andeutende Bilderfindung mit einem neugeborenen Bärenjungen, das eigentlich bloße Materie sei und von seiner Mutter erst in Form geleckt werden müsse:

*"[...] deste genero suelen dibujar los más peritos, para sacar a luz ideas del entendimiento, que [...] concebio como madre fecunda y productiva de infinitos conceptos, que con este medio saca a luz el Artifice, y pone en ser no más que apuntados, y como en embrion, para que aprobándole y dándole por bueno, [...], le crie y alimente con los preceptos practicos, cientificos y perspectivicos, hasta ponerlos en ultima perfeccion, qual Osa, que pare el hijo informe y le perficiona con la lengua."*⁵¹⁶

⁵¹⁵ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 1, Testo, 1966, S. 117. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006), S. 104. Vgl. Suthor 2010, S. 96-105. Dem Unvollkommenen entspricht auch der Sinngehalt von *borrón* als erster Ideenskizze, so wie bei Gutiérrez. Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 126f. Vgl. Suthor 2010, S. 96f. Suthor zitierte in Anm. 36 Holanda, Francisco de, De la pintura antiga (1548), ins Katalanische übertragen von Manuel Denis, Madrid 1921: „*son lineas imperfectas y indeterminadas*“. – „*es sind unvollkommene und unbestimmte Linien*“. (Übers. der Verfasserin).

⁵¹⁶ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 242. – „[...] nach dieser Art zeichnen gewöhnlich die Sachkundigsten, um die Ideen des Verstandes ans Licht zu bringen, die sie wie eine fruchtbare und ertragreiche Mutter aus unendlich vielen Konzepten empfangen. In dieser Art bringt sie der Künstler ans Licht, und verwirklicht sie nicht mehr als angedeutet und als Keim, um sie zu billigen und gutzuheißen, [...] er zieht sie mit praktischen, wissenschaftlichen und perspektivischen Geboten auf und nährt sie, bis sie zur letzten Perfektion gebracht sind, [wie] jene Bärin, die ein unförmiges Junges wirft und es mit der Zunge vollendet.“ (Übers. der Verfasserin).

Zunächst wird klar, dass Carducho die Idee als Selektion unterschiedlichster Einflüsse verstand (*concebido como madre fecunda y productiva de infinitos conceptos*). Die sich materialisierende Bilderfindung wurde als eine schemenhafte Erscheinung verstanden und als äußerst überarbeitungsbedürftig aufgefasst (*qual Osa, que pare el hijo informe y le perficiona con la lengua*). Das Ziel dieser Metamorphose sei jedoch Vollkommenheit. Dabei lag eine Rezeption Zuccaris zugrunde, der eine ähnliche Anschauung zum *disegno esterno* vertrat, wie die Forschungen von Calvo Seraller ergaben.⁵¹⁷

Beide griffen auf den beliebten antiken Topos vom Bärenjungen zurück, welchem die Mutter – so zumindest die Vorstellung – erst nach der Geburt die Form gebe.⁵¹⁸ Nun kann man fragen, inwiefern dieser Prozess zur Vollendung strebt. Laut Ovid verlieh die Einwirkung der Bärenmutter dem Fleischklumpen erst die Züge der eigenen Art – eine Fürsorge, die auch irgendwann endete. Allerdings repräsentieren die *Metamorphosen* die Wandlungen der Natur.⁵¹⁹ Die Stelle bei Ovid ist eingebettet in andere, fast wunderbare Anekdoten von der Überwindung des Todes. Geschichten, in denen aus scheinbar Leblosem wieder eigenständiges Leben erwacht, wenn auch in völlig veränderter Form. Perfektion der Natur würde dagegen ihre Wandelbarkeit negieren.

Auch Tizians Bärenmetapher in seiner Imprese mit dem Motto „*Natura potentior Ars*“⁵²⁰ wird meist als „*Kunst ist mächtiger als die Natur*“ gelesen. Dolce war der Meinung, über beiden stehe Tizian, da er sowohl Kunst als auch Ingenium und Natur übertroffen habe.⁵²¹

⁵¹⁷ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 242, Anm. 651 – Verweis auf Zuccari 1607, Bd. 2, S. 22f. Vgl. Zuccari 1607 (Ed. Heikamp 1961), S. 242f.: „*Il Disegno parimente interno sensibile, formato nella fantasia non si puo vedere, se bene si conosce col senso interno; e quando e formato esteriormente in semplice linea è assai confuso e guiso del parto dell’Orsa, nè puo dare al senso, non che all’intelletto compita cognitione di se stesso; onde accioche appaia à gli occhi nostri, e comparisca perfetto conviene sia liscato e levato dalla madre, come il parto dell’Orsa.*“ – „Den innerlich wahrnehmbaren Disegno, der auch in der Fantasie gebildet wird, kann man nicht sehen, obwohl man ihn durch die Vorstellungskraft erkennt. Und wenn er äußerlich in einfachen Linien gebildet wird, ist er so undeutlich und derart wie das Neugeborene einer Bärin. Er kann weder wahrgenommen werden, noch hat er Bewusstsein von sich selbst, um vor unseren Augen zu erscheinen. Damit er perfekt wirkt, wird er von der Mutter geputzt und erhoben, wie das Junge einer Bärin.“ (Übers. der Verfasserin).

⁵¹⁸ Vgl. Garrard 2003, hier 339. Sie verwies auf antike Autoren wie Ovid, Plinius, Aristoteles. Vgl. Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004), Buch 8, 126: „[...] *hi sunt candida informisque caro, paulo muribus maior, sine oculis, sine pilo; ungues tantum prominent. Hanc lambendo paulatim figurant.*“ – „Diese [Jungen] sind anfangs weißes, ungestaltetes Fleisch, etwas größer als Mäuse, ohne Augen und Haar; nur die Krallen ragen heraus. Dieses Fleisch gestalten sie anschließend durch Lecken.“

⁵¹⁹ Ovid (Ed. Albrecht 2013), München 1978, Buch 15, 379-381, (S. 830f.): „[...] *partu quem reddidit ursa recenti, sed male viva caro est: lambendo mater in artus fingit in formam, quam iam capit ipsa, reducit.*“ – „Und was die Bärin soeben bei der Geburt ans Licht gebracht hat, ist kein Junges, sondern gerade noch lebensfähiges Fleisch; durch Zurechtlecken bildet die Mutter die Glieder aus und verleiht ihm eine Gestalt, wie sie selbst sie schon hat.“

⁵²⁰ Vgl. Garrard 2003. Vgl. von Rosen 2001, S. 292. Vgl. Busch 2009, S. 58f. Vielen Dank an Prof. Dr. Busch für den Hinweis.

⁵²¹ Vgl. Garrard 2003, hier S. 244f.

Autor_innen wie Garrard, von Rosen und Busch interessierte vor allem, inwiefern die Natur durch die meisterhafte Nachahmung übertroffen wurde. Garrard und Busch hoben zudem die alchemistische Dimension des Schöpfungsprozesses hervor.⁵²²

Wahrscheinlich nahmen Zuccari und Carducho über die Auffassung der Wandelbarkeit der Idee im Werkprozess auch Bezug auf Tizian. Schließlich waren beide mit Tizians Kunst in Berührung gekommen.⁵²³ Doch während bei Tizians Kunst analog zu Ovids Auffassung vom Fließen des Lebens eher die Unabschließbarkeit des Werksprozesses im Vordergrund stand, sprachen Zuccari und Carducho explizit von Vollendung, was ihre Definition von Naturnachahmung ausmachte. Auch diese Interpretation lag durchaus im Bereich des Möglichen – sowohl bei den Quellen der Antike als auch bei denen der Frühen Neuzeit.⁵²⁴ Es könnte sogar sein, dass Carducho und Zuccari eine *emulatio* von Tizians Malweise sahen, weil im Medium der Zeichnung überarbeitet wurde und nicht erst auf der Leinwand.

Die Analogie bei Carducho zeigt Folgendes: Die philosophischen Ambitionen der klassischen Kunsttheoretiker, die künstlerische Idee von der Materialisierung zu trennen, riefen bei der Beschreibung der künstlerischen Praxis Widersprüche hervor. Selbst aus einer neoplatonischen Aufladung der *idea* wie bei Zuccari ließ sich nicht zwangsläufig die ‚Geradlinigkeit‘ des Kunstprozesses ableiten. Lediglich die Übernahme von Analogien ermöglichte eine dialektische Aufhebung der gegensätzlichen Positionen von scheinbar perfekter Idee und Mühseligkeit der Materialisierung.

Carducho erörterte die Dimensionen eines dialogischen Zeichenprozesses. So war er der Ansicht, dass erst durch das Überarbeiten eine Idealisierung erreichbar sei und sich die Meisterschaft des Künstlers hierbei noch mehr offenbare als bei seinen Bilderfindungen. Er riet zur Verarbeitung von Einflüssen aus mehreren Quellen, die zu einer neuen Einheit verschmelzen konnten. Das Resultat, ein *capricho nuevo*, sei die Frucht der künstlerischen Bemühungen, Studien und wissenschaftlicher Herangehensweise.⁵²⁵ Wie für Carducho

⁵²² Vgl. Garrard 2003. Vgl. von Rosen 2001, S. 292. Vgl. Busch 2009, S. 58f.

⁵²³ Zuccaris kritisierte auch Vasaris Verurteilung von Tizian, wie sich zweifelsfrei durch seine Randbemerkungen in seiner Ausgabe der *Vite* zeigen lässt. Vgl. Salas/ Marías 1992, S. 56, 60, 115. Zur Transkription von Zuccaris Passagen zu Tizian: Ebd., S. 137.

⁵²⁴ Vgl. Garrard 2003, hier S. 249. Sie verwies auf das Traktat von Ferro, Giovanni, Teatro d'imprese, Venedig 1623, S. 532.

⁵²⁵ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 242: "Este es el segundo y lo mas dificultoso, y lo mas estimable, porque lo primero pudo ser fuerza de ingenio, ó acaso, esto no pudo ser sino mucho trabajo, estudio, y ciencia." – „Das ist das zweite und das Schwierigste und das Achtenswerteste, weil das erste Geisteskraft sein kann oder Zufall, dieses (aber) kann nichts anderes sein als viel Arbeit, Studium und Wissenschaft.“ (Übers. der Verfasserin).

charakteristisch, wertete er die favorisierte Technik durchgehend mit dem Verweis auf den Intellekt auf.⁵²⁶

Der *dibujo* ist in den *Diálogos* ein handwerklich-konkreter Prozess, der Korrekturen notwendigerweise einschloss:

*"Creeme por cosa infalible, que si [...] no le vieres ensayar en uno y muchos esquicios (que son las primeras intenciones, e ideas exteriores) deshaziendo y borrando muchas vezes, y con la razon y especulacion, con el lapiz, ó pluma (en su modo) propone, arguye, replica, y concluye, haciendo dibujos de la conclusion (que son actos positivos del saber, poderes en causa propria del entendimiento) para executarlos con colores sobre lienzo, pared, ó tabla, es cansarse en vano, pensar que ha de llegar a saber y merecer el titulo del docto, y estimable Pintor."*⁵²⁷

Die Auswahl (*electio*) war für Carducho also keine rein intellektuelle Zusammenschau, die dann nur noch auf das Papier übertragen werden müsse, sondern sogar unmöglich ohne Korrekturen (*deshaziendo y borrando muchas vezes*). Faszinierend ist, dass unser Autor diesen Prozess wie ein Abwägen von Argumenten und Gegenargumenten darstellte: These, Antithese, Synthese (*propone, arguye, replica, y concluye, haciendo dibujos de la conclusion*). – Dies jedoch nicht als Vortrag, sondern als Dialog, sodass Momente des Erwiderns (*replica*) auf einen Vorschlag folgen. Dementsprechend kann man behaupten, dass das Zeichnen für Carducho ein dialogischer Prozess war. Dagegen behauptete er von den Naturalisten, dass sie überhaupt nicht korrigierten:

⁵²⁶ Das alleinige Kopieren eines Modells oder das von Vorlagen wurde aufgrund der dadurch fehlenden Korrekturen abgewertet. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 243: *"El tercero, y menos estimable, es copiado de otro dibujos, y del natural, ó modelo simplemente, sin atender mas que aquella imitacion."* – *„Das dritte und am wenigsten Achtenswerte ist das von anderen Zeichnungen und dem Äußeren oder dem Modell Koperierte, ohne mehr als diese Nachahmung zu erwarten."* (Übers. der Verfasserin).

⁵²⁷ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 202. – *„Glaub mir ein untrügliches Zeichen: Wenn [...] du ihn [den Maler, Anm. der Verfasserin] nicht bei einer und vielen Skizzen antreffen würdest (welche die ersten Versuche und die äußeren Ideen sind), viele Male zerstörend und entfernend, und er mit Vernunft und Berechnung, mit dem Stift oder der Feder (in seiner Art) vorschlägt, argumentiert, erwidert und zusammenfasst, von der Zusammenfassung Zeichnungen anfertigt (welche die positiven Akte des Wissens sind, Fähigkeiten, die zum Geistigen gehören), um sie dann mit Farben auf Leinwand, der Wand oder auf Holz auszuführen, ist es vergebliches Mühen zu denken, dass jemand damit den Titel eines gelehrten und geschätzten Malers führen wird."* (Übers. der Verfasserin).

*"[...] sin mas esquicios, ni dibujos, con un yesillo, sobre un lienzo imprimado tantean lo que ha de hazer, lo qual de una vez (y sin borrar nunca) pintando con el natural delante, a quien simplemente copian [...]."*⁵²⁸

Carducho knüpfte gewissermaßen an das Zugeständnis Vasaris an, der das Zeichnen auch als Hilfe für das Vorstellungsvermögen erachtete, das Konzept zu ausarbeiten:

*"Con ciò sia che l'idea non può vedere né imaginare perfettamente in sé stessa l'invenzioni, se non se apre e non mostra il suo concetto agl'occhi corporali che auitano a farne buon guidizio; [...]."*⁵²⁹

Allerdings interpretierte Vasari dieses Konkretisieren nicht explizit als Korrigieren wie Carducho.

Entwerfen auf der Leinwand?

Erstreckte sich Carduchos Akzeptanz von Korrekturen auch noch auf spätere Stadien des Werkprozesses? Ausgerechnet im *paragone* zwischen Raffael und Michelangelo nobilitierte Carducho das Übermalen: In dieser Anekdote schickte Michelangelo, vom Ruhm des jungen Künstlers beeindruckt, einen Freund zu Raffael, der ihn beim Arbeiten beobachten sollte. Dieser sah dabei mehrfache Planungsänderungen:

*"[...] viendo pintar una cabeza de un Annibal Cartaginés, que borró muchas veces, haciendo y deshaciendo, cuidadoso de ejecutar lo que la mente y el deseo tenia concebido."*⁵³⁰

⁵²⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 204. – „[...] ohne weitere Skizzen oder Zeichnungen, mit Zeichenminen über eine grundierte Leinwand legen sie an, was sie machen müssen, welches auf ein Mal (und ohne zu korrigieren) gemalt wird, mit dem Äußeren vor Auge, das sie nur kopieren [...].“ (Übers. der Verfasserin).

⁵²⁹ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 155. – „Die Vorstellung an sich vermag die Einfälle weder zu sehen noch sie zu imaginieren, wenn sie ihre Konzeption den leiblichen Augen nicht eröffnet und vorführt, auf daß sie ihr bei der erfolgreichen Urteilsfindung Hilfe leisten.“ (Übers.: Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 16).

⁵³⁰ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 204. – „[...] und er sah, wie Raffael den Kopf des Karthagers Hannibal malte, den er viele Male wegwischte, erschaffend und zerstörend, vorsichtig das ausführend, was Geist und Wunsch sich ausgedacht hatten.“ (Übers. der Verfasserin).

Als Michelangelos Freund später ernüchternd berichtete, dass Raffael nichts weiter getan habe, als seine Arbeit beständig zu verändern, gab Michelangelo erstaunt zurück, dass genau das ihm Angst einjage:

"Haze y borra, quita y pone? Ese sabe, y a ese temo." ⁵³¹

Diese Anekdote mag zunächst verblüffen, vermerkt sie doch ausdrücklich das Malen, sowie den Pinsel, den Raffael führte. Vielleicht eröffnete die Rezeption von Zuccaris *disegno esterno* diesen Weg, denn unter dieser Art von Zeichnen konnte auch das Malen gefasst werden.⁵³² Sollte das Korrigieren für Raffael und Michelangelo derart selbstverständlich gewesen sein? Und schuf Raffael tatsächlich einen Hannibal? – Selbst Calvo Seraller konnte für diese Anekdote keine Quelle ermitteln.⁵³³

Sicher ist, dass Raffael einen anderen Feind Roms malte und seine Darstellung mehrfach veränderte: Attila. Eben jener, den Papst Leo I. in die Flucht schlug. Dieses Bild wurde 1513-1514 für die *Stanza d'Eliodoro* geschaffen. Die zurückweichende Gestalt Attilas wirkt sehr interessant durch schwierige Verkürzungen, auch im Bereich des Gesichtes. Die von Carducho erzählte Szene lässt so an verschiedene Vorstudien denken, wie sie zur Vorbereitung des Freskos tatsächlich angefertigt wurden,⁵³⁴ z. B. Pinselzeichnungen. Allerdings birgt diese Möglichkeit mehrere Probleme. Zum einen würde man bei den Verben *borrar* und *quitar* eher an Materialien wie Kohle denken, die man tatsächlich wegwischen kann und nicht übermalen muss. Zum anderen ließen sich gehöhte Zeichnungen über Silberstift oder Bleigriffel nicht einfach korrigieren, sodass die Wahl

⁵³¹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 203. – „Er erschafft und wischt weg, entfernt und fügt hinzu? Dieser weiß Bescheid, und vor diesem fürchte ich mich.“ (Übers. der Verfasserin).

⁵³² Barocchi 1971-77, Bd. 2, 1973, S. 2066: "E per meglio anco capire questa diffinitione si deve osservare, che sendovi due sorti d'operazioni, cioè altre esterne, com' il disegnare, il lineare, il formare, il dipingere, lo scolpire, il fabricare, et altre interne, come l'intendere et il volere; [...]." – „Und um diese Definition noch besser zu verstehen, muss man beachten, dass es sich dabei um zwei Arten von Prozessen handelt, nämlich die äußeren, wie das Zeichnen, das Umreißen, das Modellieren, das Malen, das Behauen, das Herstellen, und andere innere, wie das Verstehen und das Wollen; [...]." (Übers. der Verfasserin). Vgl. Panofsky 1924/ 1989, S. 48, Anm. 200. Dort Verweis auf Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768), Buch 1, 3, S. 40.

⁵³³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 203, Anm. 560. Vasari erwähnte kein Bild eines Hannibals, den Raffael gemalt haben könnte. Vgl. Vasari, Raffael 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Gründler 2004).

⁵³⁴ Darunter befindet sich eine gehöhte Zeichnung, die heute im *Cabinet dessins* des Louvre aufbewahrt wird: Sanzio, Raffael: *Modell für das Fresko in der Stanza d'Eliodoro im Vatikan, 1512-13*, Feder, Bleigriffel, weiß gehöht, auf Pergament, mit Kohle quadriert, 36,2 × 59,2 cm, Paris, Musée du Louvre, Cabinet dessins. Es zeigt Attila noch mit einer erhobenen Hand, die er sich schützend über den Kopf hält.

dieses Mediums auch seine meisterhafte Beherrschung erforderte. Auch Pacheco berichtete in der *Arte*, dass Raffaels Zeichnungen Anmut und Schönheit zeigten.⁵³⁵

Doch betrachten wir Carduchos Anekdote der *Diálogos* rein funktionell. Carducho bezweckte damit, Planungsänderungen dabei in mehrfacher Hinsicht zu nobilitieren. Das Porträtieren eines Kriegers stand in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den eher Unsicherheit ausdrückenden Retuschen. Doch das Lob Michelangelos galt für Carducho als höchster Autoritätsbeweis. Und nicht nur das: Das sich im überlegten Vorgehen zeigende Wissen flößte sogar Michelangelo Angst ein. Dem Verkennen der Meisterschaft Raffaels folgte die Wertschätzung durch Michelangelo mittels Intellektualisierung und Maskulinisierung. Diese Anekdote, mag sie vielleicht sogar erfunden sein, steht in einem starken Kontrast zum vernichtenden Urteil Michelangelos an Tizians fehlender Zeichnung, wovon Carducho kurz vorher berichtet hatte.⁵³⁶ Eine Leserschaft, welcher die Episode bei Vasari bekannt war, wusste, dass es sich dabei um die *Danae* handelte. Dazu kommt, dass Vasari in seiner Tizian-Vita tatsächlich auf das Relief eines Hannibals einging, das dem Venezianer als Vorlage für sein Porträt des Hannibals gedient haben mag.⁵³⁷

Carducho könnte dieser Umstand bekannt gewesen sein, denn er verwendete den Verweis auf Vasaris Tizian-Vita in etlichen Passagen der *Diálogos*. Vermutlich versteckt sich

⁵³⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 290, Anm. 23. Verweis auf Dolce: Vgl. Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 170f. Vgl. Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008), hier S. 272. Rhein berichtete, dass Raffael selbst dieses Vorgehen in einem Brief an Castiglione von 1514 beschrieb. Verweis auf Golzio, Vincenzo, Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del secolo, Città del Vaticano 1936, S. 30f.

⁵³⁶ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 201: "[...] si ellos vieran la osadia y facilidad que oi vemos en las colores, no dudo que con admiracion las celebran, como lo hizo el divino Buonarotti en Roma, cuando vio pintar al gran Tiziano; si bien conocio (con lastima grande) la falta del dibujo, y el daño que dello se le seguia." – „[...] wenn sie die Kühnheit und die Leichtigkeit sehen würden, die wir heute in den Farben sehen, zweifle ich nicht, dass sie sie mit Bewunderung feiern würden, wie es der göttliche Buonarroti in Rom tat, als er den großen Tizian malen sah; obwohl er auch (mit großem Bedauern) den Mangel der Zeichnung erkannte, und den Schaden, der dadurch folgte.“ (Übers. der Verfasserin). Calvo Seraller zitierte ebd. S. 201, Anm. 558: Vasari 1550/1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 164: „Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo a la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio: [...]“ – „Nachdem sie ihn verlassen hatten, sprachen sie über die Arbeitsweise Tizians und Michelangelo äußerte sich sehr anerkennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil gut gefallen, es sei aber schade, daß man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte und sich jene Maler nicht mit der besten Methode ihrem Studium widmeten.“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/Irlenbusch 2005), S. 36).

⁵³⁷ Vasari 1550/1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 162f.: „Nella medesima guardaropa, oltre a molte altre cose, è un ritratto d'Aniballe cartaginese, intagliato nel cavo d'una corniola antica; [...]“ – „Und neben vielen weiteren Werken in dieser guardaropa befindet sich dort auch ein Bildnis des Karthagers Hannibal, das in die Vertiefung eines antiken Karneols geschnitten ist, [...]“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/Irlenbusch 2005), S. 33). Vgl. ebd., S. 92, Anm. 121: Irlenbusch verwies auf das Porträt eines Karthagers, das Tizian für den Herzog gemalt hatte. Es galt lange als verschollen und befindet sich heute in einer New Yorker Privatsammlung.

in der Gegenüberstellung beider Werke und dem Schweigen zu *Hannibal* Tizians ein *paragone*, wobei Raffael und Tizian vor Michelangelos Urteil zu bestehen hatten.

Wie bewertete Carducho nun spätere Veränderungen der Bildidee und welche Rückschlüsse lassen sich daraus für seine Beurteilung des Entwerfens auf der Leinwand ziehen? Der Meister der *Diálogos* empfahl ausdrücklich Untermalungen in Schwarz-Weiß auf der Leinwand, weil dadurch Retuschen einfacher zu handhaben seien:

*"[...] de ordinario son las colores tan poderosas, que encubren muchos yerros, y así acostumbraron los que exactamente pretendieron conducir sus obras, hacerlas, ó bosquejarlas primero de blanco y negro, por huir del hechizo del las colores, para que el entendimiento mas desembarazadamente juzgase y corriese, sin que la vista le barajase el concepto con el deleite de las colores; [...]."*⁵³⁸

Vermutlich gab schon Carducho damit einen ersten Hinweis auf das ‚malerische Skizzieren‘. Schließlich sollte im Stadium der Untermalung eigentlich nicht mehr korrigiert werden. Allein diese Vorzeichnungen und das Beharren auf Schwarz-Weiß beim Untermalen trennten ihn vom ‚unklassischen‘ Prozedere!

Es bleibt festzuhalten, dass Carducho den künstlerischen Prozess als Dialog auffasste; einen Dialog jedoch, der zur Idealisierung führen sollte. Er begriff die Zeichnung als stetes Ringen um den perfekten Entwurf, das Versuch und Irrtum einschloss. Korrekturen wurden durch Intellektualisierung und die Zuschreibung von Männlichkeit aufgewertet. Unser Autor konnte sogar Planungsänderungen auf der Leinwand gutheißen, wobei er sich dadurch absicherte, dass er die Farbigkeit abwertete und so alte Vorurteile gegenüber der Farbe bediente. Auch abschließende Retuschen am Gemälde hielt er für notwendig.⁵³⁹ Durch diese Ergebnisse erscheint der Künstler relativ aufgeschlossen. Dieser Eindruck stimmt mit

⁵³⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 247. – „[...] normalerweise sind die Farben so machtvoll, dass sie viele Fehler verstecken, und so pflegten diejenigen, welche die Arbeit an ihren Werke exakt steuern wollten, sie zuerst in Schwarz-Weiß zu machen oder zu untermalen, um dem Zauber der Farben zu entfliehen, damit der Verstand unbelasteter urteilt und korrigiert, ohne dass der Blick vom Reiz der Farben abgelenkt werden würde [...]“ (Übers. der Verfasserin). Bereits Manrique machte in einer Anmerkung auf den Zusammenhang zwischen Carducho und Martínez aufmerksam: Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159, Anm. 52.

⁵³⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 384. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 40.

den wenigen technischen Analysen seiner erhaltenen Ölskizzen überein. Zukünftige Restaurierungsberichte könnten in diesem Punkt weitere Überraschungen bringen.

Wege zur Aufwertung der Fleckenmalerei

Die vergessenen Experimente Carduchos

Welchen Einfluss die künstlerische Praxis der Kunsttheoretiker auf die Bewertungen der Modi hatte, war bislang ein Forschungsdesiderat. Für Carducho kam eine positive Beurteilung der *borrões* dann infrage, wenn ein überlegtes Vorgehen ersichtlich war. Durch die ‚klassische‘ Vorbereitung des Gemäldes mit Vorstudien konnte der Maler auch seine Bildung beweisen.⁵⁴⁰ Bereits Marías deutete 2003 an, dass Carducho die Fleckenmalerei – im Gegensatz zu Pacheco – unter gewissen Umständen akzeptierte. Allerdings unterstellte er, dass Zuccaris Lob der Feinmalerei die Zeitgenossen beeinflusst habe.⁵⁴¹ Doch war Zuccaris Einschätzung von Tizian tatsächlich so negativ? Aus den Forschungen von Salas und Marías zu den Randbemerkungen von El Greco und Federico Zuccari an den Viten Vasaris geht hervor, dass Zuccari das Urteil Vasaris gegenüber Tizian nicht ernst nahm.⁵⁴²

Eine differenzierte Betrachtung, d. h. eine Trennung von Bewertungen des freien Malmodus und des künstlerischen Prozesses, wie hier angestrebt, führt zu einer anderen Beurteilung des Theoretikers. Denn, wie Carduchos eigene Maltechnik zeigt, gehörte auch

⁵⁴⁰ So unterscheide Gelehrtheit Tizian von ungebildeten, unwissenschaftlich vorgehenden ‚Schmierfinken‘, welche dem meisterlichen Beispiel nur oberflächlich folgen würden: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263: "[...] y así estima a los que noblemente y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razon, y sin respecto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos." – „[...] und Wertschätzung für jene, die nobel und durch Studium dahin gelangt sind, sie [die Malerei, Anm. der Verfasserin] auszuführen, mit gebühlichem Wissen und Kunstfertigkeit, doch nicht für jene, welche den Beruf ausgeübt haben, Leinwände zu beschmutzen, ohne jeglichen Verstand und Respekt, mit dem Vorbild und im Namen von Meistern der Praxis.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 287-302 zur *pintura a borrón*.

⁵⁴¹ Vgl. Marías 2003, hier S. 118, Anm. 27. Marías verwies zu Zuccaris Urteil der Fleckenmalerei auf Sigüenza, José, La Fundación del Monasterio de El Escorial (1605), Prolog von F. C. Sainz de Robles, Madrid 1963, S. 266.

⁵⁴² Vgl. Salas/ Marías 1992, S. 56, 60, 115; zur Transkription von Zuccaris Passagen zu Tizian: ebd., S. 137.

er zu den Künstlern, die Gemälde mit zeichnerischen Vorstudien vorbereiteten, um dann *alla prima* und mit *borrones* zu arbeiten.⁵⁴³

Doch nicht nur Carduchos Malpraxis steht durch die maltechnischen Analysen in einem anderen Licht, auch seine *Diálogos* sollten gründlicher gelesen werden – denn dort berichtete er sehr wohl von seinen Experimenten mit der venezianischen Malweise! Bei den bisherigen kunsttheoretischen Forschungen wurde ein Passus im sechsten Dialog übersehen, der Zugänge zur Malerei mit offener Fraktur illustriert. Dies ist besonders verwunderlich, weil dieser Abschnitt direkt nach der vielzitierten Einschätzung zu Tizians *borrones* folgt. Dort erklärte der Meister die raue Pinselschrift zur Notwendigkeit für großformatige Gemälde, die aus der Ferne gesehen werden. Dazu erläuterte er ihre verlebendigende Wirkung geradezu naturwissenschaftlich: Die Wahrnehmung von Objekten verändere sich je nach der dazu eingenommenen Distanz. So verliere ein feinmalerisches Gemälde an Lebendigkeit, wenn man es auf von weitem betrachte. Die Fleckenmalerei sei für auf große Entfernung zu sehende Gemälde wesentlich geeigneter:

*„[...] apartandose a distancia conveniente se descubre una agradable vista el arte del que la hizo [...].“*⁵⁴⁴

Zudem beschrieb Carducho seine eigenen Erfahrungen mit diesem Malmodus und legte so seinen Erkenntnisprozess frei.⁵⁴⁵ Der Meister erwähnte ein schönes Gesicht, das er für eine Kapelle gemalt habe, und seine Beobachtungen mit verschiedenen Abständen zum Bild.⁵⁴⁶

⁵⁴³ In den *Diálogos* findet sich ‚klassische‘ Terminologie wie *bosquejo* und *acabar*: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 384. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 40.

⁵⁴⁴ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 261ff: “[...] *if one moves back an appropriate distance, one discovers through an agreeable view the artfulness of the painter*“. (Übers. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 19.). Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263: “*Ya sabes [...], que las cosas se mudavan a nuestra vista, de color, forma, y cantidad, segun la distancia y posicion que tuviere la cosa vista con el que la estuviere mirando, [...].*” – “*Du weißt schon [...], dass sich die Dinge mit der Entfernung in unserer Wahrnehmung verändern, in der Farbe, in der Form, der Menge, je nach Entfernung und Position, aus welcher das Objekt von dem Betrachter gesehen wird*“. (Übers. der Verfasserin). Carducho erörterte die Voraussetzungen für eine Wertschätzung der Fleckenmalerei im dritten Dialog (vgl. ebd., S. 160-169).

⁵⁴⁵ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263f.

⁵⁴⁶ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263: “[...] *hize una cabeza hermosa [...]* y lo parecio en un Oratorio a buena luz, y a distancia de quatro pies [...].” – “[...] *ich schuf einen schönen Kopf [...]* und er erschien in einer Kapelle bei gutem Licht und bei einer Entfernung von vier Fuß. [...].” (Übers. der Verfasserin).

Diese Feinmalerei war zwar aus der Nähe schön anzusehen, enttäuschte ihn aber maßlos aus der Ferne:

*"[...] perdió aquella fineza de gracia, y pareció con simplicidad, y sin viveza, y sin mas sentidos, ni musculos, que no los tuviera, y la boca pareció linea recta, cada ojo un agujero, y todo junto una forma ruda, informe y indistinta."*⁵⁴⁷

So riet der Meister für Gemälde, die aus einer größeren Distanz gesehen werden sollten, zu spitzeren Winkeln und ungebrochenen Farbtönen:

*"Conviene [...] esforzar los angulos, haziendolos mas agudos [...] y las colores mas puras, y desunidas [...]."*⁵⁴⁸

Erscheint der Hinweis zum unvermischten Farbauftrag noch nachvollziehbar, wirkt die Empfehlung, die Winkel zu akzentuieren (*esforzar los angulos, haziendolos mas agudos*) zunächst recht eigenwillig. Das Ziel war dabei möglicherweise, die Figur zu dynamisieren. Die Vorstellung resultierte wohl aus der Beschäftigung mit Euklid. Der Mathematiker hatte beobachtet, dass Winkel von weitem stumpfer wirken.⁵⁴⁹ Um diesen Effekt auszugleichen, waren nach Carduchos Verständnis eben spitzere Winkel gefordert. Auch Leonardos Ausführungen zur Luftperspektive könnten seine Meinung bestätigt haben, dass stärkere Akzente in der Pinselführung nötig seien.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 264. – „[...] es verlor diese anmutige Feinheit, und erschien mit Einfachheit und ohne Lebendigkeit gemacht, und ohne Verstand, ohne Muskeln; so als hätte es keine, und der Mund erschien wie eine gerade Linie, jedes Auge wie ein Loch, und alles besaß eine plumpe Form, war unförmig und unbestimmt.“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁴⁸ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 264. – „Es empfiehlt sich, [...] die Winkel zu verstärken, sie spitzer zu machen, [...] und die Farbe pur und unverbundener [...].“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. dazu auch Carduchos achten Dialog: ebd., S. 386. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 42, Anm. 137 zum Terminus *desunido*.

⁵⁴⁹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 264, hier Anm. 686. Calvo Seraller zitierte hier und in Anm. 466: Euclides, *La perspectiva y especularia de Euclides*, (übers. von Pedro Ambrosio de Onderiz), Madrid 1584, fol. 10 V (Theo. 9): „*Las grandezas rectangulares miradas desde lejos, parecen redondas.*“ – „Große viereckige Formen wirken von fern rund.“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁵⁰ Vgl. Leonardo (Ed. Richter/ Predetti 1977), Bd. 1, S. 225: „*L'aria ché ingrossata che s'interpone infra l'occio e la cosa ti rende essa cosa incerti et confusi termini [...].*“ – „A thick air interposed between the eye and any object, will render the outlines undetermined and confused, [...].“ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 162, Anm. 463.

Carducho studierte sicher auch Lomazzos fünftes Buch *Della prospettiva* des *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura* von 1584 eingehend.⁵⁵¹ Dort gab Lomazzo an, dass ein Bildmotiv für größere Distanzen auch ein größeres Format haben müsse und dass der Abstand des Betrachters zum Gemälde wichtig sei. Aber auch hier finden sich keine Anweisungen für eine Veränderung der Maltechnik bei großformatigen Werken, oder gar Empfehlungen, Winkel spitzer zu konstruieren.

Es sollte einleuchten, dass diese Empfehlungen Carduchos weit über bis dahin übliche Traktate zur Optik und Perspektive hinausgingen: Genau dieses intensive Studium und die eigenständigen Schlussfolgerungen gehörten für Carducho zur wissenschaftlich fundierten Arbeitsweise, der *pintura practica, regular, y cientifica*.⁵⁵²

Calvo Seraller verwies bereits 1979 auf diese Quellen, erkannte jedoch nicht, dass wir Carduchos *Diálogos* eine der ersten wissenschaftlich begründeten Anweisungen zum Farbauftrag bei der Fleckenmalerei verdanken!⁵⁵³ Den Ratschlag zur Akzentuierung der Winkel aus Euklid herzuleiten, ist dabei besonders bemerkenswert, weil es Carduchos wissenschaftliche Herangehensweise bei der Malerei mit offener Fraktur zeigt.

Der Maler-Theoretiker gab sogar detaillierte Anweisungen zu Veränderung des Farbauftrags für große Entfernungen: Die Farbe müsse rein mengenmäßig viel dicker aufgetragen werden, die Lichter mit reinem Bleiweiß und Schatten mit purem Schwarz gestaltet werden. Vor allem jedoch sei für diese Art des Farbauftrages eine gewisse Wildheit, ja sogar Grausamkeit notwendig:

*"[...] y así si para cuatro pies de distancia fue necesario como dos el color de la mexilla (que se hace con vermellon y carmin, que los coloristas llaman frescor) para veinte pies será menester como tres, ó como cuatro, y lo mismo en las luces que se hacen con albayalde, y la union y concordancia que hacen las unas con las otras (en razon de obrar) ha de ser con mayor fuerza de su union, ruido y estuendo en la vista, porque mediante la distancia, y la turbacion del aire haga el efecto que pretende, y las sombras con mas oscuridad, gastando negro puro, con ferocidad y fiereza; [...]"*⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 265, Anm. 688. Calvo verwies auf Lomazzo, *Trattato dell'Arte* 1584 (Ed. Ciardi 1973-1974), Bd. 2, 1974, hier S. 231: "*Libro V. Della prospettiva. Capitulo VIII: Delle Distanze*".

⁵⁵² Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 157.

⁵⁵³ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 266, Anm. 690.

⁵⁵⁴ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 265f. – „Und so war es für vier Fuß Entfernung notwendig, etwa zwei [Einheiten Anm. der Verfasserin] von der Farbe der Wangen (was man mit Zinnober und Karmin

Diese Begriffe erscheinen hier unübersehbar positiv besetzt! Die Aufwertung der furchtlosen und geradezu kriegerischen Einstellung gegenüber dem Gemälde unterschied Carducho augenfällig von Pacheco. Man mag dabei an die *batalla de borrones* denken, die Paravicino beschrieb.⁵⁵⁵ Zudem unterschied Carducho nicht zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Fleckenmalerei, wie es Pacheco tat. Unter der Voraussetzung, dass Vorzeichnungen angefertigt werden, müsse eher das Urteil des Betrachters der Malerei mit offener Fraktur geschult werden!⁵⁵⁶

Calvo Seraller wies auf das Interesse Carduchos an Perspektivtraktaten bereits 1977 in seiner Ausgabe der *Diálogos* und auch in der *Teoría de la Pintura* von 1981 hin.⁵⁵⁷ Dass sich der Theoretiker mit dem Studium dieser Werke einen naturwissenschaftlichen Zugang zur Wirkung der *borrones* hätte erarbeiten können, wurde bisher anscheinend nicht in Betracht gezogen. Carduchos geradezu obsessive Wissbegierde verband ihn mit Velázquez.⁵⁵⁸

Die oben angesprochenen maltechnischen Untersuchungen zeigen auch, dass man Carduchos Modus kaum mit bloßem Auge als sichtbare Pinselschrift erkannte. Das in den *Diálogos* erwähnte Bildnis eines schönen Gesichts⁵⁵⁹ wurde zu nebulös beschrieben, um es einem konkreten Bild zuordnen zu können. Außerdem ist unklar, ob es sich dabei lediglich

macht, das die Koloristen Frische nennen) zu nehmen. Für zwanzig Fuß Entfernung werden etwa drei oder vier [Einheiten, Anm. der Verfasserin] notwendig sein, und das gleiche bei den Lichtern, die man mit Bleiweiß macht, und die Harmonie und die Übereinstimmung, die man mit den anderen [Farben Anm. der Verfasserin] erreicht (mit der Vernunft desjenigen, der arbeitet), muss mit mehr Kraft ihrer Harmonie, Lärm und Getöse gemacht werden, denn durch die Entfernung und die Unruhe der Luft gestalte man die Wirkung, die man vorhatte, und die Schatten mit mehr Dunkelheit, dabei pures Schwarz verwendend, mit Wildheit und Grausamkeit; [...].“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁵⁵ Vgl. Socrate 1966, hier S. 50, Anm. 70. Er zitierte Paravicino: *Oraciones Evangelicas Que en las Festividades de Christo Nuestro Señor, y su santissima Madre, predicó el Muy Reuerendo Padre Maestro Fray Hortensio Felix Parauicino, Madrid 1640, fol. 161 r-v.: „Pues no mirada a su luz vna tabla de Ticiano, no es mas que vna batalla de borrones, vn golpe de arboles mal asombrados. Y vista a la luz que se pintó, es vna admirable y valiente union de colores [...].“ – „Also, wenn ein Gemälde von Tizian nicht in seinem Licht gesehen wird, ist es nicht mehr als eine Schlacht der Flecken, ein Hieb von gemeinen Rottönen. Doch in dem Licht gesehen, der es malte, ist es eine bewundernswerte und mutige Vereinigung von Farben.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. zum Topos der Wildheit: Suthor 2010, S. 61ff., 87. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 42, Anm. 132. Sie verwies dort u.a. auf Tatarkiewicz 1987, Bd. 3, S. 123.*

⁵⁵⁶ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1981), S. 305f.

⁵⁵⁷ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. LXXXVif. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1981), hier S. 305. Dort Verweis auf Lomazzo, *Trattato dell'Arte 1584* (Ed. Ciardi 1973-1974), Bd. 2, 1974, S. 218f., 231ff.

⁵⁵⁸ Vgl. Sánchez Cantón 1925, S. 386. Über Velázquez' Wertschätzung der Mathematik gibt schon allein die Anzahl von 27 Büchern über Arithmetik, Geometrie und Perspektive in seiner Bibliothek Aufschluss: darunter fünfmal Euklid, die *Geometrie* von Dürer, Nicolas Tartaglia, Luca de Burgo, Pérez de Moya usw. Zu Carduchos Bibliothek: Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. XXf. Vgl. Beutler 1997, S. 22f. Vgl. Carturla 1968-1969, S. 177-196.

⁵⁵⁹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263.

um ein Experiment handelte oder sich hinter der Beschreibung ein konkretes Porträt, vielleicht sogar ein Teil einer Historie, verbergen sollte.

Die Aufwertung der Fleckenmalerei als *manera bizarra y osada*

Carduchos Lob der rauen Malweise in den *Diálogos* entsprach seiner eigenen Malpraxis. Wie kam es dazu, dass man seine Ansichten zur Fleckenmalerei als ambivalent einschätzte? Verantwortlich dafür waren nicht nur das verschüttete Wissen um die Maltechnik und dieser in Vergessenheit geratene Passus aus den *Diálogos*. Carducho benutzte in seinem Vokabular auch Begriffe, die in einem anderen Zusammenhang eher negative Konnotationen haben. Durch Kontextualisierung und die Konsultation von zeitgenössischen Wörterbüchern kann jedoch für jeden Fall belegt werden, dass der Maler die *pintura de borrones* gegenüber der Feinmalerei favorisierte. In ihrer vergleichenden Forschung zu Pacheco und Carducho kam auch Rodríguez Ortega (2005) zu dem Schluss, dass Carducho die venezianische Maltechnik weit mehr schätzte als sein Konkurrent Pacheco.⁵⁶⁰

Die Kunst, mit offener Fraktur arbeiten zu können, belegte nach Carducho eben den wissenschaftlichen Anspruch der Malerei. Er erklärte, dass dieser Modus besondere intellektuelle Fähigkeiten voraussetzte. Im fünften Dialog, in welchem der Meister den perfekten Maler charakterisierte, forderte er neben intensivem Studium einen lockeren Farbauftrag. Daher sollte die Malerei folgendermaßen sein:

"[...] bello y fresco en el colorido; de la manera resuelta y osada, con hinchazón y belleza, [...]."⁵⁶¹

Den Begriff *kühn* (*osado*) verwendete der Theoretiker auch für die Maltechnik Tizians, dort im Zusammenhang mit ‚elegant‘ (*bizarro*).⁵⁶² Entschlossen und *kühn* (*resuelto y osado*) sind zudem Attribute, die mit Virilität verbunden sind, also über die Kategorie Geschlecht

⁵⁶⁰ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 248-252, 287-300.

⁵⁶¹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 231. – „[...] schön und frisch im Kolorit, von einer entschlossenen und kühnen Manier, mit Stolz und Schönheit, [...]“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁶² Auch Rodríguez Ortega kam zu dem Schluss, dass Carducho die Malerei mit sichtbarer Pinselschrift positiv bewertete. Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 297-299.

aufgewertet wurden. Auch die Beschreibungen von Tizians *colpi* (Vasari)⁵⁶³ oder *golpes* (Pacheco) atmen dieses Kampfesgetümmel, in dem sich Männer bewähren konnten. Im Zusammenhang mit ‚Schönheit‘ wurde ‚Stolz‘ gebraucht (*con hinchazón y belleza*), der in anderen Kontexten negativ konnotiert wäre. Hier ähnelt er anderen Termini, welche die Haltung des Künstlers wiedergeben, wie *descuido* (Nachlässigkeit) oder die italienische *sprezzatura* (Lässigkeit).⁵⁶⁴ Bei unserem Autor sollte man *hinchazón* als Selbstbewusstsein lesen.⁵⁶⁵ Dieses wurde – folgt man Carducho – durch intensives Studium und geradezu wissenschaftliche Experimente in dieser Maltechnik erworben. Durch die eher indirekte Erwähnung der Fleckenmalerei beim Studium der freien Künste wurde der Stolz auf diese Fähigkeit intellektuell konnotiert.

Sogar die Hände dieser gebildeten Künstler lobte der Meister wegen der Beseeltheit und Lebendigkeit ihrer Werke. Auch der Begriff *brevedad*⁵⁶⁶ (Schnelligkeit) wertete die offene Fraktur auf. Die Fähigkeit zur Abkürzung wird als Resultat besonderer Intelligenz verstanden, weil der Künstler zügig einen Effekt erreichte, der in feinmalerischer Manier viel länger brauchen würde:

„[...] y así (como tengo dicho) alabo las personas que tales obras producen de sus manos, con tanta alma, y con tanta viveza y brevedad.“⁵⁶⁷

⁵⁶³ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, hier S. 166: „[...] queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie“ – „Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken.“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 45).

⁵⁶⁴ Zum *descuido* des rauen Modus vgl. Socrate 1966, hier S. 49. Zur *sprezzatura* vgl. Suthor 2010, S. 87-96.

⁵⁶⁵ Der Begriff *hinchazón* ist als medizinischer Terminus eher negativ konnotiert. Vgl. Art. „*hinchazón*“, in: NTLE 2007, Bd. 6, S. 5492f. *Hinchazón* wird in den meisten Wörterbüchern der frühen Neuzeit im Sinne von Schwellung als Zeichen einer Erkrankung (wie Entzündung, Geschwulst, Tumor o. ä.) verwendet. Im heutigen Sprachgebrauch besitzt *hinchazón* keinerlei positive Bedeutung, sodass man ihn nur als Aufgeblasenheit verstehen kann. Vgl. Artikel „*hinchazón*“, in: DRAE 2014, S. 1179. Als Nebensinn wird erwähnt: „*vanidad, presuncion, soberbia o engreimiento*“ – „*Eitelkeit, Überheblichkeit, Hochmut und Dünkel*“. (Übers. der Verfasserin). *Hinchazón* konnte im 17. Jahrhundert auch *Stolz* heißen. Vgl. Art. „*hinchazón*“, in: NTLE 2007, Bd. 6, S. 5492f. Nur wenige Autoren verzeichnen überhaupt Einträge, die metaphorisch den Charakter betreffen, dies zunächst eher negativ: Santanella gab 1499 *tumiditas* u. a. den Sinngehalt von „*hinchazón o arrogancia*“. Bei Oudin 1607 chanchierte der Begriff zwischen *Stolz* und *Hochmut*. Für Oudin war er „*enfleure, tumeur, orgueil*“. Ab den 1630er Jahren wurde er sowohl mit *Überheblichkeit*, als auch mit *Stolz* übersetzt, und dadurch positiver verstanden: „*Seguin 1636: hinchazón, enfleure, presumption, fierte*“ oder „*Trognesius 1639: hinchazón, enfleure, tumeur, orgueil*“. Schließlich hatte sich die eher positive Konnotation gefestigt, so bei „*Stevens 1706: hinchazón, a swelling. Methaphorically, pride*“.

⁵⁶⁶ Zur *prontezza* vgl. Suthor 2010, S. 141-149. Vgl. Socrate 1966.

⁵⁶⁷ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 200. – „*Und so (wie ich es gesagt habe) lobe ich die Personen, die solche Werken mit ihren Händen anfertigen, mit so viel Seele und mit so viel Lebendigkeit und Knappheit [...]*.“ (Übers. der Verfasserin). Ähnliche intellektualisierende Verwendung auch ebd., S. 267.

In Anlehnung an die berühmte Stelle bei Vasari⁵⁶⁸ würdigte auch Carducho Tizians Maltechnik im sechsten Dialog. Unser Autor hielt sie der Feinmalerei gegenüber für überlegen. Dieses Lob setzte jedoch voraus, dass Tizian seine Gelehrtheit hinreichend in der Anwendung der feinmalerischen Technik bewiesen habe:

*"Los doctos, que pintan acabadísimo, y perfilado, obran con cuidado y razon todas las cosas, y Ticiano fue uno de ellos en su principio, [...] , y despues con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó despues toda la Escuela Veneciana con tanta liciencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartandose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimacion, sino de mucho mas que esotro lamido, y acabado, [...]"*⁵⁶⁹

Bei der Beschreibung von Tizians Einfluss gibt es kaum negative Deutungen der offenen Fraktur. Carducho benannte den Abstand zwischen Betrachter und diesen Gemälden als „angemessene Entfernung“ (*distancia conveniente*). Es wird deutlich, dass Carducho den venezianischen Malmodus der Feinmalerei vorzog (*no es de menor estimacion, sino de mucho mas que esotro lamido, y acabado*).

Eine negative Auslegung des Wortes *bizarro* ist m. E. für Carducho auszuschließen. Carducho verwendete den Begriff hier zusammen mit *osado*, der positiv besetzt ist, wie oben gezeigt werden konnte. Trotzdem scheiden sich an diesem Ausdruck die Geister: Meist wurde er in der Forschung ambivalent gelesen.⁵⁷⁰ Marías übertrug z. B. diese

⁵⁶⁸ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 166. Vasari über Tizians Spätwerk: „[...] queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie“ – in der Übersetzung von Lorini „Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken.“ (Übers.: Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 45). Bei der Übersetzung dieser Stelle durch Lorini ist die Bemerkung „condotti di colpi, tirate via di grosso e con macchie“ zusammengezogen. Damit nahm sie den Eindruck von männlich konnotierter Aggressivität etwas zurück und bezog die Ausdrücke direkt auf die Malerei.

⁵⁶⁹ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 261f. – „Die Gelehrten, die feinmalerisch und umrissen malen, arbeiten mit Sorgfalt sowie Verstand, und Tizian war am Anfang einer von ihnen, [...], und danach schuf er mit Flecken bewundernswerte Dinge. Und aufgrund dieser eleganten und kühnen Art malte danach die ganze venezianische Schule mit solcher Freiheit, dass einige Gemälde von Nahem kaum erkennbar sind. Wenn man sie jedoch aus einer angemessenen Distanz sieht, entdeckt man mit Wohlwollen die Kunst desjenigen, der sie schuf: Und wenn diese Verkleidung mit Bedacht, und mit messbarer Perspektive, Licht- und Farbperspektive, angelegt wurde, so dass sie erreiche, was sie durch diese Art zu erreichen versucht, ist sie nicht weniger wert, sondern viel mehr als diese geleckte und beendete, [...].“ (Übers. der Verfasserin).

⁵⁷⁰ Vgl. Socrate 1966, hier S. 48. Socrate interpretierte den Ausdruck „modo de bizarro y osado“ nicht, da er zwar die Passage bei Carducho zitierte, aber gerade dort Auslassungen einfügte, wo es um diesen Terminus ging. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 19, 24. Sie deuten *bizarro* ambivalent, im Sinne

Charakterisierung der Technik (*modo de bizarro y osado*) auf den Charakter Tizians, sodass er ihn als *pintor bizarro y osado* kennzeichnete. In diesem Zusammenhang schien *bizarro* ihm als *sonderbar*.⁵⁷¹ In diesem Sinne eben verstand ihn Pacheco und wertete mit dem Terminus El Greco und seine Flecken ab, die er zudem als grausam abqualifizierte.⁵⁷² Pacheco orientierte sich wohl an Vasari und der römisch-florentinischen Deutung des Begriffes.⁵⁷³ Vasari nutzte ‚*bizarro*‘ und den abgeleiteten Terminus ‚*bizzarria*‘ als Exzentrik bzw. Sonderbarkeit. Die neue Form des Künstlertypus repräsentierte Michelangelos *terribilità*.⁵⁷⁴ Doch in der Vita Tizians vermerkte Vasari keine derartigen Charaktereigenschaften. Tizian war viel eher für seine Umgänglichkeit, Beliebtheit und Höflichkeit bekannt. Zudem wurde ‚*bizarro*‘ in der venezianischen Kunstliteratur durchaus positiv gedeutet, z. B. von Pino im *Dialogo*. Darauf wies Barocchi 1960 bereits explizit hin und machte darauf aufmerksam, dass der Terminus hier eben nicht wie bei Vasari zu verstehen sei.⁵⁷⁵ Marías Deutung, dass Tizian in den Augen der spanischen Theoretiker ein sonderbarer Künstler gewesen sei, kann ich nicht folgen. Es besteht also ein Unterschied zwischen der Verwendung des Wortes *bizarro* bei Carducho und Pacheco. Wie auch bei den *manchas*, die Pacheco durchgehend negativ deutete, Carducho aber nicht, kann man nicht von der negativen Konnotation eines Ausdrucks von einem Autor auf den nächsten schließen, nur weil beide Zeitgenossen waren. Eine Deutung von ‚*bizarro*‘ als ‚elegant‘ oder ‚mutig‘ entspräche Carduchos Auffassung eher. Nach Corominas wurde der Begriff im Sinne von ‚elegant‘ u. a. auch von Lope de Vega und Cervantes benutzt.⁵⁷⁶ Im achten Dialog, in dem ‚*bizarro*‘ abermals vorkommt,

von merkwürdig bzw. sonderbar: "[...] afterwards he did admirable things with borrones, and after that the entire venetian School painted in this very bizarre and daring way." Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 263.

⁵⁷¹ Vgl. Marías 2003, hier S. 118. Marías bezog zur Passage Carduchos nicht ganz klar Position. Durch die negative Auslegung des Begriffes wurde die Malweise Tizians als wenig geachtet dargestellt.

⁵⁷² Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483. Vgl. Marías 2003, hier S. 118.

⁵⁷³ Vgl. Art. „*bizarro*“ in: Dizionario Sansoni, tedesco-italiano, italiano – tedesco, hg. vom Centro Lessicografico Sansoni, Mailand 2006, S. 1413: „1 (*stravagante*) wunderbar, sonderlich, bizarr, 2 (*capriccioso*) launisch, grillenhaft, [...]“.

⁵⁷⁴ Vgl. Art. „*bizarro*“, in: DECH 1980-1991, Bd. A-CA, 1980, S. 595f. Das Wort ist vom italienischen Begriff *bizarro* – ‚*iracundo, furioso*‘ abgeleitet, das wiederum von *bizza* – ‚*ira instantanea, rabieta*‘, was man am ehesten mit ‚*Koller*‘ übersetzen könnte. Vom Italienischen wurde es allerdings erst relativ spät ins Spanische übernommen. Im Italienischen wurde es bereits ab dem 13. Jahrhundert verwendet, z. B. von Dante und Boccaccio. Von diesem italienischen *bizarro* leitete sich erst nach dem 17. Jahrhundert die Bedeutung des Seltsamen ab – ‚*extraño, fantastico, caprichoso*‘.

⁵⁷⁵ Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 116, Anm. 8.

⁵⁷⁶ Vgl. Art. „*bizarro*“, in: DECH 1980-1991, Bd. A-CA, 1980, S. 595f. Cervantes und Lope de Vega war es synonym für ‚*elegante*‘. Vgl. Art. „*bizarro/ a*“, in: NTLE 2007, Bd. 2, S. 1605. Keine negative Bedeutung des Wortes im 17. Jahrhundert. Vgl. im Gegensatz dazu: Marías 2003, hier S. 118 und McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 19, 24.

übersetzte ihn Gramatke zwar mit ‚bizarro‘, hob aber in einer Anmerkung hervor, dass der Terminus in Italien auch positiv besetzt sei. Dem ist mit Blick auf Pinos Werk nur zuzustimmen.⁵⁷⁷ Auch heutzutage drückt ‚bizarro‘ im Spanischen eher Wertschätzung aus, im Gegensatz zu ‚bizarria‘, was sich bezüglich des Kolorits auch als ‚Übertreibung‘ lesen lässt.⁵⁷⁸

Die Deutung von *bizarro* als ‚elegant‘ erhebt diese Schönheit in den Bereich des Höfischen. Die Verschränkung von positiven ästhetischen und sozialen Kategorien macht Carduchos Assoziationen mit dieser Malweise vorstellbar. Wie auch bei der Verbindung von *manera resuelta y osada, con hichazon y belleza* geht es beim *modo de bizarro y osado* um die Verschmelzung von positiven ästhetischen, sozialen und geschlechtsspezifischen Kategorien: Schönheit, hohe soziale Stellung und innere Haltung (mehr die eines Kriegers, als die eines Handwerkers).⁵⁷⁹ Bereits Rodríguez Ortega 2005 hob diese Wertschätzung bei Carducho hervor.⁵⁸⁰ Jusepe Martínez lobte mit ‚bizarro‘ ebenfalls den rauen Malmodus.⁵⁸¹ Darüber hinaus aber rühmte Martínez Carducho selbst in dessen Vita als „*hombre de bizarro aspecto, de admirable conversacion, [...]*“.⁵⁸² Diese Funde sollten ausreichen, um zu belegen, dass das Wort *bizarro* bei Carducho positiv gemeint war – entgegen aller negativen Konnotationen bei Pacheco und Vasari.

Seltsam ist allerdings, dass Carducho diese Maltechnik als Verkleidung (*disfraz*) definierte, was sich positiv oder negativ interpretieren lässt.⁵⁸³ Da aber Carducho selbst mit offener Pinselschrift arbeitete, wird er Malern, welche die gleiche Technik anwendeten, wohl kaum grundsätzlich fehlende Zeichnung unterstellt haben. So deutet der Begriff m. E.

⁵⁷⁷ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 42, Anm. 133. Sie zitierte dort Tatarkiewicz 1987, S. 279. Er verwies im Zusammenhang mit dem Werk Arcimboldos auf die Aspekte des Begriffes *bizarro*, welche das Schöne mit dem Ungewöhnlichen und Geheimnisvollen verband. Für Spanien des 18. Jahrhunderts nannte Gramatke diverse Wörterbücher, ohne explizite Zitate, und fasste den Terminus unter „*prunkvoll, Pracht und Gala*“ zusammen. Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier 116, Anm. 8 zur Auslegung des Begriffs. Auch Barocchi ordnete ihn der höfischen Sphäre zu.

⁵⁷⁸ Im DRAE 2014 taucht *bizarro* nicht im Sinne von *sonderbar* auf, sondern lediglich als *übertrieben*. Vgl. Art. „*bizarro, rra*“, in: DRAE 2014, S. 314: „*valiente (arriesgado) [...] generoso, lucido, espléndido*“ – „*mutig (riskant) [...] edelmütig, prächtig, glänzend*“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Art. „*bizarria*“ in: DRAE 2014, S. 314: „*Gallardia, valor [...], Generosidad, lucimiento, esplendor [...], Colorido o adorno exagerado*“. – „*Anmut, Kühnheit [...], Edelmut, Pracht, Glanz [...], übertriebenes Kolorit oder übertriebener Schmuck*“. (Übers. der Verfasserin).

⁵⁷⁹ Vgl. Suthor 2010, S. 13-40.

⁵⁸⁰ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 294f.

⁵⁸¹ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 294f. Sie verwies auf Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 149: „*bizarro modo de obrar*“ und ebd., S. 176: „*bizarra manera*“.

⁵⁸² Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 233f. Vgl. Beutler 1997, S. 23f. Auch er deutete *bizarro* positiv, übersetzte die Stelle bei Martínez jedoch so: „*Er war von feurig-lebendigem Aussehen, angenehm-geselligen Gesprächsformen [...]*“. Diese Adjektive beziehen sich eher aufs Temperament denn auf das Äußere.

⁵⁸³ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 295ff.

darauf hin, dass eine Unterzeichnung angefertigt und nicht einfach drauflos gemalt werde. Zwar tadelte Carducho Tizians mangelnde Zeichenkünste wie schon Vasari vor ihm,⁵⁸⁴ aber er trennte diese Vorbehalte von der Bejahung der *borrones*, auch räumlich: Die Kritik an Tizians Zeichnung erfolgte im vierten Dialog, die Fleckenmalerei wurde im sechsten Dialog gelobt. So ist anzunehmen, dass er sie wohl für vereinbar mit dem konventionellen Vorgehen hielt.

⁵⁸⁴ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 201.

5.2 Pacheco

Die Erwähnung des ‚dialogischen Prinzips‘

Pacheco bewertete die meisten Abweichungen vom ‚klassischen‘ Prozedere eher negativ, beschrieb jedoch zumindest das Vorgehen bei Planungsänderungen. Grundvoraussetzung für eine zurückhaltende, eher implizite Kritik war seine Annahme, dass ernsthafte Maler zumindest Vorzeichnungen angefertigt hätten.⁵⁸⁵ Dabei war die Behauptung eines gradlinig verlaufenden Werkprozess eigentlich unhaltbar. So behandelte Pacheco im dritten Buch zur Zeichenpraxis Übertragungsarten der Zeichnung auf die Leinwand. Er favorisierte nicht etwa die Rasterübertragung, sondern schlug gerade bei größeren Ölgemälden eine Übertragung mithilfe eines langen Schilfrohrs vor. Dort wurde auf die eine Seite eine Mine weiße Zeichenkreide hineingesteckt. Auf der anderen Seite waren Hühnerfedern zum Korrigieren angebracht. Dieses Vorgehen wurde als Wegnehmen und Hinzufügen (*quitando y poniendo*) beschrieben.⁵⁸⁶ Die eingesetzten Materialien

⁵⁸⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 434 zur Kritik am ‚unschicklichen‘ Ratschlag von Luis Pascual, ohne Zeichnungen vorzugehen. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 62.

⁵⁸⁶ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 482: "[...] y tener otra del mismo tamaño con un manojito de plumas de gallina atado en el güeco, que sirva de borrar y limpiar lo que fuere mal encaminado y saliere de los limites de la razón de la arte. [...] apartándose a menudo, quitando y poniendo hasta ajustarse con el patrón, o el disegno que está presente." – „Dann nimmt man noch ein weiteres Rohr von gleicher Länge, in dessen Öffnung ein Bund Hühnerfedern gesteckt ist, das zum Wegwischen und Reinigen dessen dient, was falsch angelegt wurde und über die Grenzen des Konzeptes der Arbeit hinausgeht. [...] Dabei muss man häufig zurücktreten und so lange wegnehmen und hinzufügen, bis es der Vorlage oder der Zeichnung entspricht, die man zur Hand hat.“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94).

erlaubten Abweichungen von der ursprünglichen Planung, was für die Anwendung eines ‚dialogischen‘ Prinzips spricht.⁵⁸⁷

Pacheco berichtete auch von einigen berühmten Künstlern, die Ölskizzen mit wenigen Farben malten, um noch die Möglichkeit zur Veränderung zu haben. In dieser Art habe er selbst als Jüngling gearbeitet. Dabei verwendete er abermals die Begriffe wegnehmen und hinzufügen (*quitando y poniendo*):

*"Yo usaba, siendo muchacho, en un lienzo pequeño, o de blanco y carmín, o de blanco y negro, hacer esta junta para una historia, o figura, pintandolo a olio, como cosa más facil de unir y acomodar, quitando y poniendo; y de este pequeño modelo lo pasaba al tablero, o lienzo, grande, a veces debuxandolo a ojo, a veces por cuadrícula. Esto usan hoy algunos con no mediano nombre de maestros; y quien lo sabe mejor acomodar y reducir a su manera alcanza más fama, pero yo como aficionado al debuxo (por no aborrecerlo ni olvidarlo del todo), como parte siempre dificultosa, usaría de hacer esta junta en papeles con el modo que me pareciese."*⁵⁸⁸

Indem diese Arbeitsweise Künstlern zugeordnet wurde, denen Pacheco unterstellte, sich lediglich aus verschiedenen Quellen zu bedienen und nicht selbst erfinden zu können, wurde das dialogische Vorgehen im Stadium der Ölskizze angegriffen. Es enthielt die typische Kritik an der Unfähigkeit dieser Maler zur Idealisierung, welche die ‚wahre Meisterschaft‘ nicht erreichen könnten. Eine solche Einteilung der Künstler hatte Pacheco im zwölften Kapitel des ersten Buches vorgenommen.⁵⁸⁹ Ähnlich wie Carducho bei der Anekdote zur Täuschung der Magd, deklarierte Pacheco dieses Prozedere als unvereinbar mit der Malerehre; es sei auf künstlerische und persönliche Defizite der Jugend zurückzuführen. Wie schon besprochen, besaß die Geschichte auch bei Carducho eine ähnliche Funktion. Allerdings wurden die „Meister von nicht mittelmäßigem Ruf“ (*algunos con no mediano*

⁵⁸⁷ Vgl. Busch 2009, S. 52. Dort Verweis auf Häsner 2004, hier S. 34f. Vgl. von Rosen 2001, S. 120-124. Sie verwies auf Panofsky 1954, S. 1.

⁵⁸⁸ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 434. – „Als Jüngling verwendete ich entweder Weiß und Karmin oder Weiß und Schwarz, um dieses Zusammensetzen einer Historie oder einer Figur auf einer kleinen Leinwand vorzunehmen. Dabei malte ich in Öl, weil sich das leichter verschmelzen, anpassen, entfernen und auftragen lässt. Von diesem kleinen Modell übertrug ich es auf die große Leinwand, wobei ich manchmal nach Augenmaß, manchmal nach Rasternetz zeichnete. Heute machen das einige Meister von nicht mittelmäßigem Ruf, und je besser man es versteht, es seinem Stil anzupassen und zu unterwerfen, desto größeren Ruhm erlangt man. Aber was mich angeht, so würde ich als Liebhaber der Zeichnung (da ich sie weder ablehne noch vernachlässige), diesen immer schwierigen Teil auf Papier ausführen [...]“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 63).

⁵⁸⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 265ff.

nombre de maestros) selten konkret benannt, sodass man sich fragen könnte, ob sich dahinter nicht doch eine Kritik an Tizians Vorgehen verbarg.⁵⁹⁰ Denn ähnlich wie z. B. Vasari äußerte Pacheco implizit Kritik an der fehlenden Fähigkeit dieser Maler zur Idealisierung und unterstellte ihnen gewissermaßen, ihren Ruhm zu Unrecht erlangt zu haben.

Ähnlich ambivalent beurteilte Pacheco Modifikationen in weiteren Stadien des Werkprozesses. Er empfahl eine Untermalung (*bosquejo*) mit allen Farben bzw. mit einer reduzierten Palette (mit Schwarz-Weiß oder Weiß, Karmin und italienischer Umbra), falls man vom ursprünglichen Konzept noch abweichen wollte. Wie schon im Medium der Ölskizze gab es auch hier Anklänge an einen Dialog:

*"[...] es modo facil y acomodado para los que no tienen mucha resolución y certeza, y quieren variar y apartarse de los debuxos, borrando lo que les parece y se borra y revuelve uno y otro más fácilmente para ponerlo a su gusto; y esto han usado algunos valientes hombres; pero yo tengo por más acertado (habiendo certeza y estando ya dirigido lo que se ha de obrar) comenzar a bosquejar con todos los colores, [...]"*⁵⁹¹

Pacheco charakterisierte diese Maler als unsicher (*no tienen mucha resolución y certeza*), was umso schwerer wog, da die Entschlossenheit (*resolución*) männlich-martialische Konnotationen besaß. Der Dialog im Medium der Farbe (*se borra y revuelve*) wurde eben **nicht als Entwerfen** auf der Leinwand beschrieben, **sondern als Abweichen von zeichnerischen Vorstudien** (*apartarse de los debuxos*). Dementsprechend enthielt sich Pacheco der Polemik. Er stellte diese Art der Untermalung als durchaus üblich dar (*esto han usado algunos valientes hombres*), ohne jedoch Namen zu anzuführen – und dass, obwohl die Liste lang war und u. a. Tizian, El Greco und Velázquez einschloss.⁵⁹² Interessanterweise übersetzte Gramatke „*valientes hombres*“ mit „*hervorragende Maler*“, verstand *valiente* im Sinne von ‚geschätzt‘ und ‚wertvoll‘. Allerdings schwang der ursprüngliche Sinngehalt

⁵⁹⁰ Vgl. zur Kritik an fehlender Idealisierung: Busch 2009, S. 57f. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 156. Vgl. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 15.

⁵⁹¹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 482. – „*Das ist eine einfache und geeignete Art und Weise für die, die nicht viel Entschlossenheit und Gewissheit haben, die verändern und von den Zeichnungen abweichen möchten, wobei sie nach Belieben umändern und mühelos das eine und andere wegwischen und umdrehen, um es ihrem Geschmack anzupassen. Das haben verschiedene hervorragende Männer getan. Ich aber halte es für richtiger (wenn man sich sicher ist und das zu Bewerkstellende bereits durchdacht hat), die Untermalung [...] mit allen Farben zu beginnen, [...]*.“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94).

⁵⁹² Vgl. für Tizian: Koller 1984, hier S. 340.

(nämlich ‚mutig‘) mit, was viel eher hätte mit Männlichkeit assoziiert werden können. Es gab hier also eine Diskrepanz zwischen der Hochachtung vor diesen Malern, die mit dem Begriff *valiente* verknüpfte wurde und der scheinbaren Zögerlichkeit ihres Vorgehens. Obwohl *valiente* sowohl Mut als auch Wertschätzung einschließt, kann es hier nur letzteres meinen, da eben die Entschlossenheit (*resolución*) fehlte. Dieses Lob erscheint jedoch als ungerechtfertigte Hülle der Höflichkeit. Dazu kommt noch, dass Konnotationen von Männlichkeit, z. B. für die Hiebe (*golpes*) Tizians gerade mit der offenen Fraktur verbunden wurden. In Pachecos Darstellungen changieren gewisse Charakteristika maltechnischer Innovationen immer zwischen Abwertungen und Aufwertungen. Pacheco behauptete im dritten Buch zu den künstlerischen Techniken mehrfach, dass kein Maler dem anderen den Weg weisen könne.⁵⁹³ Ein unparteiischer Vermittler zwischen verschiedenen künstlerischen Vorgehensweisen war er nicht. An den beschriebenen ‚Abweichungen‘ konnten sich jedoch auch solche Maler orientieren, die ihren Weg noch suchten. Klar wurde Pachecos Offenheit für Ausnahmen am Beispiel der legendären Schnelligkeit Tintoretts.

⁵⁹³ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 445. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 70.

Tintoretts Primamalerei als Kriegslust

Pachecos Beschreibungen des Werkprozesses orientierten sich am konventionellen Schichtaufbau mit Unterzeichnung, Untermalung (*bosquejo*) und Feinmalen (*acabar*). Von dieser Abfolge wich er selbst bei der Behandlung der Fleckenmalerei nicht ab, wie noch zu zeigen sein wird. Umso faszinierender ist seine Anekdote zum Vorgehen von Jacopo Tintoretto, der laut Bericht im Wettstreit um einen Auftrag ein Historienbild in einem Zug gemalt habe.⁵⁹⁴ Es handelt sich in den *Viten* aber nicht etwa um ein Schlachtengemälde für den Saal des Stadtgemeinderates, sondern um *Die Apotheose des Hl. Rochus* in der *Sala dell'Albergo* der *Scuola Grande di San Rocco*, einer Bruderschaft in Venedig.⁵⁹⁵ Doch selbst diesen Wettbewerb soll es gar nicht gegeben haben, sondern lediglich die Planung zu dessen Ausschreibung.⁵⁹⁶

Wahrscheinlich überlagern sich hier mehrere Legenden zur *prestezza*⁵⁹⁷ Tintoretts, denn auch der Wettstreit um größte Bild der Kunstgeschichte, das *Paradies*, ist

⁵⁹⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 67f.

⁵⁹⁵ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 5, 1984, S. 472. Vgl. Vasari 1568 (Ed. Milanesi 1878-81), Bd. 6, 1881, S. 593f. (hieraus zitierte Bassagoda). Vgl. Vasari (Ed. Gottschewski/ Gronau 1904-1927), Bd. 5, 1908, S. 148f. Die Geschichte erwähnte so ähnlich auch: Ridolfi 1648 (Ed. von Hadeln 1914-24), Bd. 2, 1924, S. 27. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442, Anm. 15. Bassegoda i Hugas vermutete eine mündliche Verbreitung dieser Anekdote über Cespedes und Federico Zuccari. Zuccari hatte selbst auch einen Entwurf zum *Paradies* angefertigt, der aber abgelehnt wurde. Vgl. Nicols 1999, S. 148-237 zur Arbeit Tintoretts in San Rocco, S. 153-158 zum Wettbewerb. Vgl. Tintoretto. *La Scuola Grande di San Rocco*, hg. von Giandomenico Romanelli, Mailand 1994. Vgl. Swoboda 1982, S. 37-52.

⁵⁹⁶ Vgl. Berliner, Rudolf, Die Tätigkeit Tintoretts in der Scuola di San Rocco, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 55 (1920), S. 468-471. Zitiert nach: Zenkert, Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung, Berlin 2003, S. 20f.

⁵⁹⁷ Zum Begriff der *prestezza* bei Tintoretto vgl. Krischel 1991, S. 99-109. Vgl. Bohlmann 1998, S. 23ff. Sie verwies auf Aretino (Ed. Camesasca 1957), Bd. 1, S. 52f. und Aretino (Ed. Camesasca 1957), Bd. 2, S. 204. Vgl. Calmo, Andrea, *Le lettere di Messer Andrea Calmo. Riprodotto sulle stampe migliori con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi*, Turin 1888. Vgl. Krischel 1991, S. 19 zur Übersetzung dieses Briefes. Vgl. Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 119. Er kritisierte die allzu flüchtige Malweise und setzte der *prestezza* (Eile) die *ispedizione* (Zügigkeit) entgegen. Vgl. dazu Krischel 1991, S. 104f. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 5, 1984, S. 468f. Vgl. Nicols 1999, S. 94-99. Zu technischen Aspekten der Primamalerei vgl. Wehlte 1967, S. 660-666.

sagenumwoben.⁵⁹⁸ Es wäre zu prüfen, auf welches Schlachtengemälde sich Pacheco bezogen haben könnte. Seine Version der Legende und die Interpretation der Primamalerei als Kriegslist wirken stark topisch.

Im Dogenpalast malte Tintoretto eine Reihe von Historien zusammen mit Veronese, welche Siege Venedigs feierten. Im Großen Ratssaal käme der *Triumph des Dogen Nicolò da Ponte*⁵⁹⁹ in Frage, aber auch die *Schlacht von Argenta*,⁶⁰⁰ die beide um 1580 ausgeführt wurden. Vorstellbar wäre auch die *Schlacht von Lepanto* von 1572, die Anklänge an Tizians legendäre *Schlacht von Spoleto* enthielt.⁶⁰¹

Wahrscheinlich kannte Pacheco die Anekdote zur *Scuola Grande di San Rocco* aus Vasaris Vita, doch vermutlich gab es noch andere Quellen, da Vasari für Tintoretto keinerlei Kriegs- oder Siegesszenen der *Signoria* vermerkte. Möglich wäre jedoch, dass es sich dabei um die Aktualisierung einer historischen Auseinandersetzung handelte, denn Vasari beschrieb ein Historienbild von Papst Alexander, der Barbarossa in die Schranken weist. Zur Entstehungsgeschichte des Werkes behandelte er Themen wie den verbissenen Eifer Tintoretts gegenüber seinen Konkurrenten.⁶⁰² Damit war das Gemälde *Die Venezianischen Gesandten vor Barbarossa* von 1584-87 gemeint, was sich auch im Großen Ratssaal des Dogenpalastes befindet. Es entstand im gleichen Zeitraum wie die *Schlacht von Zara*.⁶⁰³ Allerdings bezog sich Pacheco in der *Arte* auf die *Kreuzigung*, die Tintoretto nach der Bewerbung für die *Scuola Grande di San Rocco* malte. Auch Vasari ging auf die *Kreuzigung*

⁵⁹⁸ Jacopo Tintoretto ging auch hier als Sieger aus dem Wettbewerb hervor, allerdings dauerte der Prozess etwas länger. Der Wettstreit entschied sich letztlich im Medium der Ölskizze. Schließlich führte sein Sohn Domenico Tintoretto die Arbeiten aus: Tintoretto, Domenico: *Das Paradies*, 1588-1592, Öl auf Leinwand, 745 x 2465 m, Venedig, östliche Wand im Saal des Großen Rates im Dogenpalastes. Zwei *modelli* Jacopo Tintoretts mit einer Breite von 3,60 bzw. ca. 5 Metern sind erhalten. Vgl. Habert, Jean, *Les deux esquisses de Tintoret pour le Paradies*, in: Kat. *Le Paradies du Tintoret. Un concours pour le palais des Doges*, Paris, Musée du Louvre, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/ Venedig, Palazzo Ducale, hg. von Jean Habert, Mailand 2006, S. 122-135. Vgl. Miguel Falomir, *Paradise (The coronation of the virgin)*, in: Kat. Tintoretto 2007, S. 370-375.

⁵⁹⁹ Vgl. Nicols 1999, S. 104, Abb. 86: Tintoretto, Jacopo: *Triumph des Dogen Nicolò da Ponte*, um 1580, Öl auf Leinwand, Venedig, Dogenpalast, Decke des Großen Ratssaales. Vgl. Swoboda 1982, S. 66-68. Vgl. Ridolfi 1648 (Ed. von Hadeln 1914-24), Bd. 2, 1924, S. 47f. Auch für das Werk *Triumph des Dogen Nicolò da Ponte* berichtete Ridolfi von einem Eklat.

⁶⁰⁰ Vgl. Nicols 1999, S. 134, Abb. 118: Tintoretto, Jacopo: *Schlacht von Argenta*, um 1580, Öl auf Leinwand, 424 x 568 cm, Venedig, Dogenpalast, Decke des Großen Ratssaales.

⁶⁰¹ Vgl. Nicols 1999, S. 104. Vgl. Swoboda 1982, S. 50f., 67. Tintoretto, Jacopo: *Schlacht von Lepanto*, 1572-74, Venedig, Dogenpalast, Sala dello Scrutinio. Dieses Bild wurde in nur 10 Monaten fertig gestellt. Es verbrannte 1577.

⁶⁰² Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 441. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 67. Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 5, 1984, S. 469f. Vgl. Vasari 1568 (Ed. Milanese 1878-81), Bd. 6, 1881, S. 589. Vgl. Vasari (Ed. Gottschewski/ Gronau 1904-1927), Bd. 5, 1908, S. 144.

⁶⁰³ Vgl. Swoboda 1982, S. 69, Abb. 11. Tintoretto, Jacopo, *Schlacht von Zara*, 1584-87, Venedig, Dogenpalast, Sala dello Scrutinio. Swoboda wies darauf hin, dass Tintoretto dieses Gemälde nach der Kritik für das Werk *Triumph des Dogen Nicolò da Ponte* wieder eigenhändig gemalt habe.

ein, jedoch als Anstoß zur Auftragsvergabe für weitere Gemälde.⁶⁰⁴ Nimmt man an, dass Pacheco die Vasari-Anekdote bekannt war, versuchte er sie wohl zu nobilitieren, indem er den Wettbewerb um einen Auftrag für eine Bruderschaft als Wettstreit um einen wesentlich bedeutenderen Auftrag für den Dogenpalast ausgab. Dies wäre insofern nachvollziehbar, als die venezianischen Bruderschaften wie die *Scuola Grande di San Rocco* gerade in der prächtigen Ausstattung ihrer Säle versuchten, der Dekoration im Dogenpalast nahezukommen.⁶⁰⁵

Angesichts der Attacken Pachecos gegen ‚unklassische‘ Maler, überrascht die positive Bewertung von Tintoretts Primamalerei. Dessen Vorgehen billigte er ausdrücklich Intelligenz und Mut zu:

*"[...] el lienzo, pintado con tanta valentía y espíritu, que todos quedaron admirados y los otros pintores fueras de sí, viendo que en el tiempo que ellos habían tomado para debuxar sus papeles, hubiese Tintoretto debuxado y pintado una historia tan grande y tan digna de admiración de la Señoría, [...]."*⁶⁰⁶

Die Täuschung trat nun im Gewand der Verspottung (*burla*) der Konkurrenten auf und wurde so um eine Dimension gesteigert.⁶⁰⁷ Damit wurde die Illusion nicht nur als malerisches Mittel begriffen oder als Verstellung gegenüber einer feindlich gesinnten Welt, sondern als Ziel des Sieges. Voraussetzung für Pachecos Lob war die Annahme, dass Tintoretto für das Werk gezeichnet hatte – und wenn auch nur auf der Leinwand selbst! Es wurden auch die zur Zeichnung gehörenden Aufwertungstopoi vorgebracht, wie etwa Fleiß und Studium (*diligencia y estudio*).⁶⁰⁸ Damit deutete Pacheco auch indirekt an, dass

⁶⁰⁴ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442f. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 68. Vgl. Nicols 1999, S. 162-168. Vgl. Rosand, David, *Painting in Sixteenth Century Venice*, Cambridge 1982, S. 145-152.

⁶⁰⁵ Vgl. Nicols 1999, S. 148-237 zur Arbeit Tintoretts in San Rocco, S. 149-152 zur Ausstattung und zu San Rocco als Prestigeobjekt.

⁶⁰⁶ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442. – „[...] es erschien die Leinwand mit so großer Vollkommenheit und mit so viel Lebenskraft, dass alle sie bewunderten und die Maler außer sich waren, als sie erkannten, dass Tintoretto, in der selben Zeit, die sie für das Zeichnen ihrer Papiere gebraucht hatten, eine solch große und bewundernswerte Historie gezeichnet und gemalt hatte.“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 68).

⁶⁰⁷ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 68.

⁶⁰⁸ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442: "[...] disponiendo un lienzo, del mesmo tamaño del testero de la sala en donde se había de poner la historia, la debuxó y pintó de colores, poniendo (como es de creer) toda la diligencia y studio que le fue posible." – „Er bereitete eine Leinwand in der Größe der Wand vor, an der die

Tintoretto den Vorgaben der Signoria von Venedig zu den Qualitäten eines guten Kartons in gewisser Weise nachgekommen sei. Unser Autor verteidigte Tintoretto sogar und hielt Unvermögen als Grund für sein Vorgehen für unwahrscheinlich:

"[...] ora porque temiese la carrera y competir con los demas en la parte del debuxo y no quisiese poner en condición su causa, o (como me parece más cierto) atreviendose a su mucha diligencia y facilidad, [...] se resolvió a armales a sus amigos, dexándolos lindamente burlados, haciendo su carton por nuevo camino."⁶⁰⁹

Mit seiner Charakterisierung von Tintoretto als furchtlos, stärkte der Gelehrte auch die Metaphorik der im Krieg erforderlichen Eigenschaften wie Mut, Sicherheit und Entschlossenheit. Aufgrund ihrer männlichen Konnotation waren sie bereits positiv besetzt. Der Terminus Geschicklichkeit (*destreza*) stellt dagegen einen Sonderfall der Aufwertungsstrategien dar. *Destreza* meint die Geschicklichkeit der rechten Hand und wurde auch in anderen frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Texten verwendet, wie z. B. bei Cennino Cennini.⁶¹⁰ Atypisch war er insofern, als dass er der Hand eine besondere Würde verlieh, wo doch sonst die meisten Erwähnungen von Körperlichkeit eher dazu dienten, Kritik zu rechtfertigen und gerade abweichendes malerisches Vorgehen durch den Bezug auf die Hand abgewertet wurde. Dieser Ausdruck war jedoch in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts sehr verbreitet, und wurde öfter als Begriffe wie *desprecio* usw. verwendet, welche eine bestimmte noble Haltung ausdrückten.⁶¹¹ Da die rechte Hand jedoch Assoziationen wie Rechtgläubigkeit hervorruft, liegt der Aufwertungsfähigkeit eine religiöse Konnotation zugrunde.

Historie plaziert werden sollte, und zeichnete darauf mit, wie man wohl glauben darf, größtmöglichem Fleiß und Studium und bemalte sie farbig." (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 68). Vgl. Bohlmann 1998, S. 22.

⁶⁰⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 442. – „*Sei es nun, weil er den Wettkampf und das Konkurrieren mit den anderen in der Zeichnung fürchtete, und in seinen Fertigkeiten nicht verglichen werden wollte, oder – was mir wahrer erscheint – weil er sich auf seine große Geschicklichkeit und Fähigkeit verließ, [...] beschloss [er], seine Freunde reinzulegen, sie gänzlich zu verspotten, indem er seinen Karton auf einen neue Art und Weise machte.*" (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 68).

⁶¹⁰ Vgl. Lohr 2008, hier S. 165.

⁶¹¹ Vgl. Castiglione 1528 (Ed. Maier 1981), S. 127f. Vgl. Castiglione 1528 (Ed. Wesselski 2008), S. 35f. Vgl. Socrate 1966, S. 25-70. Vgl. zur *sprezzatura* Suthor 2010, S. 87-96.

Pachecos Vertrauen in Tintoretts vorhandene Zeichenkünste ist weit entfernt von der Ablehnung Vasaris, der durchgehend dessen fehlendes Zeichenstudium kritisierte. Die Geschicklichkeit, die Castiglione als *sprezzatura* gelobt hätte, war bei Vasari nur Übermut.⁶¹²

Die Bewertung von Tintoretts Zeichenkünsten veränderte sich allerdings zum Ende des 16. Jahrhunderts. Bereits Lomazzo lobte Tintoretto in seiner *Idea del Tempio della Pittura* von 1590 als guten Zeichner.⁶¹³ Es könnte sein, dass Lomazzos Auffassung ein Bindeglied zwischen der Kritik der Autoren des 16. Jahrhunderts und der Anerkennung der späteren Gelehrten wie Ridolfi, Boschini, Borghini und eben auch Pacheco darstellt.⁶¹⁴ Tintoretto fertigte nachweislich Vorzeichnungen an. Es sind allein 100 Studien erhalten, viele davon wurden zur Übertragung auf Leinwand quadriert.⁶¹⁵

Wenn Pacheco aber diese Legende von der *prestezza* des Venezianers überhaupt für bewundernswert hielt, konnte die Primamalerei bzw. die Reduktion der Schichten nicht per se Ausdruck minderwertiger Fähigkeiten gewesen sein. Trotzdem hielt der Kunsttheoretiker es für möglich, dass Tintoretto vor der Ausführung auf Leinwand eine Ölskizze mit Weiß und Karmin gemalt habe. Diese Auslegung resultierte wohl aus seiner

⁶¹² Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 5, 1984, S. 468f. "[...] ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando que quest'arte e una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de penegli fatti dal caso e dalla fierezza, puitosto che dal disegno e dal guidizio. [...] se egli avesse conosciuto el gran principio che aveva dalla natura, ed aiutatolo con lo studio e col guidizio, como hanno fatto coloro che han seguitato le belle maniere de'suoi maggiori, e non avesse, come ha fatto, tirato via di pratica, sarebbe stato uno de'maggiori pittori che avesse mai avuto Vinezia: [...]" – „[...] hat aufs Gratewohl und ohne Entwurf gearbeitet, als wolle er beweisen, dass diese Kunst ein Scherz sei. Manchmal hat er seine eben nur aus dem Größten herausgebrachten Skizzen für vollendet gelassen, dass man die Pinselstriche sieht, vom Zufall und der Willkür vielmehr als von Zeichnung und Einsicht geführt. [...] so wäre er einer der größten Maler gewesen, die Venedig je gehabt hat, wenn er die bedeutende Anlage, die er von Natur besaß, begriffen und sie durch Studium und Einsicht gefördert hätte, so wie es diejenigen getan haben, die die schönen Weise ihrer Vorfahren befolgten, und nicht nur so auf die Erfahrung hin darauf losgearbeitet, wie er es getan hat." (Übers.: Vasari (Ed. Gottschewski/ Gronau 1904-1927), Bd. 5, 1908, S. 142-149, hier S. 142f.). Vgl. Bohlmann 1998, S. 30f.

⁶¹³ Vgl. Lomazzo, Giampaolo, *Idea del Tempio della Pittura* (Mailand 1590), hg. von Ciardi 1973/ Neudruck Hildesheim 1965, S. 159. Vgl. Bohlmann 1998, S. 31f.

⁶¹⁴ Vgl. Ridolfi 1648 (Ed. von Hadeln 1914-24), Bd. 2, 1924, S. 13f. Dort wurde Tintoretts Zeichentalent erwähnt. Es findet sich an dieser Stelle auch die Anekdote, dass er die Werkstatt Tizians aufgrund der Eifersucht seines Lehrers habe verlassen müssen. Vgl. Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966), S. 730-732. Vgl. Borghini, Raffaello, *Il Riposo* (1730), hg. von Mario Rossi, Mailand 1967, Bd. 1, S. 551, 558. Vgl. Bohlmann 1998, S. 32, 43.

⁶¹⁵ Vgl. Bohlmann 1998, S. 74-86. Zu Vorzeichnungen und Unterzeichnungen vgl. ebd., S. 108-126. Vgl. Tieze 1947. Vgl. Hadeln, Detlef von, *Jacopo Tintoretto. Zeichnungen des Giacomo Tintoretto*, Berlin 1922. Vgl. Ilchman/ Saywell 2007.

eigenen Verbundenheit mit der konventionellen Arbeitsweise. Darüber hinaus war die Anfertigung einer Ölskizze in Weiß und Karmin eine Praxis seiner Jugendzeit.⁶¹⁶

Pachecos Kompromissbereitschaft bezüglich der Bewertung der Primamalerei resultierte sicher auch zum Großteil aus der sozialen Stellung Tintoretos als Historienmaler. Die ‚Flexibilität‘ im Umgang mit den Quellen wird uns noch bei der Behandlung Tizians begegnen. Obwohl bezweifelt werden darf, dass unser Autor von seinen Aussagen zu den Zeichenkünsten Tintoretos tatsächlich so überzeugt war, ist der Wahrheitsgehalt hierbei weniger wichtig. Durch die Betonung von Komponenten, die zur ‚klassischen‘ Vorgehensweise gehören (und seien sie auch nur pure Konstruktion) eröffneten sich neue Möglichkeiten, dieses Abweichen vom üblichen Prozedere als Ausnahme gelten zu lassen.

⁶¹⁶ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 434. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 63.

Wege zur Aufwertung der Fleckenmalerei

Ausdifferenzierung des Begriffes *Vollendung (acabo)*

Pachecos Ansicht zu den unterschiedlichen Malmodi lässt sich gut im elften Kapitel des zweiten Buches nachvollziehen.⁶¹⁷ Er unterschied wie auch Carducho zwischen Oberfläche des Gemäldes und künstlerischem Prozess. Die Notwendigkeit zu einer differenzierten Betrachtung der offenen Fraktur lässt sich durch die Unverzichtbarkeit Tizians für Pachecos Argumentation erklären. Auf der Nobilitierung Tizians basierte die Behauptung, dass die Malerei eine freie Kunst sei. Außerdem wurde der große Venezianer von den spanischen Königen protegiert und nobilitiert.⁶¹⁸ Die ihm zugewiesene Funktion konnte er in der *Arte* wohl nur erfüllen, wenn es Pacheco gelang, ihm eine weitgehend der Norm entsprechende Arbeitsweise zuzuschreiben.

Diese seltsame Parteinahme hatte wahrscheinlich nichts mit Pachecos persönlichen Präferenzen zu tun, denn *borrones* lehnte er ab. Er empfahl die feinmalerische Manier, welche die Illusion (*engaño*) auch aus der Nähe aufrechterhielt.⁶¹⁹ Als nachahmenswert galt ihm der vollendete und nahnachtige Modus von Correggio. Pacheco lobte die ruhige und weiche Oberfläche der Gemälde, wobei er explizit den Begriff *Reinheit (limpieza)* verwendete. Es spielten bei dieser Aufwertung auch ethnisch-religiöse bzw. moralische Aspekte eine Rolle:

⁶¹⁷ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 412. "Que declara entre varias maneras de pintura cual se haya de seguir" – „Das [Kapitel], das unter verschiedenen Arten zu malen diejenige angibt, der es zu folgen gilt". (Übers. der Verfasserin). Vgl. ebd., S. 420, 488 zum Stil Correggios, den Pacheco als unvergleichlich im Kolorit und in der Malweise lobte.

⁶¹⁸ Vgl. Marías 2003, hier S. 116.

⁶¹⁹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 413, 420. Vgl. Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 172: "como Apeles Ticiano, [...] debe pintar las personas de manera que nos parezca que están hablando ... y que las demas cosas nos engañan pareciéndonos verdaderas." – „Wie der Apelles Tizian sollte man die Personen derart malen, dass es uns erscheint, als dass sie sprächen ... und die anderen Dinge uns täuschen, indem sie wahrhaftig erscheinen." (Übers. der Verfasserin). Vgl. Moffitt 1985, hier S. 82. Vgl. Marías 2003, hier S. 117.

„[...] es una manera de dulzura y asiento de colores, que con gran suavidad y limpieza se ven en el cuadro, [...] que de cerca y de lejos deleita.“⁶²⁰

Sogar das Aristoteles-Zitat *ars imitatur naturam*, das oft für die naturalistische Malerei der Venezianer herangezogen wird, deutete Pacheco für die Nahsicht.⁶²¹

Für Pacheco war die Faszination der *pintura a borrones* möglicherweise gar nicht nachvollziehbar. Ohne das soziale Prestige des großen Venezianers hätte Pacheco ihn sicher nicht gelobt.⁶²² Wahrscheinlich stellte er Tizians Technik als leuchtendes Beispiel für das ‚klassische‘ Prozedere dar, um dessen Vorgehen gegen das der sogenannten ‚Schmierer‘ (*manchantes*) abzusetzen. Ihm ging es nicht etwa um ein Lob der koloristischen Malweise, er konnte wohl schlichtweg nicht auf Tizian verzichten, weshalb er dessen Ruhm erwähnte, um damit gebildete Historienmaler von den ungebildeten abzugrenzen. Deren Forderung nach sozialem Aufstieg erschien ihm als ungerechtfertigte Dreistigkeit. Mit der Differenzierung zwischen Oberfläche und Vorgehen verfolgte er nur ein konkretes Ziel.

So schrieb der Sevillaner Theoretiker sowohl Tizian als auch Tintoretto und El Greco ein zeichnerisches Œuvre zu, selbst wenn dies nicht durchgehend der Wahrheit entsprach und die Quellen wie z. B. Vasaris *Vite* das Gegenteil behaupteten.⁶²³ Diesen ‚Mischtypus‘ des Fleckenmalers, der Vorzeichnungen anfertigte, gab es natürlich auch. So arbeiteten Künstler wie Rubens und Carducho. Pacheco übertrug deren Vorgehensweise auf die von Tizian, um so zu begründen, warum auch dessen Gemälde die Bezeichnung *acabado* verdienten, wenn auch nicht in voller Ausprägung:

„[...] es verdad que aún siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros. Y para esto, antes de pasar adelante supongo, que en dos maneras se puede entender ser una pintura acabada (entre otras), la una es por no faltarle nada de lo esencial [...]. Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada; y en esta parte de acabar entran todos los grandes maestros y hombres de opinion [...].“⁶²⁴

⁶²⁰ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 417. – „[...] eine Art der Sanftheit und der aufeinander abgestimmten Farben, deren große Weichheit und Reinheit man im Bild sieht, [...] sodass es von nah und fern erfreut.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 252ff.

⁶²¹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 420.

⁶²² Dieser Auffassung war bereits Marías 2003, S. 116.

⁶²³ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 164.

⁶²⁴ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 417. – „[...] es ist wahr, dass er selbst als Jüngling seine Gemälde nicht so wie andere abschloss. Und deshalb setze ich voraus, bevor ich fortfahre, dass man ein Gemälde auf zwei Arten (unter anderen) als abgeschlossen verstehen kann: Eine ist, wenn es ihm an nichts Wichtigem

Damit weitete er den Terminus der Vollendung großzügig auf angesehene Meister wie Tizian und El Greco aus. Das soziale Ansehen war somit wesentlich wichtiger als ihre Technik, ließ sich letztere zur Not noch umdeuten.

Pacheco nahm in diesem Kapitel formell die Meinung derjenigen zur Kenntnis, welche die *borrones* favorisierten, versuchte allerdings sogleich, sie zu widerlegen. Für die Wirkung der sichtbaren Pinselschrift interessierte er sich anscheinend nicht, denn er charakterisierte diese Malweise lediglich durch den Topos der Lebendigkeit. Den Argumenten zugunsten der offenen Fraktur gewährte er kaum Raum: Er ging zwar auf die Fernwirkung dieser Gemälde und ihr *relievo* ein, vertiefte diese Gedanken aber nicht.⁶²⁵

Tizian wurde sogar der gleichen ‚Schule‘ wie Michelangelo, Raffael und Zuccari zugeordnet, ohne dass Pacheco zwischen venezianischer und römisch-florentinischer Kunstauffassung differenzierte. Die Darstellung von Tizian als ‚klassischem‘ Künstler diene dem Sevillaner vorrangig dazu, ihn gegen Bassano zu positionieren. Er referierte dafür zunächst die Auffassung der Bewunderer von Bassanos Fleckenmalerei.⁶²⁶ Pacheco charakterisierte die Gemälde des Venezianers gewissermaßen als ‚außerhalb des Wettbewerbes‘ stehend. Um seinen Argumenten Nachdruck zu verleihen und vielleicht auch um die ungebildeten ‚Schmierer‘ zu erreichen, bemühte er sich um eingängige Metaphorik. Er leitete diesen Abschnitt zugunsten der Nahsicht mit der Unvergleichbarkeit einer unnahbar schönen Königin mit einer hübschen Landarbeiterin ein:

*"[...] el Basan, gran pintor, ¿quien lo dudo?, mas de cosas pastoriles, de animales, exelente hombre; todas sus figuras siguen un traje, y este es moderno [...] y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿que tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Angel? [...] ¿Que con el colorido y propiedad de Ticiano? [...] Finalmente, con esta reina y señora tan dificil de de conquistar, por su grandeza, no es justo poner la labradora en competencia."*⁶²⁷

mangelt [...]. Wenn also in einem Gemälde Zeichnung, Kolorit und gute Auswahl zusammenkommen, kann man es vollendet nennen, und diese Art der Vollendung erreichen alle großen Meister und Männer von Ansehen [...]." (Übers. der Verfasserin). Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 248-252.

⁶²⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 417.

⁶²⁶ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 414f. Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 276-278.

⁶²⁷ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 415. – „[...] Bassano, ein großer Maler, wer bezweifelt das? Vor allem bei Pastoralen, bei Tieren, ein exzellenter Mann. Alle seinen Figuren folgen einem Muster und das ist modern [...] und vorausgesetzt, dass er exzellent ist (was er ist, eine schöne Landarbeiterin repräsentierend) – was hat das mit der Tiefgründigkeit und Würde eines Aktes von Michelangelo zu tun? [...] Was mit dem Kolorit und der

Pacheco begründete die Abwertung des rauen Pinselduktus von Bassano mit dessen volksnahen Pastoralen. Der Vergleich zwischen Bassano und Tizian verbiete sich, weil beide nicht die gleiche soziale Stellung hätten, sie nicht dieselben Gattungen bedienen könnten. Bassanos Malweise wurde zwar als modern gelobt, aber nicht für Historienbilder als angemessen erachtet. Die höhere Gattung wurde auch einer höheren sozialen Schicht zugeordnet, wie die Unvergleichbarkeit von Landarbeiterin und Königin zeigt. Zwischen den *borrones* eines Bassano und dem koloristischen Modus von Tizian musste demnach ein **sozialer Unterschied** bestehen.

Die Untermalung als Gemeinsamkeit der beiden *vollendeten Modi*

Zur partiellen Aufwertung der offenen Fraktur vertrat Pacheco die Ansicht, dass gebildete Maler wie Tizian eben nicht *alla-prima* arbeiten würden, sondern eine Untermalung anfertigen und darüber ‚als Abschluss‘ Flecken verwenden würden. Damit deutete er den künstlerischen Prozess bei diesen geschätzten Hochkünstlern so, als würden sie sich abgesehen von der äußeren Erscheinung an die geltenden Normen halten. Schlüssig wurde diese Interpretation dadurch, dass Pacheco z. B. von Tizian und El Greco berichtete, dass sie ihre Gemälde mehrfach überarbeiteten. Dies erlaubte, an der Terminologie eines herkömmlichen Schichtaufbaus mit Untermalung festzuhalten. Der Sevillaner unterstellte somit, dass die Maler lediglich eine andere Art der ‚Vervollkommnung‘ ihrer Werke angestrebt hätten. Das heißt, dass er den Begriff des ‚Abgeschlossenen‘ differenzierte, um die unterschiedlichen Vorgehensweisen bei Hochkünstlern so weit wie möglich anzunähern. Nach diesem Problemaufriss sollen nun die Bewertungen dreier Arten des Schichtaufbaus detaillierter betrachtet werden, zwischen denen unser Autor im dritten Buch der *Arte*⁶²⁸ unterschied: die konventionelle Untermalung mit feinmalerischem Abschluss, die Untermalung mit darüber liegenden *borrones* als ‚anderer Art des Abschlusses‘ und

Einzigartigkeit von Tizian? [...] Schließlich, bei dieser Königin, die aufgrund ihrer Würde so schwer zu erobern ist, ist es ungerecht, eine Landarbeiterin mit ihr zu vergleichen.“ (Übers. der Verfasserin).

⁶²⁸ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 48off.: „*Del modo de pintar a olio en pared, tabla y lienzos y sobre otras cosas*“. – „*Von der Art und Weise, mit Öl auf Wand, Holz, Leinwand, und anderem zu malen*“. (Übers.: Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 92.). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986), hier S. 66ff.

schließlich die fleckig dahingeworfene Untermalung mit Retuschen.⁶²⁹ Zu den zwei Erstgenannten äußerte er sich folgendermaßen:

*"Algunos acaban bien el bosquejo y lo dexan llegado; otros lo manchan no más y lo dexan confuso; aténgome a los primeros, y a que se haga en el bosquejo cuanto se pudiere de la primera vez, porque con el retoque se encrudecen muchas cosas; [...] pero, bien sabemos que la excelentia y ventaja de la pintura a olio es poderse retocar muchas veces, como hacía Ticiano."*⁶³⁰

Betrachten wir nun die Bewertung dieser zwei Formen des Schichtaufbaus: Bei der einen werde der Maler bereits sehr konkret, in der andern bleibe er vage. Für Pacheco gab es in diesem Stadium anscheinend eine Vorstufe zur Vollendung. Er lobte dieses normgerechte Vorgehen explizit (*acaban bien el bosquejo*). Bezeichnend ist die Verwendung des Begriffes *manchar* (*beflecken/ klecksen/ schmieren*) für die abweichende Art der ‚Untermalung‘ und Einstufung des Resultates als chaotisch (*confuso*). Im Begriff *manchar* lag bereits eine moralische Wertung – ein passgenaues Gegenüber zum ‚guten‘ Beenden der Untermalung.⁶³¹ Die Leserschaft durfte im Begriff *confuso* einen furchtbaren Abgrund erkennen, in den man zu stürzen drohte, wenn man vom rechten Wege abkam. Diese

⁶²⁹ Vgl. Bruquetas Galán 2002, S. 336. Sie unterteilte zwischen einer Untermalung, die auch fleckig sein konnte, dem Ausarbeiten der Farben inklusive Verteilung von Licht und Schatten und den Retuschen bzw. dem Feinmalen. Sie verwies für dieses grundlegende Prozedere sowohl auf Pachecos *Arte*, als auch auf Nuñez, Felipe, *Arte de la Pintura, symmetria e perspectiva*, Lisboa 1615. Faksimile-Ausgabe, hg. von Leontina Ventura, Porto 1982. Vgl. Gramatke 2009, S. 267.

⁶³⁰ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483. – „Manche gehen in der Untermalung sehr weit und kommen der Vollendung nahe. Andere verteilen lediglich Licht und Schatten und bleiben unbestimmt. Ich halte mich an die ersteren und daran, dass man in der Untermalung gleich so weit wie möglich geht, da durch das Überarbeiten vieles grob wird. [...] Aber wir wissen natürlich, dass der Vorteil und die Unübertrefflichkeit der Ölmalerei gerade darin bestehen, dass man sie viele Male überarbeiten kann, wie es Tizian tat.“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94). Vgl. Bruquetas Galán 2002, S. 348: „[...] lo manchan no más y lo dejan confuso y cuando han acabado de bosquejar usan borrones, [...]“ – „Andere schmieren sie nur hin und bleiben unbestimmt. Und wenn sie mit dem Untermalen fertig sind, malen sie grobe Kleckse, [...]“ (Übers. der Verfasserin). Bruquetas verwies auf: Pacheco 1638/1649 (Ed. Sánchez Cantón 1956), Bd. 2, S. 78. Wäre dies im Original der *Arte* so formuliert, müsste man Pachecos Aussage zur hingeschmierten Untermalung tatsächlich direkt auf Tizian beziehen. Im Original ist dies allerdings nicht so offensichtlich, wie es Bruquetas hier vielleicht scheinen mochte. Sie verkürzte Pachecos Zitat ohne Auslassungszeichen, denn an eben dieser Stelle in der Ausgabe Pacheco 1638/1649 (Ed. Sánchez Cantón 1956), Bd. 2, S. 78f. hieß es, übereinstimmend mit Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483: „Algunos acaban bien el bosquejo y lo dexan llegado; otros lo manchan no más y lo dexan confuso; aténgome a los primeros, y a que se haga en el bosquejo cuanto se puede de la primera vez, [...]. Otros labran el bosquejo, y al acabado usan de borrones, [...]“ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 294. Selbst Rodríguez übernahm zur *pintura a borrón*: „modo o tipo de acabado pictórico“.

⁶³¹ Diese negative Konnotation von *manchar* in der Malerei ist heutzutage fast verfliegen: Vgl. Art. „*manchar*“, in: DRAE 2014, S. 1390: „Iniciar la pintura del cuadro aplicando los primeros colores“ – „die Malerei eines Bildes mit dem Auftragen der ersten Farben beginnen“. (Übers. der Verfasserin). Daneben gibt es aber noch die negative Bedeutung, die sich auf die Abstammung (*linaje*) bezieht.

Facetten lassen sich kaum in einer maltechnisch orientierten Übersetzung wiedergegeben. Insofern sind der Übertragung der *Arte* gewisse Grenzen gesetzt, was die Komplexität der inhärenten Bewertung betrifft. Gramatke übersetzte konkretisierend-funktionell mit der Verteilung von Licht und Schatten und dem Unbestimmten.⁶³² Dies ist gerechtfertigt, da Pacheco selbst angab, seine Gemälde als Jüngling mit wenigen Farben untermalt zu haben, um noch ändern zu können. Allerdings wird damit die inhärente Devaluation nicht wiedergegeben. Véliz übersetzte: „[...] *others just paint it with blotches of colors*“.⁶³³ Das kommt dem funktionellen Aspekt am nächsten, ohne zu sehr zu konkretisieren. Véliz behandelte damit beide Modi – *manchas* und *borrones* – wie Synonyme und differenzierte nicht, wie Pacheco es tat. Dies ist vielleicht auch dem Umstand geschuldet, dass es weder im Englischen noch im Deutschen ein Verb gibt, was *manchar* als kunstpraktischen Terminus adäquat wiedergeben könnte und eine inhärente moralische Wertung enthielte. Obwohl sich *Fleckenmalerei* als Terminus etabliert hat, sind *beflecken*,⁶³⁴ *klecksen*, *schmieren* – im Gegensatz zum spanischen *manchar* – bislang keine üblichen Begriffe der Kunstpraxis und würden wohl eher Befremden hervorrufen. Die Bewertungsebene wiedergeben zu wollen, ginge mit einer gewissen Verdunklung der funktionellen Inhalte einher.⁶³⁵

Der Terminus *manchar* hat hier wie auch in der übrigen *Arte* eine äußerst negative Konnotation von tölpelhafter, respektloser und nicht zuletzt sündhafter ‚Schmiererei‘. Der Übergang zur Retusche lässt die Assoziation aufkommen, dass diese Maler keine Schicht der Vollendung über ihre Gemälde legen würden, sondern lediglich damit beschäftigt seien, ihre Reue auszudrücken. Pachecos Vorbehalte gegen das Überarbeiten lassen seine eigenen Probleme mit der farbigen Gestaltung eines Werkes erahnen. Denn obwohl einige seiner zeichnerischen Porträts einen gewissen Reiz haben, erscheinen viele seiner Gemälde hölzern und spröde. Obwohl er der Farbe solche Macht zusprach, nahm er seinen Gemälden mit der Farbe eher das Leben, als dass er es ihnen verlieh.

Ob der Sevillaner die späte Technik Tizians mit der Anlage der ersten Schicht als Schmiererei auffasste, bleibt im Ungefähren. Einerseits behandelte der Theoretiker Tizians

⁶³² Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94: „*Andere verteilen lediglich Licht und Schatten und bleiben unbestimmt*“.

⁶³³ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986), hier S. 70.

⁶³⁴ Vgl. zur Assoziation der Befleckung mit dem Geschlechtsakt: Weltzien 2006.

⁶³⁵ Eine Übertreibung: „*Einige schließen die Untermalung gut ab und erreichen damit ihr Ziel; andere schmieren sie nur dahin und lassen sie verworren*.“ (Übers. der Verfasserin). Man kann zwar die Leinwand beflecken, nicht aber die Untermalung, weshalb man auf andere Begriffe als ‚*beflecken*‘ ausweichen müsste. Insofern wäre ‚*schmieren*‘ besser. Dies würde inhaltliche und ästhetische Kritik verbinden.

Retuschen etwas unverbunden nach den Varianten der Untermalung, andererseits erfolgten die Abwertungen eher assoziativ denn als Begründung. Trotz allem bezeichnete Pacheco den Stil Tizians als *otro tipo de acabado*. Da Tizians Überarbeitungen direkt nach der Erwähnung der dahingeworfenen Untermalung beschrieben wurden, könnte man letzteres Vorgehen auf den venezianischen Meister beziehen. Auch Boschini berichtete von diesem Prozedere, allerdings ohne die negativen Konnotationen.⁶³⁶ Die Retuschen resultierten laut Boschini allerdings aus einer räumlich-zeitlichen Distanzierung, wobei der Maler die begonnenen Gemälde monatelang an die Wand stellte, um sie zu einem späteren Zeitpunkt zu verändern.⁶³⁷

Das Maliziöse Pachecos offenbarte sich darin, dass er der Ölmalerei die Unübertrefflichkeit (*excelentia*) zuschrieb, Korrekturen zuzulassen, als würde sie reuigen Sündern gegenüber Milde walten lassen. Hierbei zeigte der Theoretiker eine gewisse Doppelzüngigkeit und blieb dunkel. Es drängt sich jedoch der Verdacht auf, dass er mehr wusste, als er zugab. Klar ist, dass er hier unmöglich Tizians tatsächliches Vorgehen hätte direkt ansprechen und gleichzeitig behaupten können, es handle sich bei seinen Flecken um eine ‚andere Art des Abschlusses‘. Durch eine solche Beweisführung hätte er sich in unlösbare Widersprüche verstrickt. Doch den Eingeweihten reichten diese Allusionen sicher.

Kommen wir nun zu den zwei Arten des ‚Abschlusses‘. Auch die Maler, die eine ‚ordentliche‘ Untermalung zustande brachten, konnten auf dem Weg zu Vollendung noch scheitern – so zumindest darf man Pacheco verstehen. Statt eine weiche, geschlossene Oberfläche zu schaffen, mühten sie sich mit Flecken ab, was die Vorarbeiten wie Vorzeichnungen, Modelle und Untermalungen entwertete. Pachecos Kritik richtete sich explizit gegen El Greco:

⁶³⁶ Vgl. Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966), S. 711. "*Mi diceva Giacomo Palma il giovine [...], que questo abbozzava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de'colpi rissoluti, con pennellate massicie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come dire) per meza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, com lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero y di giallo, formava un rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, [...].*" – „Palma il Giovane [...] sagte mir, dass er seine Bilder mit einer Farbenmasse anlegte, die dem, was er ausdrücken wollte (sozusagen) als ein Bett oder Fundament dienten. Ich habe selbst solche entschlossenen, mit dicker Farbmasse gezogenen Striche gesehen. Bisweilen diene ihm ein Strich reiner roter Farbe (sozusagen) als Halbton. Den gleichen Pinsel, den er für Bleiweiß benutzt hatte, tauchte er in Rot, Schwarz oder Gelb und brachte so den rilievo der hellen Partien hervor. Und mit dieser sehr überlegten Arbeitsweise war er mit vier Strichen in der Lage, eine prachtvoll Figur anzudeuten.“ (Übers. von Rosen 2001, S. 414-416). Vgl. Tietze 1936, S. 245f.

⁶³⁷ Vgl. von Rosen 2001, S. 420. Sie betonte das Vorhandensein von bis zu 30 Schichten in Tizians *Apoll und Marsyas*.

*"Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costandoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artifice, porque ¿quien creerá que Domenico Greco traxase sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre."*⁶³⁸

In dieser Textpassage zeigt sich, dass Pacheco zwar auf Castiglione rekurrierte, die offene Fraktur seines Erachtens jedoch nicht Lässigkeit ausdrückte, sondern gekünstelt wirkte. Diese Interpretation war im Grunde schon bei Vasaris Kritik an Tizians offener Pinselschrift angelegt:

*"[...] se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s'ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e chi si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede."*⁶³⁹

Obwohl die *sprezzatura* laut Castiglione viel Übung erforderte, sollte man die Mühe eben nicht sehen.⁶⁴⁰ Pacheco ging jedoch über Vasaris ambivalente Haltung hinaus, indem er den Fleckenmalern auch Geschicklichkeit absprach. Die Kunstfertigkeit (*artifice*) müssten jene

⁶³⁸ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483. – „Andere untermalen, und beim Fertigstellen malen sie grobe Kleckse, mit denen sie zeigen wollen, dass sie mit mehr Geschick und Leichtigkeit als die übrigen vorgehen. Mit diesem Kunstgriff wollen sie vertuschen, dass es sie [in Wirklichkeit] viel Mühe kostet, denn, wer würde glauben, dass El Greco seine Gemälde viele Male zur Hand nimmt und sie mehrmals überarbeitet, um die Farben unverschmolzen und nebeneinander stehen zu lassen, und dass er diese grausamen Kleckse malt, um Vollkommenheit vorzutäuschen? Das nenne ich vergebene Mühen.“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94). Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986), hier S. 70: „Others work the bosquejo and when they finish, cover it with blots of color, believing that this shows superior dexterity and facility and they dissimulate with this artifice, which costs them a lot of work. Who would believe, that Domenico Greco goes over his paintings many times, retouching time again with this cruel blotches to leave his colors distinct and disunited so as to affect excellence? This is what I call wasted effort.“

⁶³⁹ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 166. – „[...] man erkennt, daß sie überarbeitet worden sind und mit den Farben wieder und wieder über sie gegangen wurde, so daß die Mühe darin sehr wohl zu sehen ist.“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 45).

⁶⁴⁰ Zur *sprezzatura* vgl. Castiglione 1528 (Ed. Maier 1981), 127f. Vgl. Castiglione 1528 (Ed. Wesselski 2008), S. 35-39. Vgl. Wellmann 2005, S. 121. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 17, 23. Vgl. Mariás 2003, hier S. 122. Vgl. Benzoni 1988, S. 179-194. Vgl. Burke 1972/ 1984, S. 93-96. Vgl. Suthor 2010, S. 87-96. Vgl. Rehm 2002, S. 45ff. Vgl. Ferroni 1980. Vgl. Geitner 1992. Vgl. von Rosen, Valeska, Die Semantisierung der malerischen Faktur in El Grecos Visionsdarstellungen, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, hg. von Jutta Held, Frankfurt/ M. 2004, S. 63-87. Vgl. Hadjinicolaou 2016 b. Vielen Dank für die Bereitstellung des Aufsatzes.

ebenso vortäuschen wie den Mut (*valentía*),⁶⁴¹ sonst würden sie ja keine Retuschen benötigen! Zu allem Übel erschien das Ergebnis durch die fehlende Verschmelzung der Farben nicht etwa höfisch-elitär, sondern in seiner Grausamkeit wie niederer Kriegsdienst. Die Nutzlosigkeit der Affektiertheit El Grecos werde durch die fehlende Wertschätzung seitens der Auftraggeber offenkundig: Statt Ruhm und Wohlstand bringe seine Arbeit Armut (*trabajar para ser pobre*).⁶⁴² Diese Einschätzung El Grecos wurde von späteren Theoretikern noch verschärft. Palomino beispielsweise hatte für die Manier El Grecos nur Hohn und Spott übrig.⁶⁴³

Nun fragt sich, ob Pachecos Beschreibung Resultat seiner eigenen Beobachtungen war, wenn schon nichts in der *Arte* darauf hindeutet, dass er selbst mit dieser rauen Pinselschrift experimentierte. Als der Sevillaner 1614 aber El Greco besuchte, malte dieser bereits in einem sehr freien Modus. Er verzichtete dabei auf eine Untermalung und ließ die Grundierung an vielen Stellen durchscheinen.⁶⁴⁴ So arbeitete er bei der *Anbetung der Hirten* von 1612-14, wie Sanchez und Ruiz Gómez 2006 belegten,⁶⁴⁵ und bei dem Werk *Ansicht und Plan Toledos* (von ca. 1610, 1608/ 14), die Garrido 2009 untersuchte.⁶⁴⁶ Trotzdem blieb Pacheco bei seiner Terminologie und schrieb diesen Künstlern eine Untermalung zu. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Ließ ihn der Grieche schlichtweg nicht beim Malen zusehen? Könnte es sein, dass unser Autor El Grecos Werkprozess nicht wirklich nachvollziehen konnte und seine Fehleinschätzung aus einem Missverständnis der Rezeptionssituation resultiert? Dies alleine wäre jedoch noch keine Erklärung für die Beschreibung der ‚hingeschmierten‘ Untermalung, die dann retuschiert werden musste. Denn nach Garrido verwendete El Greco bereits in der ersten Malschicht *borrones* und arbeitete *alla-prima*. Warum hielt sich Pacheco zurück und schrieb El Greco einen herkömmlichen Schichtaufbau zu, wo ihm doch so daran gelegen schien, dessen raue Pinselführung herabzusetzen? Wenn der Grieche wenigstens der einzige Maler gewesen wäre, dessen Gemälde mit offener

⁶⁴¹ Die Übersetzung von *valentía* als „Vollkommenheit“ (Gramatke), oder *excellence* – „Vorzüglichkeit“ (Véliz) besitzt nicht die Konnotation von Männlichkeit, worauf Pacheco hier wahrscheinlich anspielte.

⁶⁴² Auch hier übersetzten Gramatke und Véliz sehr zurückhaltend. Pacheco ist mit „*trabajar para ser pobre*“ – also „arbeiten, um arm zu sein“ (Übers. der Verfasserin) – wesentlich brutaler.

⁶⁴³ Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 101.

⁶⁴⁴ Vgl. Garrido Pérez 2009. Vgl. Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006, hier S. 95. Vgl. Zusammenfassende Darstellung über die Maltechniken bei Garrido 2007, hier 235f. für die rötlich-orangefarbene *imprimación*, die durchscheint.

⁶⁴⁵ Vgl. Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006, hier S. 95.

⁶⁴⁶ Vgl. Garrido Pérez 2009. Sie konnte für den Rest des Gemäldes nur eine schwarze Pinselunterzeichnung ausmachen, die auf die dunkelrote durchscheinende Imprimatur aufgetragen wurde. Zudem stellte sie mehrfache kompositionelle Änderungen fest. Eine Untermalung gab es anscheinend nicht.

Fraktur er während des Entstehungsprozesses hätte sehen können! Dann könnte man zumindest Unwissenheit und Desinteresse als Grund gelten lassen. Aber auch das ist unwahrscheinlich. Primamalerei war selbst für diejenigen Fleckenmaler typisch, die Vorstudien anfertigten wie Rubens und Carducho. Da Pacheco bei seinem Aufenthalt in Madrid (1624-26) mit Carducho in Kontakt stand, hätte er sich auch mit dessen Maltechnik auseinandersetzen können. Kurz: Es hätte eigentlich genug Möglichkeiten gegeben, sich mit der offenen Malweise zu beschäftigen und dabei festzustellen, dass sie kaum mit einer herkömmlichen Untermalung einherging.

Aus diesem Grund liegt die Vermutung nahe, dass es für Pachecos Einschätzung der Fleckenmalerei als *otro tipo de acabo* andere Gründe gegeben haben muss als seine eigene Beobachtung. Dass Maler wie El Greco und Tizian bis zu einem gewissen Punkt normgerecht verfahren würden, war wohl Teil der Aufwertungsstrategie für die Nobilitierung der Malerei. Veränderte sich diese Sicht jedoch, wenn ein Maler ein Bild *alla-prima* anlegte, darüber aber Korrekturen vornahm? Und sollte man überhaupt von einer ‚Untermalung‘ reden? Ich würde für die erste Anlage auf diesen Begriff verzichten, auch wenn es wie bei Tizians Gemälden mehrere Ebenen gab, da diese oberen Schichten meist auf spätere Überarbeitungen zurückzuführen sind.⁶⁴⁷

Der Eindruck, der sich bereits bei den imaginierten Vorzeichnungen aufdrängte, verfestigt sich bei den zugeschriebenen Untermalungen. Pacheco war anscheinend bereit, für eine konsistente Argumentation glaubwürdige Quellen zu ignorieren, ihnen zu widersprechen und über eventuelle eigene Erkenntnisse zu schweigen.

Es sollte einleuchten, warum eine textimmanente Analyse, wie sie z. B. Rodríguez zu Carducho und Pacheco unternahm,⁶⁴⁸ manchmal ins Leere führt. Um diese Quellen verstehen zu können, ist der Abgleich mit Restaurierungsberichten unerlässlich. Nach kritischer Betrachtung der *Arte* erscheint es mir problematisch, wenn Pacheco als Quelle für die Maltechnik von unkonventionell vorgehenden Künstlern herangezogen wird. Denn daraus folgt, dass in manchen Restaurierungsberichten zu Gemälden mit ‚unklassischem‘ Werkprozess eine ‚klassische‘ Terminologie verwendet wurde, wie z. B. ‚Untermalung‘ anstatt neutraler ‚Schicht‘. Es wurde unterstellt, ein solches Bild sei in einem inferioreren

⁶⁴⁷ Vgl. von Rosen 2001, S. 420.

⁶⁴⁸ Vgl. Rodríguez Ortega 2005, S. 287-302 zur *pintura a borrón*.

Stadium geblieben.⁶⁴⁹ Selbst wenn in der Praxis auch die Primamalerei selten flächendeckend nur eine einzige Ebene aufweist,⁶⁵⁰ ist es notwendig, die herkömmlichen Fachausdrücke zu überdenken.

Es wird m. E. zu wenig thematisiert, dass die Restaurator_innen allein durch ihre Begrifflichkeit bereits interpretieren und eine bestimmte Lesart vorgeben. Der Kreis schließt sich, wenn sich Kunsthistoriker_innen wiederum auf diese Ergebnisse stützen und damit eine gewisse Erwartungshaltung an die Fachausdrücke der Restaurator_innen haben.

Die Aufwertung der Pinselhiebe Tizians

Die einzige Art der rauen Malweise, die Pacheco uneingeschränkt lobte, waren die *golpes* (*Schläge*) Tizians im elften Kapitel des zweiten Buches.⁶⁵¹ Die Aufwertung dieser Malerei mit sichtbarer Pinselschrift erfolgte durch Verknüpfung mit hohen Gattungen wie der Historienmalerei, dem hohen sozialen Status der Auftraggeber, aber auch der Männlichkeit. Dabei ist zu fragen, inwiefern sich Pachecos Einschätzung der *golpes* (*Pinselhiebe*) von denen der anderen Fleckenarten, den *borrones* und *manchas* unterschied.

Unser Autor befand sich bei der Einschätzung Tizians offensichtlich in einem Konflikt. Ihm war sehr daran gelegen, den Venezianer als ‚klassischen‘ Künstler darzustellen, weshalb er versuchte, alle gegenteiligen Einwände zu entkräften. Wahrscheinlich geschah das, um das Bild von Tizians vermeintlich ‚klassischem‘ Wesenskern zu retten. Pacheco war dem ersten Tadel an Tizians Pinselduktus bereits mit der Neudefinition des Begriffs *acabado* begegnet, sodass das zu bewältigende Problem nur noch die Oberfläche und nicht mehr die Arbeitsweise betraf. Hilfreich für die Unterscheidung dieser offenen Modi war, dass bereits Vasari die Maltechnik des Venezianers ausdifferenziert hatte und dessen späte Maltechnik mit dem fortgeschrittenen Alter entschuldigt hatte. Auch Pacheco wendete sich deutlich dagegen, die *borrones de Ticiano* als Qualitätsmerkmal jeglicher Art von Fleckenmalerei

⁶⁴⁹ So verfuhr Bruquetas Galán 2002, S. 336.

⁶⁵⁰ Vgl. Koller 1984, hier S. 379. Er argumentierte – sicher auch aus Gründen der Prägnanz, dass Untermalung, Ausarbeitung und Vollendung zu einem einzigen Schritt zusammengeschmolzen seien. Vgl. Doerner 1994, S. 189-191. Auch Doerner beschrieb die Reduktion der Schichten als vorrangiges Merkmal der Primamalerei. Anders sah es Wehlte 1967, S. 660-666. Er stellte zwar mehrere Variationen der Primamalerei dar, kam allerdings zum Schluss, dass es sich häufig um eine „verhinderte Primamalerei“ mit Korrekturen handeln würde, was er als Disziplinlosigkeit deutete.

⁶⁵¹ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 412.

gelten zu lassen. Im Gegenteil. Er erklärte sie zur Nachlässigkeit und deutete sie als typische Erscheinung der Betagtheit. Als ein Beispiel führte er Tizians Altersstil an.⁶⁵² Der Sevillaner differenzierte zwischen dem intelligent geplanten und somit bewussten Pinselhieb des erfahrenen Künstlers in der Blüte seines Lebens und der zufälligen Kleckserei des welken Greises:

*"[...] sus borrones no se toman en el sentido que suena, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviértase que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en el El Pardo y Escorial) son las más acabadas y las que hizo en el mejor de su vida y así, siendo muy Viejo como refería un hermano de Alonso Sánchez, valiente retratador de Felipe II, que estuvo en su casa, daba borrones sobre cosas excelentes, con lastima de los que las miraban."*⁶⁵³

Leider gab Bassegoda i Hugas nur am Anfang dieses Kapitels Quellen an, aber es ist offensichtlich, dass sich der Kommentar Pachecos aus mehreren Passagen bei Vasari speiste. Ein Abschnitt war von der ambivalenten Beurteilung des späteren Tizians der Poesien für Philipp II. aus den 1550er Jahren beeinflusst, wobei Tizians Pinselschrift folgendermaßen charakterisiert wurde:

*„condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie di maniera che da presso non si possono vedere e di lontane appariscono perfette.“*⁶⁵⁴

⁶⁵² Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 416f.

⁶⁵³ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 417. – „Seine Flecken sollte man nicht in dem Sinne verstehen, wie es klingt, besser, man würde sie Schläge nennen, dorthin gemacht, wo sie hingehören, mit großer Geschicklichkeit. Und seien Sie darauf hingewiesen, dass seine besten und am meisten geschätzten Gemälde, (die ich im El Pardo und im Escorial gesehen habe), die vollendeteren und diejenigen sind, die er in der Blüte seines Lebens schuf: Und so, sehr alt geworden, wie ein Bruder von Alonso Sánchez, der berühmte Porträtist von Philipp II. berichtete, der sich in seinem Haus aufhielt, tat er Flecken über seine besten Sachen, Mitleid derer erweckend, die sie sahen.“ (Übers. der Verfasserin). Partielle Übersetzung McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 20: *“His borrones are not taken the way they sound, for it would be better to say brushstrokes placed in the appropriate place, with great dexterity. And be advised that his best and most esteemed paintings (whitch I have seen in the Pardo and the Escorial) are the most finished.”*

⁶⁵⁴ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 166. – „Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so daß man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 45).

Kritik an Tizians Altersstil verpackte Vasari zum einen als Selbstkritik Tizians an seinen Werken wie der *Verkündigung* von San Salvador⁶⁵⁵. Zum anderen äußerte Vasari Bedauern darüber, dass Tizian im Alter noch gemalt und damit seinem Ansehen geschadet habe:

*"[...] ma sarebbe stato ben fatto che in questi suoi ultimi anni non avesse lavorato se non per passatempo, per non scemarsi coll'opere manco buone la riputazione guadagnatasi negli'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto."*⁶⁵⁶

Pacheco sprach selbst bei Tizians Modus der Blütezeit davon, diese Bilder seien „abgeschlossener“ (*son las más acabadas*) als die späteren, und hielt an seiner Auffassung von Tizian als ‚klassischem‘ Künstler fest. Der Terminus *acabado* erfasste demnach sogar noch Abstufungen innerhalb der Fleckenmalerei! Pacheco unterstellte, der Ausdruck *borrón* müsse auch für seine Leserschaft eine negative Konnotation haben, so dass er sich in der Pflicht sah, diese Auslegung zu korrigieren (*sus borrones no se toman en el sentido que suena*). Sein Gegenvorschlag, den Stil der Blütezeit Tizians in Anlehnung an Vasari „Schläge“ bzw. „Hiebe“ (*golpes*) zu nennen, trug wahrscheinlich auch seinen eigenen Vorbehalten Rechnung. Vermutlich bezog er sich hier auf die Zufälligkeit des *borrón* und die Kritik Senecas, dass das Zufällige keine Kunst sein könne.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 165: „*Ma queste opere ultime, ancorché in loro si veggia del buono, non sono molte stimate da lui e non hanno la perfezione che hanno l'altre sue pitture.*“ – „*Und sieht man in ihnen auch Gutes, so werden diese zuletzt genannten Werke von ihm nicht so sehr geschätzt und sie besitzen nicht jene Vollendung, die seine anderen Gemälde auszeichnet.*“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 38).

⁶⁵⁶ Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 169. – „*Doch er hätte gut daran getan, in diesen seinen letzten Jahren nur noch zum Zeitvertreib zu arbeiten, um nicht mit weniger guten Werken den guten Ruf zu schmälern, den er sich in seinen besten Jahren erworben hatte, als er noch nicht durch den natürlichen körperlichen Verfall zum Unvollkommenen neigte.*“ (Übers. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 51).

⁶⁵⁷ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 425, Anm. 13 und S. 76, Anm. 5 und 6. Bassegoda i Hugas verwies u.a. auf das berühmte Zitat aus den *Epistulae morales ad Lucilium* von Seneca: „*Non est ars, quae ad efectum casu venit.*“ Wohl Pacheco folgend, übernahm Bassegoda fehlerhaft: „*Seneca, lib. 4, Epistola 29.*“ Es handelt sich hierbei jedoch um Sen. epist. III, 29,3. Wahrscheinlich zitierte Pacheco die Quellenangabe schon falsch von Gutiérrez. Denn Bassegoda i Hugas verwies auf Gutiérrez 1600, S. 22. Dies entspricht Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006), S. 127: „*Non est ars, quae ad efectum casu venit, dice Seneca, es a saber, No es arte la que a caso llega a su efecto.*“ – „*Non est ars, quae ad efectum casu venit, sagt Seneca, das heißt: Keine Kunst ist, was zufällig seine Wirkung erreicht.*“ (Übers. der Verfasserin). Auch in der neuen Edition von Cervelló Grande steht dieser Fehler immer noch prominent am Rand: „*Seneca, lib. 4, Epistola 29.*“ Diese Errata sprechen dafür, dass späteren Autoren Gutiérrez als Kenner der antiken Literatur so sehr vertrauten, dass sie die *Noticia* als Sekundärquelle für antike Zitate nutzten. Bassegoda i Hugas verwies für das Seneca-Zitat auch auf Varchi 1550, S. 38. Diese Stelle entspricht Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960), hier S. 30.

Mit der Umbenennung verdeutlichte Pacheco, dass die *golpes* mit Bedacht gesetzt seien (*golpes dados en el lugar que conviene*). Die lockere Malweise von Tizians Spätwerk lehnte er jedoch ab. Er verstand diese offene Fraktur allerdings als spätere Überarbeitungen und hielt dafür die negative Konnotation von *borrón* für passend. Der *borrón* galt im Fall Tizians also als Pinselführung eines hinfälligen Alten, der seine Urteilsfähigkeit und Geschicklichkeit verloren hatte. Um die Abwertung zu begründen, konstruierte Pacheco Parallelen zwischen Altersstil und schwindender königlicher Wertschätzung des Spätwerkes, was derartig selbst Vasari nicht behauptet hatte! Besonders perfide ist dabei der Verweis auf die Kritik von Jerónimo Sánchez Coello, dem Bruder des Hofmalers Alonso Sánchez Coello, wobei es sich dabei auch um missgünstiges Kolportieren gehandelt haben könnte. Geriet doch gerade Alonso Sánchez Coello durch den Aufstieg von Tizian ins Abseits.⁶⁵⁸ Man könnte darin eine späte Rache der Feinmaler an Tizian sehen. Sie wirkt umso lächerlicher, wenn man erkennt, dass die Beliebtheit beim König sehr wohl erhalten blieb. Darauf ist später noch einzugehen.

Selbst diese differenzierte Charakterisierung der rauen Malweise Tizians und die Abwertung seines Spätwerks waren immer noch meilenweit von der Polemik gegen El Greco entfernt. Wo Pacheco den *golpe* als einen überlegt geführten Schlag erkannte, welcher eher an höfische Spektakel als an Schlachtfelder denken lässt, offenbarten die *borrones crueles* El Grecos eine gefährliche Selbstvergessenheit: Kriegstaumel, das blinde Hauen und Stechen. Pacheco stellte diese Seite des Martialischen als besorgniserregend dar. Bei dieser Abwertungsstrategie wird er Jaureguí rezipiert haben, der bereits Maler kritisiert hatte, welche die Leinwand mit ihren Pinselhieben ‚zerstückelten‘.⁶⁵⁹ Ab einem gewissen Punkt der Grausamkeit (*crueidad*) wendete sich das Martialische in geistloses Gemetzel – ein Schlachtfeld, vom dem Pacheco sich mit Schaudern abwandte. Indem unser Autor Tizians *borrones* mit der Hinfälligkeit des hohen Alters in Verbindung brachte, betonte er auch, dass diese nicht das beängstigende Moment von El Grecos Fleckenmalerei hätten. Pachecos ambivalente Interpretation der offenen Fraktur enthielt zwar die Konnotation des Zufälligen, wenig Intellektuellen, doch die Herleitung (Alter bzw. Mordlust) war jeweils bedeutungstragend.

⁶⁵⁸ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 417. Leider keine Anmerkung von Bassegoda i Hugas. Vgl. Marías 2003, S. 118. Vgl. Palomino (Ed. Mallory 1986), S. 60-62 zu Alonso Sánchez Coello.

⁶⁵⁹ Vgl. Socrate 1966, hier S. 69. Er verwies auf Jaureguí, Juan, *Discurso Poetico*, Madrid 1624, S. 23f. Vgl. Suthor 2010, S. 87-96.

Dabei ist es nicht nebensächlich, dass Pacheco den Begriff *borrón* und nicht etwa *mancha* wählte, was die direkte Entsprechung von Vasaris *macchie* gewesen wäre. Pacheco verstand *mancha* wesentlich negativer als *borrón*, nämlich als moralisch verwerflich. Diesem Unterschied maß er offensichtlich viel Gewicht bei. Dies würde erklären, warum er diesen Terminus für den Modus von Tizian und selbst für El Greco vermied: um dem Ansehen dieser Hochkünstler nicht zu schaden.

Die Definition von Tizians Flecken als überlegte Pinselschläge zum Abschluss eines Gemäldes war eine wichtige Voraussetzung für die Würdigung seines Stils. Nur durch überdachtes Vorgehen, suggerierte Pacheco, könne man höhere Gattungen bedienen, und nur solch ein Künstler sei der sozialen Anerkennung durch den König würdig. Dieses Argument sollte durch die Erwähnung der königlichen Sammlungen *El Pardo* und *El Escorial* erhärtet werden. Allerdings handelte es sich bei den Bildern, die Pacheco bei seinem Aufenthalt in Madrid 1610-11 bzw. 1624-26⁶⁶⁰ selbst gesehen haben könnte, nicht nur um Arbeiten aus Tizians Blütezeit, wie Pacheco seine Leserschaft gern glauben machen wollte. Sicher waren Hauptwerke dieser Zeit prominent vertreten wie das Porträt *Kaiser Karl V. bei Mühlberg* (1648),⁶⁶¹ das von 1604 bis 1626 im El Pardo hing, oder *La Gloria* von 1551-54, die von 1566-1837 im Escorial gezeigt wurde.⁶⁶² Die Gemälde in den königlichen Sammlungen, die Pacheco gesehen haben dürfte, umfassten eine Zeitspanne von ca. 1548 bis ca. 1575. Gerade im Escorial hingen sogar mehrere religiöse Historien, die Tizian nur wenige Jahre vor seinem Tode schuf. Der Escorial beherbergte seit 1574 Tizians *Martyrium des Hl. Laurentius* (von 1564-67), wie auch einen *Ecce Homo* (1565-70). Mit einem späten *Hl. Hieronymus* von ca. 1575 konnte sogar eines der letzten Werke des Künstlers besichtigt werden.⁶⁶³ Im El Pardo konnte Pacheco ebenfalls Ergebnisse der späten Schaffensphase Tizians betrachten, darunter *Philipp II. bietet dem Himmel den Infanten Don Fernando an* (von 1573-75), was sich

⁶⁶⁰ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 36-38.

⁶⁶¹ Tizian: *Kaiser Karl V. in Mühlberg*, 1648, Öl auf Leinwand, 332 x 279 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. Falomir, Miguel, *Carlos V*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 210-213. Zur Maltechnik vgl. Garrido 2001. Die Röntgenaufnahme zeigt starke Veränderungen im Bereich des Kopfes. Das Gemälde wurde durch eine Pinselunterzeichnung auf Leinwand vorbereitet.

⁶⁶² Tizian: *La Gloria – Die Heilige Dreifaltigkeit*, 1551-54, Öl auf Leinwand, 346 x 240 cm, heute Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. Falomir, Miguel, *Carlos V*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 220-223. Vgl. Hope 1980, S. 120-122. Vgl. Vasari 1550/1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 165f. Vgl. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/Irlenbusch 2005), S. 42f.

⁶⁶³ Vgl. Falomir, Miguel, *Martirio de San Lorenzo*, in: Kat. Tiziano 2003, S.280f. Vgl. Falomir, Miguel, *Ecce-Homo*, in: Kat. Tiziano 2003, S.296f. Vgl. Falomir, Miguel, *San Jerónimo*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 286f. Der *Hl. Hieronymus* befand sich nur 1843-48 im Prado.

zwischen 1604-1626 im *El Pardo* befand, sodass es Pacheco wohl gesehen haben wird.⁶⁶⁴ Diese konkreten Beispiele, lediglich Stichproben von zwei Orten, die sich zudem auf wenige Jahre (1624-1626) beschränkten, sollen genügen, um einen Eindruck von Pachecos dynamischem Verhältnis zur Wahrheit zu erhalten. Würde man auch die im *Alcazar* befindlichen Werke einbeziehen, wäre Pachecos Erfindungsgabe noch offensichtlicher.⁶⁶⁵ Der Autor konnte sich im Pardo und im Escorial wahrlich davon überzeugen, wie ungebrochen die königliche Faszination für Tizians Schaffen war. Selbst das Alterswerk wurde dem Venezianer gierig von der Staffelei gerissen, um damit Paläste und Kirchen zu schmücken! Umso merkwürdiger ist es, dass Pacheco selbst die schwindende Wertschätzung von Tizians Spätwerk beweisen wollte. Die Kritik von Jerónimo Sánchez Coello erscheint recht absurd. Wahrscheinlich versuchte Pacheco Vasaris Bemerkung zum Besuch in Tizians Atelier 1566 auf Spanien zu übertragen.⁶⁶⁶ Allerdings besaß sein ‚Zeuge‘ noch weniger Autorität als Vasari in Bezug auf Tizian, was den Kommentar etwas hilflos wirken lässt.

Bereits von Rosen machte darauf aufmerksam, dass etliche Gemälde des Altersstils Tizians öffentlich ausgestellt waren, und Kritik daran durch die Auftraggeber unwahrscheinlich ist. Denkbar wäre, dass sich Forscher wie Ost und Hope bei der Abwertung des Spätstils eines bewährten Narrativs von Kunsttheoretikern wie Vasari bedienten.⁶⁶⁷ Daran orientierte sich auch Pacheco. Von Rosen betonte auch die stilistischen Unterschiede zwischen den bereits erwähnten Auftragsarbeiten wie *Spanien eilt der Religion zur Hilfe* und Werken, die wahrscheinlich ohne Auftrag entstanden wie die *Schindung des Marsyas 1570-76* und *Diana verfolgt Aktäon (1559)*.⁶⁶⁸ Gerade der *Marsyas* wurde jahrelang überarbeitet und zeigt eine sehr zurückgenommene Palette, bei der Erdtöne vorherrschen. Busch war dazu geneigt, einen geradezu alchemistischen Prozess anzunehmen.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Vgl. Falomir, Miguel, *Felipe II ofrecido al cielo al infante don Fernando*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 288f.

⁶⁶⁵ Tizians Gemälde *Spanien eilt der Religion zur Hilfe* hing zwischen 1614 und 1623 in der Sala de Audiencias des El Pardo. Es wird ebenfalls in die letzten Lebensjahre des Künstlers (1572-75) datiert und gelangte 1623 in den Alcazar, büßte also nichts von seinem Reiz ein. Vgl. Falomir, Miguel, *La Religion soccorida por España*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 291. Das Bild wurde 1661 im Inventar von Velázquez erwähnt, wo es wohl zu Restaurierungszwecken hing. Im Prado befindet es sich seit 1839. Vgl. zur Wertschätzung des Gemäldes auch von Rosen 2001, S. 374f.

⁶⁶⁶ Vgl. Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87), Bd. 6, Text, 1987, S. 169f. Vgl. Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005), S. 51f.

⁶⁶⁷ Vgl. von Rosen 2001, S. 367-379. Sie verwies auf Hope 1980, S. 153, 166 und Ost, Hans, *Tizian-Studien*, Köln u.a. 1992, 17-19. Vgl. Falomir, Miguel, *El último Tiziano [1551-1576]*, in: Kat. Tiziano 2003, S. 243-247.

⁶⁶⁸ Vgl. von Rosen 2001, S. 375. Vgl. Busch 2009, S. 107-115.

⁶⁶⁹ Vgl. Busch 2009, hier S. 95. Er verwies auf Elkins 1999, S. 70-78.

Eine solche Selbstgenügsamkeit und Hingabe an den künstlerischen Prozess war Pacheco weder als Maler noch als Autor vergönnt. Zum Erreichen der sozialen Ziele der *Arte* bezog er ständig die Außenwirkung in seine Überlegungen ein. Doch er belog seine Leserschaft über die Anerkennung seiner Konkurrenten mit einer Kühnheit, die ihm als Maler fehlte.

5.3 Martínez

Der Werkprozess als ‚Dialog‘ – Das Entwerfen auf der Leinwand

Wie beschrieb Martínez die ‚unklassische‘ Maltechnik, und welche Wege beschritt er, um sie aufzuwerten? Er erwähnte diese Technik im ersten Kapitel zur Zeichnung und Naturnachahmung, womit *emulatio* gemeint, war das Übertreffen der Natur.⁶⁷⁰ Die *imitatio* verstand Martínez also wie Carducho, welcher die äußere von der idealisierenden Naturnachahmung trennte (*imitacion de la naturaleza/ imitacion de lo natural*). Dazu berief sich Martínez auf die Metapher des *Dios pintor*.⁶⁷¹ Den Unterschieden der *imitatio* widmete er zwar kein eigenes Kapitel, trotzdem urteilte er über den Nachvollzug des Äußeren negativ. Das wird bei seiner Behandlung des ‚malerischen Skizzierens‘ nachvollziehbar.

Die Abfolge des Entwurfsprozesses auf der Leinwand erläuterte Martínez folgendermaßen: Nach ersten Vorzeichnungen ging der Maler auf die grundierte Leinwand über, wo er mit Ölfarbe in Schwarz-Weiß arbeitete, um dann im weiteren Entstehungsprozess zwischen der Leinwand und Detailstudien zu wechseln:

⁶⁷⁰ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 157ff.: „*Del dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación*“.– „*Von der Zeichnung und Arten der Ausarbeitung mit guter Nachahmung*“. (Übers. der Verfasserin). Vgl. Scheffler 2000, S. 109-114 (Kapitel zu Martínez), hier S. 110 zur *imitatio*. Er verwies auf Martínez 1673 (Ed. Gállego 1950), S. 49. Übereinstimmend mit dem Reprint Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988), S. 49. Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 151.

⁶⁷¹ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 177.

“Hay otro modo que sólo pertenece a los maestros, y es para tener memoria de sus intenciones, y así los llaman dibujos de idea, que son los que hacen muy abreviados para mostrar su intención y elegir lo que más conviene se ejecute. Y no contentos con sola esta inteligencia ponen mayor trabajo, que es tomar un lienzo aparejado en donde lo elegido se manifiesta más perfectamente ejecutado, y esto se hace en blanco y negro al óleo, porque con más facilidad y limpieza se ejecuta a satisfacción del que obra. Y no solamente esto basta sino el consumir su obra con perfección, que es la última diligencia, valiéndose despues de hacer dibujos del natural para colocarlos según las acciones y movimientos de la historia que tiene fabricada, quitando y añadiendo en lo que hubiere necesidad; que meramente no se halla el natural lo que se procura y así es necesario del dicho pintor que, con su estudio y practica, lo corrija para poner en obra toda corrección.”⁶⁷²

Das Arbeiten auf der Leinwand mit Ölfarben direkt nach der ersten Ideenskizze war eine grundsätzliche Änderung des Werkprozesses, bei dem für Martínez der Medienwechsel im Vordergrund stand und nicht die Farbigkeit. Doch könnte es sich dabei nicht um eine kleinformatische Ölskizze gehandelt haben? Sicher gab Martínez nicht das Format der Leinwand an; von diesen kleinformatischen Werken ist in den *Discursos* häufig die Rede, zudem sind solche Präsentationsmodelle inventarisch belegt. Von den Venezianern wurde berichtet, dass sie direkt nach den ersten Zeichnungen farbige Ölskizzen anfertigten. Dieser Prozess war beim Übergang auf die Leinwand im Großformat noch nicht abgeschlossen, sodass sie weitere Studien erstellten.⁶⁷³ Für eine Anfertigung der Ölskizze auf der großformatigen Leinwand spricht, dass Martínez' dieses Vorgehen ausschließlich für fortgeschrittene Maler empfahl (*otro modo que sólo pertenece a los maestros*). Es ist davon

⁶⁷² Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159. – „Es gibt eine andere Art, die nur den Meistern vorbehalten ist, und zwar, um sich ihre Absichten zu vergegenwärtigen. Sie nennen diese Ideenskizzen, welche sie sehr verkürzt machen, um ihre Absicht zu zeigen und um das Passendste auszuwählen, das sie ausführen. Und mit dieser Einsicht nicht zufrieden, stellen sie sich eine andere größere Aufgabe, und zwar eine grundierte Leinwand zu nehmen, wo das Ausgewählte noch perfekter ausgeführt erscheint. Dies macht man in Schwarz-Weiß in Öl, weil derjenige so mit mehr Leichtigkeit und Sauberkeit zu seiner Zufriedenheit das ausführt, woran er arbeitet. Und das allein reicht auch noch nicht, sondern zum Vollenden des Werkes mit Perfektion, als letzten Schritt, machen sie danach Zeichnungen nach der Natur, um sie nach den Handlungen und Bewegungen der anzufertigenden Historie anzuordnen, wegnehmend und hinzufügend, wo die Notwendigkeit besteht, denn es ist nicht nur das Äußere, worüber man sich Klarheit verschafft. Es ist wichtig für einen solchen Maler, dass er mit seinem Studium und seiner Praxis dieses [Äußere, Anm. der Verfasserin] korrigiert, um alle Verbesserungen vorzunehmen.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. für die Übersetzung der Passage ins Englische: McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

⁶⁷³ Vgl. Marandel 1974, hier S. 18. Diese Variante wurde vor allem von Venezianern wie Tintoretto's Sohn Domenico entwickelt, fand später auch in Bologna bei den Carracci-Brüdern Anwendung, von wo sich dieses Vorgehen auch nördlich der Alpen verbreitete. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

auszugehen, dass beim erneuten Übergang zur Zeichnung nicht etwa anatomische Unsicherheiten korrigiert werden sollten. Auch vermerkte Martínez nach all diesen Studien keinen Wechsel auf eine andere Leinwand. Stattdessen sprach er davon, dass die ganze Arbeit korrigiert wurde (*lo corrija para poner en obra toda corrección*).

Bereits Künstler-Theoretiker wie Carducho und Pacheco beschrieben in ihren Traktaten farblich zurückhaltende Untermalungen auf Leinwand. Dabei wurden ausdrücklich Korrekturen auf der Leinwand berücksichtigt. Carducho befürwortete eine Untermalung in Schwarz-Weiß, um sich der Magie der Farben zu entziehen.⁶⁷⁴ Er gab damit einen versteckten Hinweis auf dieses von der Norm abweichende Vorgehen. Schließlich dienten eigentlich vorbereitende Zeichnungen und Ölskizzen zur Entschlussfindung! Wir erinnern uns auch an Pacheco, der zur einer Variante der Untermalung mit Schwarz-Weiß bzw. reduzierter Palette in der *Arte* 1649 geraten hatte, wenn man auf der Leinwand noch verändern wollte.⁶⁷⁵

Wenn in den *Discursos*, wie ich nahelegen möchte, tatsächlich das Entwerfen auf der Leinwand thematisiert wurde, dann nicht voraussetzungslos. Diese Arbeitsweise ließ sich also aufwerten, wenn sie durch den Verzicht auf Farbe intellektualisiert werden konnte! Bei den Charakterisierungen des ‚Unklassischen‘ finden sich Begriffe wie „wegnehmen und hinzufügen“ bzw. „verändern“.⁶⁷⁶ Diese Formulierungen deuten auf einen notwendigen Dialog zwischen Werk und Künstler, der wohl mehr als eine reine Korrektur war.

Martínez begründete die Reduktion der Palette auf Schwarz und Weiß mit dem Wunsch nach „Leichtigkeit und Sauberkeit“ (*facilidad y limpieza*). Dies implizierte aber, dass die Farbe

⁶⁷⁴ Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 247. "[...] de ordinario son las colores tan poderosas, que encubren muchos yerros, y así acostumbraron los que exactamente pretendieron conducir sus obras, hacerlas, ó bosquejarlas primero de blanco y negro, por huir del hechizo del las colores, para que el entendimiento mas desembarazadamente juzgase y corriese, sin que la vista le barajase el concepto con el deleite de las colores; [...]" – "[...] normalerweise sind die Farben so machtvoll, dass sie viele Fehler verstecken, und so pflegten diejenigen, welche die Arbeit an ihren Werke exakt steuern wollten, sie zuerst in Schwarz-Weiß anzufertigen oder zu untermalen, um dem Zauber der Farben zu entfliehen, damit der Verstand unbelasteter urteilt und korrigiert, ohne dass sich der Blick vom Reiz der Farben ablenken ließe [...]" (Übers. der Verfasserin). Bereits Manrique machte in einer Anmerkung auf diesen Zusammenhang aufmerksam, ohne diesen Fund jedoch inhaltlich auszuwerten: Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159, Anm. 52. Vgl auch mein Kapitel zu Carduchos Vorstellungen eines dialogischen Werkprozesses, S. 149-157.

⁶⁷⁵ Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 482. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94. Siehe mein Kapitel 5.2 zu Pacheco, S. 169-195.

⁶⁷⁶ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159: „quitando y añadiendo“. Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 203: „Haze y borra, quita y pone“ bei der Beschreibung der Pinselzeichnung Raffaels. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 482: „se borra y revuelve“ bei Pachecos Varianten zur ‚klassischen‘ Untermalung. Vgl. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94.

eine ‚Last‘ gewesen wäre, welche das Werk sonst ‚verschmutzt‘ hätte. Es ist offensichtlich, dass sich die Verschmutzung auf die Sinnlichkeit der Farben bezog und eine moralische Konnotation besaß. Auch Carducho deutete die Farben als hinderlich für den Verstand. Ließ sich der Maler von der Schönheit des Materials fesseln, konnte er sich nicht in die Höhen des Intellektes aufschwingen. Wohl deshalb versicherte Carducho, dass der Maler in Schwarz-Weiß „*unbelasteter urteilt und korrigiert*“ (*mas desembarazadamente juzgase y corriese*).⁶⁷⁷

Martínez verwendete zudem Begriffe, die sonst eher bei der Erörterung von Zeichentechniken zu finden sind, wie *Vollkommenheit* (*perfección*) und *Fleiß* (*diligencia*). Dem Streben nach Perfektion hätten wahrscheinlich nicht alle Maler zugestimmt. Schließlich kennzeichnete Tizian die potentielle Unendlichkeit des Dialogs, indem er einige seiner Werke mit *faciebat* statt *fecit* signierte.⁶⁷⁸

Die geforderte Farblosigkeit des unkonventionellen Entwurfsprozess ermöglichte es Martínez, weitere Attribute der Zeichnung auf das Vorgehen zu übertragen, welches vorher dem Begriffsfeld ‚Farbe‘ zugeordnet war. Diese Konjunktion konträrer Termini wurde zum Beispiel auch zur Nobilitierung der Hand verwendet und schlug sich in Formulierungen wie ‚gebildeter Hand‘ und Ähnlichem nieder. Aufgrund dieses Translationsprozesses von Attributen könnte man geneigt sein, hinter der Beschreibung lediglich eine Ölskizze zu vermuten. Diese Einkleidung des ‚Unklassischen‘ in ‚klassisches‘ Gewand war aber gerade die Voraussetzung für spanische Umwertungsprozesse zugunsten innovativer Malpraktiken!

Die Darstellung des ‚malerischen Skizzierens‘ mit einer reduzierten Palette könnte ihren kunsttheoretischen Ursprung in der sogenannten *Totfarbe* bei van Mander gehabt haben. Der niederländische Autor verstand darunter die Grisailleuntermalung bei van Eyck. Um Planungsänderungen handelte es sich dabei nicht. Später wurde mit dem Begriff *Totfarbe* z. B. bei Rubens eine erste Malschicht mit wenigen Farbtönen bezeichnet, bei der Unterzeichnung und Untermalung ineinander übergangen, sodass man vielleicht eher von einer ‚malerischen Skizze‘ sprechen kann.⁶⁷⁹

Vielleicht entwickelten sich aus van Manders Erwähnung der *Totfarbe* die ersten Beschreibungen des farblosen Dialogs auf der Leinwand. Dafür könnte es praktische Gründe

⁶⁷⁷ Vgl. Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979), S. 203. (Übers. der Verfasserin).

⁶⁷⁸ Vgl. Busch 2009, S. 67-73.

⁶⁷⁹ Vgl. van Hout/ Balis 2012, S. 62f. Zur Totfarbe bei van Mander: Vgl. Koller 1984, hier 358, 362. Vgl. Straub 1984, hier S. 219 zur Grisailleuntermalung bzw. Totfarbe bei van Eyck. Vgl. dazu auch Doerner 1954, S. 293f.

gegeben haben, schließlich gestattete diese reduzierte Palette größere Freiheiten, sodass beim Entwerfen auf der Leinwand wenig kostbare Pigmente verschwendet wurden.

Wie bereits erörtert, war die Ausdifferenzierung des Sinnbezirkes ‚Farbe‘ und die Abwertung einzelner Teile Voraussetzung für die Wertschätzung anderer Teile: Dies zeigt sich bei Carduchos aber auch bei Martínez' Erwähnung des dialogischen Vorgehens in Schwarz-Weiß. Vermutlich enthielt Manders *Totfarbe* den Nukleus für eine spätere Verklausulierung des unkonventionellen Werkprozesses bei den spanischen Autoren. In diesem Licht betrachtet, erscheinen die wenigen Hinweise der spanischen Kunsttheoretiker und ihr Beharren auf Farblosigkeit geradezu verräterisch.

Ohne genauere technische Analysen von Martínez' Gemälden bleibt der Werkprozess des Künstlers ein Rätsel. Es darf bezweifelt werden, dass die erste Schicht über der Grundierung generell monochrom war. Das bereits untersuchte Retabel in *Santa María de Uncastillo* kann dazu keine Antworten liefern, da es sich dabei hauptsächlich um Werkstattarbeiten mit starker Einbeziehung schon bestehender Bilderfindungen handelte. Eine herkömmliche Untermaalung wurde im Restaurierungsbericht nicht vermerkt; der dünne Farbauftrag macht Primamalerei wahrscheinlich.⁶⁸⁰

Bislang lässt sich nur bei Martínez' *Selbstporträt* von 1630 ein unüblicher Entwurfsprozess auf der Leinwand nachweisen, welcher der Beschreibung in den *Discursos* ansatzweise nahekommt. Die durchscheinende bräunliche Grundierung wirkt hierbei als Mittelton. Der Maler hält dem Betrachter die Palette wie zum Beweis entgegen, dass wenige Farben zur Illusion der Lebendigkeit völlig ausreichen: Das Gemälde ist bis auf die spärliche Verwendung von Rot- und Brauntönen nur in Schwarz-Weiß gehalten und es erweckt nicht den Eindruck des Vorläufigen. Unschwer lassen sich im genannten Selbstporträt *pentimenti* im Bereich des erhobenen Armes und der Hand erkennen. Dieser Fund von Reuezügen in den eigenhändigen Werken von Martínez erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei der erläuterten Entwurfstechnik auf der Leinwand in den *Discursos* tatsächlich um die dialogische Arbeitsweise handelte und nicht nur um vorbereitende Ölskizzen. Wäre der kreative Prozess mit den *borroncillos* abgeschlossen und wäre das Ergebnis dann nur noch auf die große Leinwand zu übertragen, dürfte es nicht so viele Reuezüge in den Gemälden geben. Vielleicht haben sowohl Ölskizzen nach zeichnerischen Vorstudien als auch

⁶⁸⁰ Vgl. Manrique 2002, S. 80-83; kurzer Restaurierungsbericht ebd. auf S. 187-192.

unkonventionelle Entwurfspraxis nach ersten Zeichnungen existiert. Beide könnten ihre Berechtigung gehabt und unterschiedliche Funktionen erfüllt haben.

Ein Blick auf die Malpraxis der Zeitgenossen zeigt einen enormen Variantenreichtum. Selbst bei Künstlern, die sich intensiv zeichnerischen Vorstudien widmeten wie Carducho und Pacheco, konnten *pentimenti* durch technische Untersuchungen belegt werden. Für beide Maler-Theoretiker waren solide Vorbereitungen also mit späteren Umformulierungen der Bildidee vereinbar. Durch die Existenz von Vorstudien und Reuezügen in einem größeren Maße lässt sich von einer Art Mischtypus sprechen. Dabei entwirft der Maler zuerst auf Papier, verändert die Bildfindung aber auf der Leinwand. Dazu kommen noch die intermediären Zeichnungen, die auf einen mehrfachen Medienwechsel und auf einen Dialog in verschiedenen Stadien hindeuten. Die Frage nach einem ‚unklassischen‘ Vorgehen ist in Bezug auf das Medium und das bevorzugte Stadium des künstlerischen Prozesses zu konkretisieren: Resultieren die Umformulierungen aus einer abschließenden Inspektion, wobei die bisherigen Argumente in einer kritischen Bestandsaufnahme hinterfragt wurden, oder durchzogen sie den gesamten Malprozess? In welchen Phasen und bei welchen Motiven gab es längere Monologe, in denen die Aussagen des Künstlers gleichsam widerspruchlos aufgenommen wurden? Wo erfolgten intensivere Streitgespräche, die dazu führten, dass der Maler vom Werk Abstand nahm, und eventuell im Medium der Zeichnung experimentierte, um seine Gedanken für eine erneute Konfrontation zu sammeln?

Nun sollen technische Untersuchungen zu Velázquez' Gemälden stichprobenartig auf die Existenz der bei Martínez' beschriebene Vorgehensweise befragt werden. Vermutlich darf man unter der Schicht in Schwarz-Weiß eher eine Art Pinselunterzeichnung verstehen als eine Untermalung im Sinne einer abgegrenzten Farbschicht. Gerade bei den späteren Gemälden von Velázquez kann es höchstens den Nachweis einer malerischen Skizze geben, da diese Gemälde nur aus wenigen Ebenen aufgebaut sind. Außerdem ist die Farbigkeit des Werkes selbst entscheidend für das Prozedere, denn bei der Reduktion der Palette auf wenige gebrochene Töne kommt ein solches Gemälde einer Grisaille bereits sehr nahe. Die Erwartungshaltung hat Auswirkungen auf die Aussagefähigkeit der Restaurierungsergebnisse.

Wie bereits in dem Pacheco-Kapitel beleuchtet⁶⁸¹, grundierte Velázquez seine Frühwerke in Sevilla in Brauntönen und bereitete sie mit einer weißen Pinselunterzeichnung vor. Wenn er überhaupt eine Untermalung anfertigte, dann in zurückgenommener Farbigkeit mit Schwarz, Weiß und Rotocker. Teilweise gab es lokale farbige Untermalungen.⁶⁸² All das schloss spätere Reuezüge nicht aus. Ein gutes Beispiel der Vereinbarkeit von Pinselunterzeichnungen und stärkeren Kompositionsänderungen in Velázquez' Frühwerk ist die ihm zugeschriebene *Erziehung der Jungfrau* (ca. 1617) aus Yale. Auch hier wurden über der weißen Pinselzeichnung tonale Abstufungen von Dunkelbraun für die Schatten und Bleiweiß für die Höhungen verwendet. Die Restaurator_innen Albendea/ McClure/ Bezur/ Stenger konnten 2014 überzeugend darlegen, wie der Künstler hier in Primamalerei ohne herkömmliche Schichtungen arbeitete. Diese erste Bildfindung war allerdings vorläufig und wurde von einer intensiven Überarbeitung einiger Stellen abgelöst. Für die Neigung des Kopfes der Hl. Anna und ihren Ausdruck benötigte er mehrere Anläufe. Dazu übermalte der Künstler den Bereich des Gesichts sogar und begann darüber neu mit der Anlage des Kopfes!⁶⁸³ Ohne die Entnahme von Gewebeproben ist die technische Analyse allerdings erschwert.

In Gemälden der 1630er Jahre arbeitete Velázquez zunehmend *alla-prima*. Bei *Apollo in der Schmiede Vulkans* identifizierte Garrido (1992) folgende Schichten: Als Grundierung Bleiweiß, Schwarz und nur wenig Eisenoxid (Ocker).⁶⁸⁴ Darüber legte Velázquez bereits die Farben für die Inkarnate an: Garrido identifizierte am Bein des Zyklopen z. B. Bleiweiß, Zinnober, Eisenoxid und Smalte. Darüber liegt schon der Firnis. Der Künstler untermalte auch nicht mehr im herkömmlichen Sinne, sondern gestaltete grundsätzlich *alla-prima*. Nur an einigen Stellen, wie der Haltung und dem Gesicht Vulkans, gestattete er sich größere Änderungen.⁶⁸⁵

In Velázquez' Spätwerk kann man teilweise eine Reduktion der Palette in der ersten Schicht beobachten, allerdings beschränkte sich der Maler nicht nur auf Grauabstufungen. Die Restauratorinnen Oberthaler und Strolz betrachteten in ihrem aufschlussreichen Aufsatz von 2014 vor allem die Porträts des Kunsthistorischen Museums in Wien. Sie

⁶⁸¹ Vgl. mein Kapitel 4.4. zu Pachecos Ausgrenzung von ‚unklassischen‘ Malern, S. 132-140.

⁶⁸² Vgl. Véliz 1996. Vgl. McKim-Smith 1999. McKim-Smith überzeugten die Beobachtungen von Véliz.

⁶⁸³ Vgl. Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014, hier S. 41f.

⁶⁸⁴ Vgl. Garrido 1992, S. 242. Laut Garrido leitete Velázquez mit diesem Werk einen Farbwandel bei den Grundierungen ein, die zuvor eher dunkelrot waren.

⁶⁸⁵ Vgl. Garrido 1992, S. 243, Abb. 11, *Referencia micromuestra: 1171/3*.

wählten statt des Terminus 'Unterzeichnung' den Begriff „*malerische Skizze*“, da Velázquez hier auf der Leinwand entwarf, d. h. auch korrigierte.⁶⁸⁶ Statt einer herkömmlichen Untermalung finden sich in den späteren Infantinnen-Porträts lediglich lokale farbige Untermalungen, die allerdings nicht endgültig waren. Teilweise schien die Grundierung noch durch. Die darüber liegenden Ebenen dienten eher einem „*Finden der Kontur*“.⁶⁸⁷

Bei den *Spinnerinnen* bzw. der *Sage der Arachne* liegt über der transparenten Vorleimung eine Grundierung aus Bleiweiß, Schwarz und Ocker; darüber das Inkarnat.⁶⁸⁸ Allerdings überarbeitete Velázquez fast alle Figuren der *Spinnerinnen* mehr oder weniger stark. Wohlmöglich aufgrund dieser nachträglichen Kompositionsänderungen sieht man in einigen Proben über der ersten Anlage der Figuren noch eine Schicht von Schwarz und Weiß, darüber farbige Pigmente. Garrido wies darauf hin, dass Velázquez mit dem Pinsel teilweise über die noch nicht durchgetrocknete Farbe ging und Nass-in-Nass arbeitete. Bei dieser Vorgehensweise bleibt im Verborgenen, in welcher Reihenfolge die Schichten nun tatsächlich aufgetragen wurden.⁶⁸⁹ Die erwähnte Zwischenschicht von Schwarz-Weiß könnte darauf hindeuten, dass bei einer stärkeren Überarbeitung der Figur die Farbigkeit auf ein Hell-Dunkel reduziert wurde. Die *Meninas* grundierte Velázquez über bekannter transparenter Vorleimung mit Ocker (aus Bleiweiß, Eisenoxid, Kalziumcarbonat und Schwarz); darüber liegen intensivere Farbtöne.⁶⁹⁰

Die Beschränkung der ersten Schicht auf Grautöne, wie Martínez empfahl, kann durch technische Analysen von Velázquez' Gemälden nicht bestätigt werden. Einzig *Die Spinnerinnen* könnten einen Hinweis darauf geben, dass bei kompositionellen Veränderungen zunächst Schwarz-Weiß gearbeitet wurde. Vermutlich behauptete Martínez, dass die Palette auf Schwarz-Weiß beschränkt sei, weil es ihm erlaubte, andere Teile des Begriffsfeldes Farbe abzuwerten.

Die ‚unklassische‘ Maltechnik ist von mehrfachen Medienwechseln geprägt. Sogenannte ‚intermediäre‘ Zeichnungen,⁶⁹¹ z. B. Bewegungsstudien parallel zur Entwicklung des Gemäldes, tauchten hier erstmals in der spanischen Kunstliteratur auf. Dieser Fund wurde

⁶⁸⁶ Vgl. Oberthaler/ Strolz 2014, hier S. 109ff.

⁶⁸⁷ Vgl. Oberthaler/ Strolz 2014, hier S. 114.

⁶⁸⁸ Vgl. Garrido 1992, S. 551-563, hier S. 561. Sie entdeckte im Gemälde der *Spinnerinnen* eine erste Schicht aus Bleiweiß, Rotocker und Schwarz, was eine rosarote Tonalität ergibt.

⁶⁸⁹ Vgl. Garrido 1992, S. 562.

⁶⁹⁰ Vgl. Garrido 1992, S. 561-563 (*Spinnerinnen*); vgl. ebd., S. 588f. (*Meninas*).

⁶⁹¹ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159.

von McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman (1988) fast beiläufig vermerkt. Sie erkannten darin bereits die Verbindung zu den Venezianern und deren Entwurfspraxis.⁶⁹² Der Punkt verdient allerdings intensive Beobachtung, weil er nicht durch die venezianischen Autoren behandelt wurde, weder in den Traktaten des 16. Jahrhunderts noch bei Boschinis *Breve istruzione* von 1674.

Man kann diese intermediären Zeichnungen z. B. im Werk von Tizian nachvollziehen, und zwar in der Darstellung des Heiligen Sebastians im *Altobello-Averoldi-Polyptychon* in Brescia von 1522.⁶⁹³ Zu dem Werk haben sich zwei Federzeichnungen erhalten. Dabei handelt es sich wohl nicht um Detailstudien **vor** der Anfertigung des Gemäldes, sondern um Zeichnungen, die erst **nach** dem Übergang auf die Leinwand entstanden. Busch legte 2009 nahe, dass es Tizian bei beiden um die Untergliederung der muskulösen Schulterpartie ging. Das Problem überwand Tizian schließlich durch die partielle Verschattung der Schulterpartie, wie man im Frankfurter Blatt und im Polyptychon erkennen kann.⁶⁹⁴ Man könnte resümieren, dass der Venezianer die Lösung nicht in der Linie (Berlin) fand, sondern im Hell-Dunkel bzw. in der Fläche (Frankfurt).

Die technischen Analysen ergaben, dass auf der Tafel des *Hl. Sebastians* über der weißen Grundierung mit Kohle gezeichnet wurde. Darüber liegen aber mehrere farbige Lasuren. Begonnen wurde bei den Inkarnaten zumeist mit gebranntem und rotem Ocker, gemischt mit Weiß und Schwarz – also zumindest einer reduzierten Palette.⁶⁹⁵

Von Tizians Entwurfsprozess im Spätwerk berichtete der venezianische Kunsttheoretiker Marco Boschini in der *Breve Istruzione* der 1674 erschienenen *Ricche Minere della Pittura Veneziana*.⁶⁹⁶ Tizian habe ein rotbräunliches ‚Farbbett‘ angelegt, um seine Pinselstriche aus dieser Farbmasse zu entwickeln:

⁶⁹² Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

⁶⁹³ Vgl. Busch 2009, S. 59-64 zum Michelangelo-Zitat (Michelangelo: *Prigioni/ Malerei und Skulptur*, 1510, Marmor, Paris, Louvre) und *Laokoon*-Zitat (Laokoon-Gruppe, ca. 150 v. Chr., Marmor, Nachbildung aus hellenistischem Original von 200 v. Chr., Vatikan, Vatikanische Museen). Gemälde: Tizian: *Altobello-Averoldi-Polyptychon*, Öl auf Holz, Brescia, SS. Nazario e Celso, 1522. Tafel mit dem *Hl. Sebastian*, 170 x 65 cm. Vgl. Kat. *Il polittico Averoldi* di Tiziano restaurato 1991.

⁶⁹⁴ Vgl. Busch 2009, S. 77-79. Zeichnungen: Tizian: *Sechs Studien zum Hl. Sebastian*, um 1518-1520, Feder in Braun, kaschiert, 16,2 x 13,6 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Und: Tizian: *Hl. Sebastian*, um 1518-1520, 18 x 11,5 cm, Feder und Pinsel, Frankfurt, Städel Museum, Kupferstichkabinett.

⁶⁹⁵ Vgl. Lazzarini 1991, hier S. 175f.

⁶⁹⁶ Vgl. von Rosen 2001, S. 417. Vgl. Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966), S. 701-756 zur *Breve Istruzione*.

*"Mi diceva Giacomo Palma il giovine [...], que questo abbozzava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de'colpi risoluti, con pennellate massicie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come dire) per meza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, com lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero y di giallo, formava un rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, [...]."*⁶⁹⁷

In der Forschung gibt es Unklarheiten, ob dieses rote ‚Farbbett‘ zur Grundierung oder bereits zur ersten Schicht des Werkes gehörte. Von Rosen ließ die Begriffe Grundierung und Untermalung bei der Beschreibung von Tizians Technik geradezu ineinander verschwimmen.⁶⁹⁸ Das ist problematisch, weil es beim Grundieren notwendig war, die gesamte Leinwand gleichmäßig zu bedecken, um sie für den eigentlichen Malvorgang vorzubereiten. Danach ist eine Trocknungsphase notwendig. Mit ‚Farbbett‘ kann hier also keine solche gleichmäßige Schicht gemeint sein, sondern nur eine Art Untermalung. Der Ausdruck lässt an pastose Spuren denken, die später verstärkt oder getilgt wurden. Auch eine Pinselzeichnung passt zu *„entschlossenen, mit dicker Farbmasse gezogenen Striche[n]“*.⁶⁹⁹

Es fragt sich zudem, ob sich die Farbpalette der ersten Schicht sehr veränderte – die Spätwerke Tizians wie *Tod des Aktäon*⁷⁰⁰ und der späte *Heilige Sebastian*⁷⁰¹ der Eremitage bestehen lediglich aus Schwarz, Weiß, Rot und Gelb.

Das Modellieren aus dem Grundton der Untermalung heraus, die sinnliche Präsenz der Farben, und auch die fast rauschhafte Bemächtigung der Leinwand im *furor divino* lassen

⁶⁹⁷ Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966), S. 711. *„Palma il Giovane [...] sagte mir, dass er seine Bilder mit einer Farbenmasse anlegte, die dem, was er ausdrücken wollte (sozusagen) als ein Bett oder Fundament diente. Ich habe selbst solche entschlossenen, mit dicker Farbmasse gezogenen Striche gesehen. Bisweilen diente ihm ein Strich reiner roter Farbe (sozusagen) als Halbton. Den gleichen Pinsel, den er für Bleiweiß benutzt hatte, tauchte er in Rot, Schwarz oder Gelb und brachte so den rilievo der hellen Partien hervor. Und mit dieser sehr überlegten Arbeitsweise war er mit vier Strichen in der Lage, eine prachtvolle Figur anzudeuten.“* (Übers. von Rosen 2001, S. 416). Vgl. Übersetzung von Tietze 1936, S. 245f.

⁶⁹⁸ Vgl. von Rosen 2001, S. 419: *„Was Boschini als base oder letto des Gemäldes bezeichnete, ist die Untermalung mit dick aufgetragenen, opaken „Farbmassen“ in dunklen Tönen, mit denen das Gemälde großflächig angelegt wird. Gerade die venezianischen Maler des Cinquecento wählten häufig solche farbigen Gründe anstelle rein weißer Grundierungen, [...].“*

⁶⁹⁹ Vielen Dank an Prof. Erwin Emmerling vom Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München, den ich beim Doktorandenkolloquium *„Neue Forschungen und Quellen zum Werkstoff Farbe“* 2013 in München zu diesem Problem befragen konnte.

⁷⁰⁰ Tizian: *Der Tod des Aktäon*, 1559 oder 1570-75, Öl auf Leinwand, London, National Gallery.

⁷⁰¹ Tizian: *Heiliger Sebastian*, 1576, Öl auf Leinwand, 210 x 115,5 cm, St. Petersburg, Eremitage.

eher eine literarische Konstruktion vermuten. Der malerische Schöpfungsvorgang wurde so einem Zeugungsakt nachempfunden.

Einer der größten Unterschiede zwischen Martínez und Boschini ist die erotische Aufladung der Farbe. Der Venezianer sprach von „*dicker Farbmasse*“ (*massicie di colori*), sodass seine Leser eine haptische Vorstellung des Materials entwickeln konnten. Er vermerkte die Verwendung von Rotocker (*terra rossa*), einem erdigen intensiven Rotton. Außerdem berichtete er, wie Tizian den Pinsel in verschiedenste Farben eintauchte, ohne ihn vorher zu säubern. Wie sehr unterschied sich diese Schilderung der sinnlichen Kreation doch von den vergeistigten Beschreibungen von Martínez!

Martínez erschien die Verhaftung in der üblichen Terminologie der Farbschichten wohl notwendig. Boschini nannte dies (ähnlich wie Pacheco) einen *abbozzo*, also eine Untermalung, die dann retuschiert wurde. Die erste Anlage des Gemäldes sei durch darüber liegende Korrekturen „*abgeschlossen*“ – wie Pacheco⁷⁰² und eben auch Martínez⁷⁰³ behaupten würden. Wahrscheinlich wurde die ‚unklassische‘ Malweise von den Zeitgenossen in diese zwei Schritte geteilt und dabei in ‚klassische‘ Terminologie gekleidet. Konventionelle Bezeichnungen für innovative Vorgehensweisen lassen sich also sowohl bei Venezianern wie Boschini als auch bei Pacheco und Martínez finden.

Trotz aller Sinnlichkeit holte Boschini die Intellektualisierung dieses Malvorganges nach, indem er hervorhob, dass Tizian die Leinwand nach Monaten der Distanz einer kritischen Prüfung unterzogen habe und die Korrekturen sehr überlegt durchgeführt habe. Erst nach diesen Übermalungen setzte er die stärksten Farbakzente in Rot und Schwarz, intensivierte Fleischtöne und hauchte den Figuren Atem ein.⁷⁰⁴

Die zwei unterschiedlichen Darstellungen der dialogischen Arbeitsweise entstanden beide zeitgleich und wohl unabhängig voneinander. Während Boschini den kreativen Prozesses erotisierte und er die Farbe als einen Antrieb der Inspiration betrachtete, stellte Martínez die Methode als einen rein geistigen Prozess dar, bei dem man sich besser nicht

⁷⁰² Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 483: „*Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones [...]*“ – „*Andere untermalen, und beim Fertigstellen malen sie grobe Kleckse.*“ (Übers. Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009), hier S. 94).

⁷⁰³ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181: „*[...] valiéndose [...] otros empastarlas muy bien, dándoles fin con retoques bién meditados*“ – „*[...] andere impastieren sehr gut, und geben ihnen [den Werken, Anm. der Verfasserin] einen Abschluss mit gut überdachten Retuschen.*“ (Übers. der Verfasserin).

⁷⁰⁴ Vgl. Boschini 1660/1674 (Ed. Pallucchini 1966), S. 711f. Vgl. von Rosen 2001, S. 415f.

von der Schönheit der Farben verlocken ließ. Die Farbe behielt ihre weibliche Konnotation, was sich in der Zuschreibung von Verführungskünsten zeigte. Dieses Potential wurde als gefährlich, ja sogar als Sünde eingestuft, die unbedingt zu bannen war. Gerade vor dem Hintergrund der Selbstvergessenheit des Schöpfungsvorgangs bei Boschini wirkt die Notwendigkeit zur Intellektualisierung des ‚Unklassischen‘ bei Martínez als eine Art freiwilliger Askese. Vorbehalte gegenüber der Verführungskraft der Farben wurden auf das neue Prozedere übertragen.

Die Erwähnung intermediärer Zeichnungen sicherte, dass der Maler nicht nur mechanisch das Äußere seiner Modelle kopierte, sondern dem Göttlichen durch Idealisierung nahekam. Dieses Aufstreben erforderte Studium und Fehlereinsicht, wie das Bereuen einer Sünde:

*"[...] meramente no se halla el natural lo que se procura y así es necesario del dicho pintor que, con su estudio y practica, lo corrija para poner en obra toda corrección."*⁷⁰⁵

Wie auch immer der künstlerische Prozess tatsächlich ablief, ist es notwendig zu verstehen, wie wichtig die Vergeistigung der neuartigen Arbeitsweise für die Kunsttheoretiker war. Die strenge Unterscheidung Boschinis zwischen einem extatischen Rauschzustand beim ‚malerischen Skizzieren‘ und der innerlich distanzierten Überarbeitung erscheint mir dabei genauso ein Narrativ zu sein, wie das Beharren von Martínez auf der Farblosigkeit der ersten Anlage des Gemäldes. Beides sollte man auf seine Funktion untersuchen, bevor ‚Beweise‘ für den herkömmlichen Schichtaufbau gesammelt werden. Denn es ist wohl ein Unterschied, ob Farbschichten durch konzeptionelle Überarbeitungen zustande kommen oder damit lediglich die Farbwirkung intensiviert wird.⁷⁰⁶ Die Intellektualisierungsstrategien der Kunstliteratur lassen sich m. E. durch die Analyse in der Metaebene als notwendiges Kalkül durchschauen, um die soziale Anerkennung der Künstler nicht zu gefährden. Diese Reflexionen zum malerischen Skizzieren zeigten, dass die soziale Stellung des Künstlers angreifbar war. Dabei hielten Kunsttheoretiker, die zugunsten

⁷⁰⁵ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 159. – „[...] es ist nicht nur das Äußere, worüber man sich Klarheit verschafft. Es ist wichtig für einen solchen Maler, dass er mit seinem Studium und seiner Praxis dieses [Äußere, Anm. der Verfasserin] korrigiert, um alle Verbesserungen vorzunehmen.“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. für die Übersetzung der Passage ins Englische: McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 28.

⁷⁰⁶ Vgl. von Rosen 2001, S. 420: Dort fungieren die bis zu 30 Schichten bei Tizians Apollon-Figur der *Schindung des Marsyas* als ‚Beweis‘ für die Beibehaltung des Schichtaufbaus, obwohl es sich dabei eher um partielle kompositionelle Veränderungen und Retuschen handelte.

unkonventioneller Malweisen argumentierten, die geistig-distanzierte Arbeit am Gemälde gewissermaßen wie einen Schutzschild vor innovative Techniken.

Die Aufwertung der Fleckenmalerei

Martínez begründete die Notwendigkeit zur *pintura de borrones* zweckgebunden: Im siebten Traktat zum Kolorit führte er hauptsächlich Maltechniken für Paläste und Kirchen auf. Dazu favorisierte er die Verwendung der Fleckenmalerei und einen am venezianischen Kolorit orientierten Stil, wobei der Begriff der Geschicklichkeit (*destreza*) fiel.⁷⁰⁷ Das Lob der offenen Fraktur verband er mit der Angemessenheit des Werkes für den gewählten Ort. Dies war nicht unerheblich, da das Beachten des Dekorums ein wichtiges Qualitätsmerkmal höfischer Kunst war.

Dem folgten zwei Anekdoten, die Malweise und Größe der Bilder unter diesen Gesichtspunkten behandeln: In der ersten berichtete Martínez von einem Maler, dessen fleckiges Gemälde zunächst vom Käufer abgewiesen wurde. Allerdings erschien es im rechten Licht der Kapelle als angemessen, was seine *borrones* gewissermaßen rehabilitierte.⁷⁰⁸ Die unterschiedlichen Modi wurden zwischen beiden Anekdoten kurz zusammengefasst:

*"En cuanto al manejar los colores los más han variado, valiendose unos de pintar sus obras de la primera acabándolas de un golpe; otros empastarlas muy bien dandolés fin con retoques bien meditados; otros asegurandose muy bién del dibujo desde el bosquejo, cargando sobre el la pasta con mucha limpieza, volviendo a retocar lo que les parece necesario."*⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 179f.

⁷⁰⁸ Vgl. Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181. Vgl. Hellwig 1996, 65f. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 30ff.

⁷⁰⁹ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181. – „Was die Behandlung der Farben betrifft, haben die meisten variiert. Einige malten ihre Werke so, dass sie auf den ersten Schlag beendet waren. Andere impastieren sehr gut, und geben den Werken einen Abschluss mit gut überdachten Retuschen. Andere versichern sich sehr gut der Zeichnung von der Untermalung an, und legen darauf eine Schicht mit viel Sauberkeit. Dann kehren sie dazu zurück, das zu retuschieren, was ihnen nötig erscheint.“ (Übers. der Verfasserin).

Hier erläuterte Martínez also zunächst die Primamalerei. Dann widmete er sich der ‚unklassischen‘ Arbeitsweise, bei welcher die erste Schicht pastos angelegt wird (*empastar*), worüber Retuschen gesetzt werden. Erst danach behandelte er die Feinmalerei mit Untermalung (*bosquejo*), feiner Ausarbeitung und Korrekturen (wenn nötig).

Bei Gramatke findet sich im Glossar unter dem Eintrag „*empastar*“ die Übersetzung „*malen*“, teilweise im Sinne von Untermalen.⁷¹⁰ Sie interpretierte den Begriff offensichtlich nicht als Form der unkonventionellen Malweise. Wahrscheinlich rezipierte sie die Passage bei Pacheco nicht, bei der er gegen die *empastadores y manchantes*⁷¹¹ wettete, weil sie sich nur mit seinem dritten Buch auseinandersetzte.

Diese frühe Nennung bei Pacheco 1649 macht offenkundig, dass der Terminus schon lange vor dem Wörterbucheintrag von Martínez 1788 die Bedeutung von einer Art unverschmolzen stehengelassener ‚Untermalung‘ gehabt hatte.⁷¹² Martínez verstand den Ausdruck positiv (*empastarlas muy bien*), und *empasto* als eine fleckige erste Schicht mit wenigen durchdachten Überarbeitungen (*dandolés fin con retoques bién meditados*), so wie auch Boschini das Prozedere Tizians beschrieben hatte. Impastieren und Retuschieren besaßen noch negative Konnotationen, die durch die zusätzlichen positiven Attribute zu nobilitieren und im Falle der *pentimenti* zu intellektualisieren waren.

Die Malerei mit sichtbarer Pinselschrift betrachtete Martínez losgelöst vom Entwerfen auf der Leinwand. Doch es sollte klar sein, dass die Retuschen notwendigerweise zum Dialog mit der Leinwand gehörten. Es ist anzunehmen, dass die Kombination aus Vorstudien, Reduktion der Schichten und Malen mit *borrones* in gewissen Kreisen akzeptiert war. Die Erläuterung der unterschiedlichen Arbeitsweisen führte zu einer funktionalen Bewertung: Wollten die Maler Erfolge feiern, war die Ausstattung von Palästen unabdingbar, was eine gewisse *grandeza* erforderte. In einer zweiten Anekdote sollte sich ein Adliger (*un gran señor*, wahrscheinlich Juan de Austria) zwischen zwei Werken

⁷¹⁰ Vgl. Gramatke 2009, S. 275.

⁷¹¹ Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990), S. 346: "Veamos dónde están ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el debuxo; estos hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente *empastadores y manchantes* [...]." – „Sehen wir uns an, wo jene stehen, die sagen, dass es nicht notwendig sei, das Zeichnen zu erlernen, um Maler zu sein; diese Bastarde der Malerei, die man neuerdings Schmierer und Kleckser nennt; [...].“ (Übers. der Verfasserin). Vgl. meine Analyse zu Pachecos Ausgrenzung von ‚unklassisch‘ vorgehenden Malern in Kapitel 4.4, S. 132-140.

⁷¹² Vgl. Gramatke 2009, S. 275. Sie verwies auf Martínez, Francisco, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, (Faksimile Malaga 1788) Madrid 1989.

entscheiden. Er wählte das Größere.⁷¹³ Der Modus spielte hierbei eine untergeordnete Rolle, vermutlich hatte das Feinmalerische ein kleineres Format als dasjenige mit offener Fraktur. Martínez bezeugte durch seinen Bericht die *Grandeza* des Prinzen. Mehrmals rekurrierte unser Autor auf dessen Gelehrtheit, die ihn zum Kunsturteil befähigte. Wie wir aus dem 21. Traktat wissen, kannte Don Juan de Austria nicht nur die königlichen Sammlungen von Philipp IV., sondern mit der Galerie von Leopold Wilhelm von Habsburg auch andere wichtige Kollektionen Europas. Nun hatten sich scheinbar zufällig drei Adlige (*tres títulos*) zur Urteilsverkündung des Prinzen eingefunden, die sich lediglich auf die Größe im Sinne von Erhabenheit, Würde und Großartigkeit bezog:

*"En la ocasión se hallaron tres títulos presentes, deseosos de saber cuál de los cuadros era más aventajado y primoroso, de los cuales preguntado respondió el gran señor con su acostumbrada prudencia: Los dos lo han ejecutado diestramente, pero con esa diferencia: que lo grande siempre es grande."*⁷¹⁴

Martínez verdeutlichte seine politischen Ziele metaphorisch. In diesem Abschnitt verwendete er dreimal den Begriff *gran señor*, auf die das *lo grande siempre es grande* quasi als Echo fungierte. Umso interessanter ist, dass die Anekdote mit den Worten "*Sea corona de este proposito un ejemplar en que me hallé presente.*"⁷¹⁵ eingeleitet wird. Diese Krone also, so könnte man weiter vermuten, sollte Juan José de Austria aufgrund seiner Klugheit zugesprochen werden. In der Anekdote wurden unter der Hand auch soziale und politische Aspekte verhandelt. Die Künstler unterstützten aufstrebende Mäzene in ihrem Herrschaftsanspruch, und die Auftraggeber konnten ihren Reifegrad für die Übernahme der Regierungsgeschäfte beweisen, indem sie ihre Urteilsfähigkeit in puncto Malerei demonstrierten. Wie diese Passage zeigt, enthalten die *Discursos* signifikante politische Aussagen. Wären sie tatsächlich publiziert worden, hätte man das Juan José de Austria als Affront gegen das Königshaus auslegen können.

⁷¹³ Vgl. Hellwig 1996, S. 65f. Vgl. McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988, S. 30ff.

⁷¹⁴ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181. – „Bei dieser Gelegenheit fanden sich drei Adlige ein, begierig zu wissen, welches der zwei Gemälde hervorragender und vortrefflicher sei, worauf der große Herr mit seiner gewohnten Klugheit antwortete, dass beide [Künstler, Anm. der Verfasserin] es geschickt ausgeführt hätten, mit nur dem Unterschied, dass das Große immer groß sei.“ (Übers. der Verfasserin).

⁷¹⁵ Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006), S. 181. – „Dieses Ziel [eine gute Malweise zu erreichen, Anm. der Verfasserin] soll durch ein Beispiel bekrönt werden, bei dem ich anwesend war.“ (Übers. der Verfasserin).

6 Resümee

Die Erforschung der sozialen Bedingtheit von künstlerischen Diskursen in der spanischen Kunstliteratur fördert das Verständnis für die Umstände, unter denen unkonventionelle Malpraktiken im 17. Jahrhundert aufgewertet werden konnten. Es zeigten sich dabei deutliche Unterschiede in den Bewertungsstrategien eines Juristen wie Gutiérrez und der späteren Maler-Theoretiker Carducho, Pacheco und Martínez.

Grundsätzlich behielten die vier untersuchten spanischen Quellen des 17. Jahrhunderts die Nobilitierung der Malerei durch die Intellektualisierung der Zeichnung bei – was schon durch die römisch-toskanische Theorie vorgeprägt wurde. Die implizite Differenzierung der Naturnachahmung bei Dolce wurde von den meisten Autoren übernommen.

Gutiérrez' Aufwertungsstrategien zugunsten der bildenden Künste in der *Noticia* (1600) blieben eine singuläre Erscheinung: Er verwendete nur die venezianischen Termini des Begriffsfeldes ‚Farbe‘. Dem *disegno-colore* Konflikt der Italiener stand er recht gleichgültig gegenüber, lobte er doch die Naturnachahmung im gleichen Maße wie die Zeichnung. Beide repräsentierten für ihn gewissermaßen das *Alpha und Omega* des künstlerischen Prozesses. Durch die Intellektualisierung der Naturnachahmung fiel es Gutiérrez leicht, auch die mit der *imitatio* verknüpften Begriffe wie Täuschung, Lebendigkeit, Kolorit und Farbe zu würdigen. Mit der Naturnachahmung verband er allerdings eine Idealisierung. Eine Zerteilung der Künstlerschaft in solche, die das Wesen erfassen und in solche, die nur kopieren würden, fand sich bei Gutiérrez nicht. Faszinierenderweise diskreditierte er keinen Aspekt des Sinnbezirkes ‚Farbe‘. Somit nimmt seine *Noticia* eine besondere Stellung ein. Hervorzuheben ist allerdings, dass Gutiérrez keinerlei Maltechniken erwähnte, sondern sich lediglich die soziale Anerkennung von Künstlern zum Ziel gesetzt hatte.

Generell stellte Gutiérrez jegliche Arbeit als tugendhaft dar – wie im zweiten Buch zur Verteidigung der *artes mecanicas* und in der *Exhortación*. Auf die Untätigen dagegen entlud er alle Verachtung, derer er fähig war. Das größte Hindernis für die Akzeptanz seiner moralischen Neuausrichtung bestand wohl in der angestrebten Vereinbarkeit der Arbeit mit der ‚*limpieza de sangre*‘-Ideologie. Das Grundproblem, nämlich dass die Gemütsruhe (*sosisego*) der rechtgläubigen Christen mit dem Müßiggang verbunden war und vielen Arbeitenden eine zweifelhafte Abstammung nachgesagt wurde, sparte Gutiérrez dabei aus. Er vermied es also, die Ideale der spanischen Gesellschaft anzuzweifeln, sondern berief sich auf Vorbilder. Dies waren wichtige Voraussetzungen, um die Arbeit überhaupt aufwerten zu können.

Bei der Analyse der Umwertungsprozesse stellte sich heraus, dass die Fragmentierung des Begriffsfeldes den Autoren sehr differenzierte Einschätzungen ermöglichte. Aus diesem Grund sollte eben nicht allgemein von ‚Farbe‘ gesprochen werden, sondern nur von den Einzelaspekten. Die Urteile über die jeweiligen Ausdrücke variierten dabei enorm. Jeder Kunsttheoretiker vertrat jeweils ein neues Muster der Auf- und Abwertungen. Die Plausibilität ihrer Aussagen gründete sich auf die allgemeine Akzeptanz von bestehenden Kategorien. Intellektualisierung, Vergöttlichung, Bezug auf eine höhere soziale Schicht etc. dienten zur Verankerung der Nobilitierung.

Carducho konkretisierte Dolces Vorstellung der *mimesis*, indem er diesen Terminus explizit unterteilte. Er unterschied zwischen einer Nachahmung des Äußeren (*imitación de lo natural*) und einer Idealisierung (*imitación de la naturaleza*). Die Beurteilungen des Sinnbezirkes ‚Farbe‘ blieb den sozialen Bestrebungen strikt untergeordnet. Die *imitatio* diente nicht mehr dem Lob unkonventioneller Malweisen wie bei den Venezianern. ‚Unklassische‘ Maltechniken wie Fleckenmalerei, Primamalerei und das Entwerfen auf der Leinwand wurden nun detailliert und in ihren Kombinationen sehr kleinteilig betrachtet. Die Einschätzung der Maltechniken in der Kunstliteratur des *Siglo de Oro* hing nicht von der Position zur *imitatio* ab!

Wie belegt werden konnte, gehörte eine Diskreditierung von Aspekten der ‚Farbe‘ für die untersuchten spanischen Maler-Theoretiker nicht notwendigerweise zu Umwertungen zugunsten innovativer Maltechniken bzw. der Farbe als Material. Einzelne Facetten der ‚Farbe‘ wurden dabei aus den ursprünglich negativen Konnotationen herausgelöst und

erhoben. Auf den übrigen Teilen dieses Bedeutungsfeldes lastete die Devaluation umso stärker.

Das Lob der Zeichnung bildete ein Gegengewicht zu den Vorbehalten gegen die ‚Farbe‘ in der römisch-florentinischen Kunstliteratur. Vermutlich nahmen die Spanier bei der Nobilitierung von Einzelaspekten der ‚Farbe‘ ein Missverhältnis zur ‚Zeichnung‘ wahr, denn sie würdigten zumindest einzelne Teile des Sinnbezirkes ‚Farbe‘ herab. So kam es zu einer Balance von positiven und negativen Beurteilungen innerhalb dieses Feldes.

Die Maler-Theoretiker kritisierten ähnliche Abweichungen von einer guten Arbeitsweise (*buena manera*) wie technische Nachlässigkeit und fehlende Idealisierung. Ein schlecht vorbereitetes Gemälde konnte in ihren Augen auch während des Malprozesses nicht an Qualität gewinnen. Um diese Normabweichungen anzugreifen, verwendeten sie ganz verschiedene Facetten der ‚Farbe‘: Carducho verband diese Achtlosigkeit mit der *Nachahmung des Äußeren (imitacion de lo natural)*, Pacheco mit *mancha*, Martínez wieder mit dem Begriff *color*. Für den Tadel an dieser Gleichgültigkeit ist demnach eine gewisse Pluralität von Abwertungsformeln zu konstatieren. Die Spanier ließen sich dabei hauptsächlich von der Kritik der römisch-florentinischen Gelehrten an der venezianischen Arbeitsweise leiten. Doch könnte gerade der Tadel an der Verwendung der reinen Farbe bei Carducho und Martínez auch von der venezianischen Kunstliteratur inspiriert gewesen sein.

Die vehemente Herabsetzung einiger maltechnischer Varianten ergab sich wohl aus den ungünstigen sozialen Umständen. Da die Maler noch um den Status der bildenden Kunst als *arte liberal* bangten, sahen sich die Theoretiker offenbar dazu gezwungen, die Intellektualität der Malerei permanent zu beweisen. So wurden Normabweichungen, die diese Behauptung hätten entkräften können, nicht geduldet. Die Kritik an dieser Nachlässigkeit beschränkte sich nicht nur auf die technischen Gesichtspunkte, sondern implizierte auch häufig eine oberflächliche Behandlung des Sujets. Denn es war auch die Bildung, der beim Entwerfen komplexer Historiengemälde höchste Bedeutung beigemessen wurde, da sie Voraussetzung für die Nobilitierung der Malerei war. Ausgrenzung von alternativen Vorgehensweisen und Normierung des kreativen Prozesses folgten aus dem sozialen Gefälle zwischen den etablierten *artes liberales* und den *artes mecanicas*.

Die Ermahnungen zu zeichnerischen Vorstudien besaßen einen stark moralisierenden Unterton. Pacheco diskreditierte sogar die Vorfahren der *manchantes* durch Anwendung der ‚*limpieza de sangre*‘-Ideologie. Gutiérrez' Devaluation der Untätigen könnte sich bei den späteren Generationen der Theoretiker auf die Kritik der vermeintlichen maltechnischen Achtlosigkeit übertragen haben.

Jeder Autor entwertete unterschiedliche Aspekte der ‚Farbe‘. Carduchos Devaluierung der *imitación de lo natural* wurde durch seinen Tadel der Täuschung (*engaño*) bekräftigt. Das elaborierte Spiel zwischen Täuschung und Ent-täuschung führte laut Carducho nicht zur Erkenntnis. Der Spanier kritisierte Tizian genauso für seine fehlenden Zeichnungen, wie es Vasari getan hatte. Allerdings trennte er Tizians Vorgehen von der äußeren Erscheinung der Fleckenmalerei.

Pachecos Muster der Auf- und Abwertung waren denen von Carducho entgegengesetzt. Recht konservative maltechnische Positionen ließen sich mit der Nobilitierung eines Großteils des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ vereinbaren. Das einzigartige Lob für die Farbe als Material resultierte allerdings aus der sozialen Auseinandersetzung der Fassmaler mit den Bildhauern. Mit der Wertschätzung für die Farbe als Material war bei ihm das Motiv der Täuschung verknüpft. Der soziale Diskurs verlief jedoch unabhängig von der Beurteilung der Malmodi. Aus diesem Grund sollte man Pachecos Lob der Naturnachahmung und des Kolorits nicht zu viel Gewicht beimessen, da er diese Aufwertungen aus der venezianischen Kunstliteratur übernahm. Eine Öffnung gegenüber diesen Aspekten der ‚Farbe‘ war noch lange nicht mit einer Akzeptanz der maltechnischen Innovationen gleichzusetzen. Möglich wurde diese Interpretation der venezianischen Kunstliteratur, da sie unterschiedliche Malweisen nicht explizit thematisierte und so bei aller Sinnlichkeit eine konservative Lesart erlaubte.

Pachecos profundes Wissen über Maltechniken war mit massiven Umdeutungen von Malpraktiken verbunden, um geschätzte Meister als ‚klassische‘ Maler zu präsentieren. Die analysierten Fälle von ‚unklassischen‘ Künstlern legen in ihrer Gesamtheit nahe, dass Pacheco so sehr an einer homogenen Darstellung dieser Hochkünstler gelegen war, dass er dazu Quellen wie Vasaris Viten widersprach oder sie ignorierte. Das Ansehen dieser Maler war für ihn der Nukleus der Aufwertung der bildenden Künste.

Martínez konservierte eine Art ausgleichende Abwertung innerhalb des Diskursstranges ‚Farbe‘. Nun wurde die Buntfarbigkeit der flämischen Gemälde kritisiert. Dies steht in

Tradition von protektionistischen Ambitionen des *arbitrismo*. Externalisiert wurde in den *Discursos* auch unzureichende Bildung. Diesen Mangel unterstellte der Theoretiker jedoch kaum noch den Malern, sondern eher den Auftraggebern! Zu Martínez' Technik herrscht noch große Unklarheit aufgrund der spärlichen technischen Untersuchungen. Wahrscheinlich nutzte er selbst gerade jene Buntfarbigkeit, die er in den *Discursos* kritisierte. Diese Diskrepanz zwischen eigener Arbeitspraxis und den Beurteilungen ist ziemlich verwirrend. Hier ist weitere Forschung notwendig. Ausgeschlossen werden soll jedoch nicht, dass Kunsttheoretiker die Leserschaft über die tatsächlich verwendeten Techniken täuschen konnten, um die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* zu erreichen. Dies spräche aber auch dafür, dass die sozialen Ziele absolute Priorität vor der Darstellung der eigenen Technik hatten.

Bei dieser Verteilung von Ab- und Aufwertung innerhalb des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ lässt sich zusammenfassen, dass zumindest bei den hier behandelten Maler-Theoretikern zu einer Öffnung gegenüber einem Teil des Sinnbezirks ‚Farbe‘ auch ein Verschließen gegenüber einem anderen Teil gehörte. Diese Gegenbewegung war umso stärker, je weiter die Gelehrten in ihrer Wertschätzung für das gesamte Bedeutungsfeld ‚Farbe‘ gingen.

Es wurde in dieser Dissertation auch gefragt, wie der Weg zum ‚Unklassischen‘ beschritten wurde, d. h. unter welchen Umständen sich innovative Malpraktiken bei allem sozialen Druck überhaupt lobend erwähnen ließen. Die Einschätzung malerischer Neuerungen wie das Entwerfen auf der Leinwand und die Fleckenmalerei war auch von der Maltechnik der Autoren selbst geprägt.

Eine wohlwollende Beschreibung unkonventioneller Maltechniken setzte das Vertrauen der Theoretiker in die Fähigkeit zur Idealisierung voraus, welche häufig als reflektierte Naturnachahmung aufgefasst wurde. Sie ähnelte also der venezianischen *imitazione* bei Dolce und Pino. Carducho differenzierte den Begriff und nannte die Idealisierung *imitación de la naturaleza*. Auch Martínez warnte vor einer Verhaftung im Äußereren (*imitación de lo natural*), allerdings ohne die Polemik Carduchos. Und selbst bei Martínez ist das ‚malerische Skizzieren‘ den Meistern vorbehalten, die sich genug in der zeichnerischen Idealisierung geübt hatten!

Als ein überraschendes Ergebnis meiner Forschung lässt sich festhalten, dass Carducho den Weg zur Idealisierung (*imitacion de la naturaleza*) als einen dialogischen Prozess

deutete, der erst über Korrekturen im Medium der Zeichnung gelingen konnte. Dies verstand er als wissenschaftliches Vorgehen. Unstimmigkeiten zwischen dem Anspruch, das Werk bereits perfekt imaginieren zu können und der Unvollkommenheit der ersten Entwürfe waren bereits in der römisch-florentinischen Kunsttheorie angelegt, ebenso der Versuch einer geradezu dialektischen Überwindung dieses Widerspruches. Ein solches Durchbrechen des auferlegten Zwanges zum Logisch-Exakten gelang nur durch die Analogie zur Metamorphose, in der sich die eigentliche Naturnachahmung (*imitación de la naturaleza*) zeige, bzw. durch die alchemistische Erhöhung des Unvollkommenen durch Überarbeitung. Die technischen Untersuchungen zu Carduchos Maltechnik legen nahe, dass er im Stadium der Ölskizze noch Korrekturen einsetzte. In den *Diálogos* sprach er zudem selbst von *arrepentimientos* zum Abschluss eines Gemäldes.

Pachecos eigener künstlerischer Prozess lässt sich dagegen wesentlich schlechter rekonstruieren als der von Carducho. Festzuhalten ist allerdings, dass sich seit dem Beginn der Lehre von Velázquez mehr Reuezüge in Pachecos Werken finden.

In der Praxis gibt es also selbst bei scheinbar traditionell vorgehenden Künstlern viele Übergänge von ‚klassischen‘ zu ‚unklassischen‘ Arbeitsweisen und eine Pluralität der Techniken, die sich der Einordnung in das Schema *disegno-colore* entziehen.

Faszinierend sind die Verkläuserungen, hinter denen unsere Autoren die ersten Schilderungen der unkonventionellen Maltechnik verbargen. Carducho und Pacheco überlieferten eine Form der Untermalung mit einer reduzierten Palette, bzw. in Schwarz-Weiß. Dies beeinflusste Martínez maßgeblich – wahrscheinlich übernahm er das ‚malerische Konzipieren‘ in Schwarz-Weiß und die Abwertung der Buntfarbigkeit von Carducho. Die drei Maler-Theoretiker akzeptierten Veränderungen auf der Leinwand nur dann, wenn sich die Vorzeichnungen durch jahrelanges Studium auf ein Minimum begrenzen ließen.

Wichtiges Element der Nobilitierung des dialogischen Werkprozesses bei Martínez waren Wechsel zwischen der Arbeit am Gemälde und Zeichnungen. Die nachgeordneten Studien sorgten dafür, dass das ‚malerische Skizzieren‘ dem Intellekt zugeordnet und aufgewertet werden konnte. Die Notwendigkeit zur Intellektualisierung bestand nicht nur in der spanischen Kunstliteratur, sondern auch in der venezianischen! Denn auch Boschini setzte nach der ersten Phase der rauschhaften Bemächtigung der Leinwand auf ein zweites Stadium der Überarbeitung, bei welchem der Künstler sehr überlegt, kühl und distanziert

vorging. Vermutlich hätte selbst eine solche Schilderung des Werkprozesses in Spanien einen Skandal provoziert, da Erotik strikteren Tabus unterworfen war. Moralische Vorbehalte gegenüber der Sinnlichkeit drückten sich vor allem im Beharren von Martínez auf der Farblosigkeit dieser ersten Schicht aus. Ungeklärt bleibt, in welchem Maße tatsächlich in Grisaille entworfen wurde. Dazu fehlen leider aussagekräftige Analysen von Martínez' Schaffensprozess. Die konsultierten Restaurierungsberichte zu Tizian und Velázquez konnten Martínez' Behauptungen bislang nicht belegen. Da aber auch Carducho und Pacheco ein solches Vorgehen beschreiben, ist eine reduzierte Palette in einer ersten Schicht nicht auszuschließen.

Carduchos Akzeptanz der Fleckenmalerei ist eine wichtige Wiederentdeckung dieser Dissertation. Das Einbeziehen neuer maltechnischer Forschungsergebnisse brachte größere Klarheit über seinen Werkprozess. Berichte über diese Experimente gab er zwar in den *Diálogos*, in der Kunstgeschichte wurde am Bild von Carducho als Traditionalisten und Antipoden von Velázquez lange festgehalten. Praktisch werden beide wohl doch mehr Berührungspunkte gehabt haben als bisher angenommen.

Carducho berichtete in den *Diálogos* von Experimenten mit den unterschiedlichen Arten des Farbauftrages. Daraus geht hervor, dass er ihn je nach Gegebenheit – der Nähe oder der Ferne des Gemäldes – modifizieren konnte. Für diese Malerei mit sichtbarer Pinselschrift verwendete Carducho hauptsächlich Argumente der Intellektualisierung und verwissenschaftlichte den künstlerischen Prozess. Seine Einschätzung resultierte nicht nur aus der Empirie, sondern basierte auf der geistigen Durchdringung der Perspektivlehre. Die Pinseliebe Tizians wurden ebenso gebilligt. Bisherige Zweifel an Carduchos Offenheit gegenüber den *borrones* gründeten sich darauf, dass die Passage der Experimente Carduchos mit diesem Modus übersehen wurde und keine maltechnischen Untersuchungen einbezogen wurden. Die Passage zu Tizian wirkt vor diesem Hintergrund positiver, soweit man gewillt ist, Carduchos Urteile zur Fleckenmalerei von denen zum kreativen Prozess zu trennen.

Pachecos *Arte de la Pintura* ist eine ergiebige Quelle für die Vielfältigkeit von künstlerischen Herangehensweisen. Er deutete viele Techniken jedoch um, z. B. die Vorzeichnungen sowie das Festhalten am tradierten Schichtaufbau bei unkonventionell

vorgehenden Künstlern. Was El Grecos und Velázquez' Prozedere betrifft, ist ihm als Augenzeugen nicht zu trauen, da er nur das beschrieb, was er für seine Beweisführung nutzen konnte. Zur Wertschätzung von Tizian konnte sogar nachgewiesen werden, dass er wissentlich die Unwahrheit sagte, um dessen Ansehen zu wahren.

Äußerst faszinierend ist Pachecos kleinteilige Differenzierung der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift in *golpes*, *borrones* und *manchas*. War die Unterscheidung zwischen den ersten beiden noch in weiten Teilen der Rezeption Vasaris geschuldet, beschrieben *manchas* die inakzeptablen Schmierereien der unkultivierten Maler, an deren reiner altchristlicher Abstammung der Theoretiker Zweifel hegte. Voraussetzung für die Aufwertung der offenen Fraktur waren neben Bildung und Vorstudien auch edle Gesinnung und ‚reine‘ Herkunft. Insgesamt ist die *Arte* ein äußerst faszinierendes Dokument zu Voraussetzungen für Umwertungsprozesse zugunsten der ‚Farbe‘ und ‚unklassischer‘ Maltechniken. Bei der Betrachtung der *Arte* unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten wird deutlich, dass sie von der Notwendigkeit zur Täuschung vollkommen durchdrungen war.

Diese Diskussionen zur äußeren Gestalt der unkonventionellen Maltechnik lösten sich zum Ende des *Siglo de Oro* weitgehend in Wohlgefallen auf. Martínez konnte sich bereits der Wertschätzung der Fleckenmalerei durch seinen Mäzen Don Juan José de Austria gewiss sein. Dieser empfand großformatige Gemälde im rauen Modus als angemessen für seine Paläste, wodurch diese Malweise so weit akzeptiert wurde, um zur gegenseitigen Aufwertung von Mäzen und Maler beizutragen. Die Verknüpfung von sozialem und maltechnischem Diskurs erreichte somit einen Höhepunkt. Die Malerei mit *borrones* war hinreichend nobilitiert – eine Entwicklung, die sich auch im 18. Jahrhundert bei Palomino fortsetzte.

Die spanischen Besonderheiten bei der Bewertung der ‚Farbe‘ in ihren Aspekten können durch Argumentationsanalysen des Diskursstranges ‚Farbe‘ verständlicher werden. Dies lenkt den Blick auch auf gesellschaftliche Normen, an denen sich die Beurteilung von Maltechniken orientierte. Die Methode ist hinreichend erprobt, sodass sie nun als Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen dienen kann.

7 Abkürzungen

DECH - Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico

DRAE - Diccionario de la lengua española

HWPh - Historisches Wörterbuch der Philosophie

JL - Jüdisches Lexikon

NTLE - Nuevo tesoro lexicográfico del español

8 Literaturliste (Auswahl)

8.1 Quellen

Alberti (Ed. Bätschmann/ Schäublin 2000):

Alberti, Leon Battista, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.

Aretino (Ed. Camesasca 1957):

Aretino, Pietro, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, komm. von Fidenzio Pertile, durchgesehen von Carlo Cordié, hg. von Ettore Camesasca, 2 Bde., Mailand 1957.

Barocchi 1960-1962:

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, hg. von Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960-1962.

Barocchi 1971-77:

Scritti d'Arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, 3 Bde., Mailand/ Neapel 1971-1977.

Boschini 1660/ 1674 (Ed. Pallucchini 1966):

Boschini, Marco, *La carta de navegar pittoresco, Venedig 1660*. Con la "Breve Instruzione" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana" 1674, hg. und komm. von Anna Pallucchini, Venedig 1966.

Calvo Serraller 1981:

Calvo Serraller, Francisco (Hg.), *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1981.

Carducho 1633:

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid 1633.

Carducho 1633 (Ed. Cruzada Villaamil 1865):

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, hg. von Gregorio Cruzada Villaamil, Madrid 1865.

Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1979):

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, hg. von Francisco Calvo Seraller, Madrid 1979.

Carducho 1633 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, in: Calvo Seraller, Francisco, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1981, S. 261-337.

Carducho 1633 (Ed. Gramatke 2009):

Carducho, Vicente, Diálogos de la pintura 1633, in: Gramatke, Corinna, Drei spanische maltechnische Texte des Barock. Komm. Übersetzung ins Deutsche der Passagen aus Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* 1633, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* 1649 und Antonio Palomino, *El museo pictorio y escala optica* 1715-24, Dresden 2009, S. 26-46.

Carducho 1633 (Ed. Véliz 1986):

Carducho, Vicente, Dialogues on Painting, 1633, in: Artists' techniques in Golden Age Spain. 6 treatises in translation, hg. und übers. von Zahira Véliz, Cambridge 1986, S. 21-30.

Castiglione 1528 (Ed. Maier 1981):

Castiglione, Baldesar, Il libro del Cortegiano. Con una scelta delle Opere minori, hg. von Bruno Maier, Turin 1981.

Castiglione 1528 (Ed. Baumgart 1960):

Castiglione, Baldesar, Das Buch vom Hofmann, übers., eingel. und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960.

Castiglione 1528 (Ed. Wesselski 2008):

Castiglione, Baldassare, Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, übers. von Albert Wesselski, Berlin 2008.

Cicero (Ed. Merklin 1986):

Cicero, Marcus Tullius, De oratore – Über den Redner. Lateinisch – Deutsch, übers. und hg. von Harald Merklin, Düsseldorf 1986.

Covarrubias Horozco 1611 (Ed. Arellano/ Zafra 2006):

Covarrubias Horozco, Sebastián de, Tesoro de la lengua castellana o española, hg. von Ignacio Arellano und Rafael Zafra, Madrid/ Frankfurt/ M. 2006.

Dolce 1557 (Ed. Barocchi 1960):

Dolce, Ludovico, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, Venezia 1557, in: Barocchi, Paola (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 1, Bari 1960, S. 141-206.

Dolce 1557 (Ed. Roskill 1968):

Roskill, Mark W., Dolce's *Aretino* and Venetian art theory of the Cinquecento, New York 1968, S. 83-195.

Dolce 1557 (Ed. Rhein 2008):

Dolce, Ludovico, Dialog über die Malerei, in: Rhein, Gudrun, Der Dialog über die Malerei. Ludovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Wien 2008, S. 227-318.

Enggass/ Brown 1992:

Italian and Spanish art: 1600-1750. Sources and documents, hg. von Robert Enggass und Jonathan Brown, Evanston/ Ill. 1992.

Gutiérrez 1600:

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, Noticia general para la estimación de las Artes, Madrid 1600.

Gutiérrez 1600 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, Noticia general para la estimación de las Artes (1600), in: Calvo Seraller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 61-84.

Gutiérrez 1600 (Ed. Cervelló Grande 2006):

Cervelló Grande, José Maria, Estudio general de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y transcripción de sus obras, Bd. 1: Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su *Noticia general para la estimación de las Artes*, Madrid 2006.

Horaz (Ed. Rüdiger 1961):

Horatius Flaccus, Quintus, De Arte Poetica, lateinisch und deutsch von Horst Rüdiger, Zürich 1961.

Horaz (Ed. Schäfer 2008):

Horatius Flaccus, Quintus, Ars Poetica – Die Dichtkunst, Lateinisch – deutsch, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008.

Leonardo (Ed. Camesasca 1995):

Vinci, Leonardo da, Trattato della pittura, hg. und eingel. von Ettore Camesasca, Mailand 1995.

Leonardo (Ed. Richter/ Predetti 1977):

The literary works of Leonardo da Vinci, hg. von Jean Paul Richter, komm. von Carlo Predetti, 2 Bde., Oxford 1977.

Lomazzo, Trattato dell'Arte 1584 (Ed. Ciardi 1973-1974):

Lomazzo, Giovanni Paolo, Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura, in: Scritti sulle Arti, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Bd. 2, Pisa 1974, S. 9-587.

Lutherbibel (1999):

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers mit Einführung und Bildern. Mit Apokryphen. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1999.

van Mander 1604 (Ed. Hoecker 1916):

Hoecker, Rudolf, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhängen über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8), Haag 1916.

Martínez 1673 (Ed. Nougues y Secall, 1853/ 1854):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von Marianos Nougues y Secall, in: Diario Zaragozano, 5. Nov. 1853 - 2. Jan. 1854.

Martínez 1673 (Ed. Carderera y Solano 1866):

Martínez, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von Valentin Carderera y Solano, Madrid 1866.

Martínez 1673 (Ed. Gállego 1950):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von Julián Gállego, Barcelona 1950.

Martínez 1673 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, in: Calvo Seraller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 481-527.

Martínez 1673 (Ed. Gállego 1988):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von Julián Gállego, Madrid 1988.

Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2006):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von María Elena Manrique Ara, Madrid 2006.

Martínez 1673 (Ed. Manrique Ara 2008):

Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, hg. von María Elena Manrique Ara, Zaragoza 2008.

Memorial 1629 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Vega Carpio, Felix Lope de, Memorial infortorio por los pintores, in: Calvo Seraller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 339-366.

Memorial 1677 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Memorial der Zaragozener Maler, 1677, in: Calvo Seraller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 529-533.

Ovid (Ed. Albrecht 2013):

Ovidius Naso, Publius, Metamorphosen, Lateinisch/ Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2013.

Pacheco 1649:

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura, Sevilla 1649.

Pacheco 1649 (Ed. Cruzada Villaamil 1866):

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura, hg. von Gregorio Cruzada Villaamil, Madrid 1866.

Pacheco, Libro de retratos 1599 (Ed. Piñero Ramirez/ Reyes Cano 1985):

Pacheco, Francisco, Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, hg. von Pedro M. Piñero Ramirez y Regelio Reyes Cano, Sevilla 1985.

Pacheco, A los Profesores 1622 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Pacheco, Francisco, A los Profesores del Arte de la Pintura, 1622, in: Calvo Seraller, Francisco, La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 181-193.

Pacheco 1638/ 1649 (Ed. Sánchez Cantón 1956):

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, hg. von Francisco Javier Sánchez Cantón, 2 Bde., Madrid 1956.

Pacheco 1649 (Ed. Véliz 1986):

Pacheco, Francisco, The Art of Painting, 1649, in: Artists' techniques in Golden Age Spain. 6 treatises in translation, hg. und übers. von Zahira Véliz, Cambridge 1986, S. 31-105.

Pacheco 1649 (Ed. Calvo Seraller 1981):

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura, in: Calvo Seraller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 369-447.

Pacheco 1649 (Ed. Bassegoda i Hugas 1990):

Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura, hg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.

Pacheco 1649 (Ed. Fallay d'Este 2001):

Fallay d'Este, Lauriane, L'art de la peinture. Peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco (1564-1644), Paris 2001.

Pacheco 1649 (Ed. Gramatke 2009):

Pacheco, Francisco, Arte de la pintura 1649, in: Gramatke, Corinna, Drei spanische maltechnische Texte des Barock. Komm. Übersetzung ins Deutsche der Passagen aus Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* 1633, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* 1649 und Antonio Palomino, *El museo pictorio y escala optica* 1715-24, Dresden 2009, S. 48-136.

Palomino 1715-1724 (Ed. Aguilar 1947):

Palomino de Castro y Velasco, Antonio, El museo pictórico y escala óptica, Madrid 1947.

Palomino 1715-1724 (Ed. Aguilar 1988):

Palomino de Castro y Velasco, Antonio, El Museo pictórico y Escala óptica, Vorwort von Jean Caén y Bermudez, 3 Bde., Madrid 1988.

Palomino (Ed. Mallory 1986):

Palomino, Antonio, Vidas, hg. von Nina Ayala Mallory, Madrid 1986.

Palomino 1715-24 (Ed. Véliz 1986):

Palomino, Antonio, The pictorial museum and optical scale, 1715-24, in: Artists' techniques in Golden Age Spain. 6 treatises in translation, hg. und übers. von Zahira Véliz, Cambridge 1986, S. 141-190.

Palomino 1715-24 (Ed. Gramatke 2009):

Palomino, Antonio, El museo pictórico y escala óptica 1715-24, in: Gramatke, Corinna, Drei spanische maltechnische Texte des Barock. Komm. Übersetzung ins Deutsche der Passagen aus Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* 1633, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* 1649 und Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* 1715-24, Dresden 2009, S. 138-226.

Pino 1548 (Ed. Barocchi 1960):

Pino, Paolo, Dialogo di Pittura, in: Barocchi, Paola (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. 1, Bari 1960, S. 93-139.

Pino 1548 (Ed. Pardo 1984):

Pardo, Mary, Paolo Pino's Dialogo di Pittura. A translation with Commentary, Ann Arbor 1984.

Plinius (Ed. König 1973-1996, 2004):

Plinius Secundus d. Ä., Gaius, Naturkunde, Lateinisch – deutsch, hg. und übers. von Roederich König u.a., 37 Bücher in 31 Bänden mit einem Gesamtregister, München 1973-1996, 2004.

Ponz 1772-1794 (Ed. Aguilar 1988):

Ponz, Antonio, Viaje de España, 1772-1794, 4 Bde., Madrid 1988.

Ridolfi 1648 (Ed. von Hadeln 1914-24):

Ridolfi, Carlo, Le Maraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri Pittori veneti e dello Stato. Descritti da Carlo Ridolfi (Venedig 1648), hg. von Detlef von Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914-24.

de Salas/ Marías 1992:

Salas, Xavier de/ Marías, Fernando, El Greco y el Arte de su Tiempo. Las Notas de El Greco a Vasari, Madrid 1992.

Varchi 1550:

Varchi, Benedetto, Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, Rom 1550.

Varchi 1550 (Ed. Barocchi 1960):

Varchi, Benedetto, Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, in: Barocchi, Paola (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo y controriforma, Bd. 1, Bari 1960, S. 1-82.

Varchi 1550 (Ed. Bächtmann/ Weddigen 2013):

Varchi, Benedetto, Paragone. Rangstreit der Künste, hg. eingel., übers. und komm. von Oskar Bächtmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Vasari (Ed. Gottschewski/ Gronau 1904-1927):

Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmten Architekten, Bildhauer und Maler, übers. und hg. von A. Gottschewski und Georg Gronau, 7 Bde., Straßburg 1904-1927.

Vasari 1568 (Ed. Milanese 1878-81):

Vasari, Giorgio, Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori, hg. von Gaetano Milanese, 9 Bde., Florenz 1878-81.

Vasari 1550/ 1568 (Ed. Bettarini/ Barocchi 1966-87):

Vasari, Giorgio, Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosana Bettarini/ Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966-87.

Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Nova 2004-2015):

Vasari, Giorgio, Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Deutsche Gesamtausgabe in neuer Übers. von Victoria Lorini, hg. von Alessandro Nova, 45 Bde. und Supplementband, Berlin 2004-2015.

Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni/ Feser 2004):

Vasari, Giorgio, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen der berühmter Künstler anhand der Proemien, neu übers. von Victoria Lorini, hg., eingel. und komm. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2006.

Vasari 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Burioni 2006):

Vasari, Giorgio, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, erstmals übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Matteo Burioni, Berlin 2006.

Vasari, Raffael 1550/ 1568 (Ed. Lorini/ Gründler 2004):

Vasari, Giorgio, Das Leben des Raffael. Neu übers. von Victoria Lorini und Hanna Gründler, komm. und hg. von Hanna Gründler, Berlin 2004.

Vasari, Tizian 1568 (Ed. Lorini/ Irlenbusch 2005):

Vasari, Giorgio, Das Leben des Tizian, neu übers. von Victoria Lorini, komm. und hg. von Christina Irlenbusch, Berlin 2005.

Véliz 1986:

Artists' techniques in Golden Age Spain. 6 treatises in translation, hg. und übers. von Zahira Véliz, Cambridge 1986.

Zuccari 1607:

Zuccari, Federico, L'Idée De'Pittori, Scultori Ed Architetti, 2 Bde., Turin 1607.

Zuccari 1607 (Ed. Bottari 1768):

Zuccari, Federico, L'Idée De'Pittori, Scultori Ed Architetti, in: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da'più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII, hg. von Gian Gaetano Bottari, Bd. 6, Rom 1768, S. 35ff.

Zuccari 1607 (Ed. Heikamp 1961):

Zuccari, Federico, Scritti d'arte, hg. von Detlef Heikamp, Florenz 1961.

8.2 Sekundärliteratur

Albendea/ McClure/ Bezur/ Strenger 2014:

Albendea, Carmen/ McClure, Ian/ Bezur, Anikó/ Strenger, Jens, La educación de la Virgen. Restauración y análisis técnico, in: Kat. El joven Velázquez. La educación de la Virgen de Yale restaurada, Sevilla, Espacio Santa Clara, hg. von John Marciari, New Haven 2014, S. 33-55.

Almería 1983:

Almería, José A., Las Artes en Zaragoza en el ultimo tercio del siglo XVII – 1676-1696, Zaragoza 1983.

Alpers 2005:

Alpers, Svetlana, The Vexations of Art. Velázquez and Others, New Haven/ London 2005.

Angulo Iñiguez/ Menéndez 1965:

Angulo Iñiguez, Diego/ Menéndez Pidal, Gonzalo, *Las hilanderas*, de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo, in: Archivo Español de Arte, 38 (1965), S. 1-12.

Alvarez Vazquez 1978:

Alvarez Vazquez, José Antonio, Arbitristas españoles del siglo XVII, in: Cuadernos Hispanoamericanos, 334 (April 1978), S. 55-75.

Angulo Iñiguez/ Pérez Sánchez 1969:

Angulo Iñiguez, Diego/ Pérez Sánchez, Alfonso E., Historia de la pintura española: Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid 1969.

Asemissen/ Schweikhart 1994:

Asemissen, Herman Ulrich/ Schweikhart, Gunter, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Augé 1995:

Augé, Jean Louis, *Le Christ servi par les anges dans les désert* de Francisco Pacheco, Castres 1995.

Augé 1999:

Augé, Jean Louis, Velázquez et Francisco Pacheco: nouvelles perspectives à propos d'une peinture savant des débuts du siècle d'or, in: Les cahiers du Musée Goya, 1 (1999), Musée Goya, Castres 1999, S. 1-16.

Bacher 2000:

Bacher, Jutta, *Artes mechanicae*, in: Holländer Hans (Hg.), Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 35-49.

Baer 1929:

Baer, Fritz, Die Juden im christlichen Spanien, 3 Bde., Berlin 1929.

Baer/ Murray 2008:

Baer, Ronni/ Murray, Xiomara, Biografies, in: Kat. El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III, Boston, Museum of fine Arts/ Nasher, Museum of Fine Art at Duke University, hg. von Sarah Schrott und Ronni Baer, Boston 2008, S. 292-321.

Barasch 1978:

Barasch, Moshe, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, New York 1978.

Benzoni 1988:

Benzoni, Gino, Diego Velázquez e il *colpizar* alla *maniera veneziana*, in: Venezia e la Spagna, Mailand 1988, S. 179-194.

Beutler 1997:

Beutler, Werner, Vicente Carducho in El Paular (= Die Mystische Tradition und die Kartäuser), Köln 1997.

Beutler 2006:

Beutler, Werner, El retorno de Vicente Carducho a El Paular/ Die Heimkehr des Vicente Carducho nach El Paular, Köln 2006.

Blumenberg 1957:

Blumenberg, Hans, *Nachahmung der Natur*. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium Generale*, 5 (1957), S. 266-283.

Bohde 2002:

Bohde, Daniela, Haut, Fleisch, Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten/ Berlin 2002.

Bohlmann 1998:

Bohlmann, Carolin, Tintoretts Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München 1998.

Bossong 2008:

Bossong, Georg, Die Sepharden. Geschichte und Kultur der sephardischen Juden, München 2008.

Bredenkamp 2007:

Bredenkamp, Horst, Denkende Hände. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften, in: Lammert, Angela/ Meister, Carolin/ Frühsorge, Jan-Philipp/ Schalhorn, Andreas (Hg.), Räume der Zeichnung, Nürnberg 2007, S. 12-24.

Brockmeier 1972:

Brockmeier, Peter, Lust und Herrschaft. Studien über gesellschaftliche Aspekte der Novellistik: Boccaccio, Sachi, Magarete von Navarra, Cervantes, Stuttgart 1972.

Brown 1978:

Brown, Jonathan, Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting, Princeton 1978.

Brown 1988:

Brown, Jonathan, Velázquez. Maler und Höfling (zuerst engl.: Velázquez. Painter and Courtier, 1986), München 1988.

Brown 1998:

Brown, Jonathan, Painting in Spain, 1500-1700, New Haven (u. a.) 1998.

Brown/ Garrido 1998:

Brown, Jonathan/ Garrido, Carmen, Velázquez. The technique of genius, New Haven/ London 1998.

Bruñen Ibáñez/ Calvo Comín/ Senac Rubio 1987:

Bruñen Ibáñez, Ana Isabel/ Calvo Comín, María L./ Senac Rubio, María B., Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII. 1655-1675, Zaragoza 1987.

Bruquetas Galán 2002:

Bruquetas Galán, Rocio, Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro, Madrid 2002.

Buck 1991:

Buck, August, Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock, in: ders., Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990, hg. von Bodo Guthmüller, Karl Kohut und Oskar Roth, Wiesbaden 1991, S. 486-509.

Burke 1972/ 1984:

Burke, Peter, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, (zuerst engl.: Culture and Society in Renaissance Italy, 1972), München 1984.

Busch 1998:

Busch, Werner, Art. „Klassizismus, Klassik“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Uerding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070-1081.

Busch 1999:

Busch, Werner, Aretinos Evokation von Tizians Kunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62 (1999), S. 91-105.

Busch 2009:

Busch, Werner, Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009.

Bustamente/ Marías 1999:

Bustamente, Augustin/ Marías, Fernando, Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla, in: Velázquez en Sevilla, Sevilla 1999.

Calvo Poyato 2003:

Calvo Poyato, José, Juan José de Austria, Barcelona 2003.

Camón Aznar 1977:

Camón Aznar, José, Historia general del Arte, Madrid 1977.

Capella Martínez 1962-1963:

Capella Martínez, Miguel, La industria en Madrid. Ensayo Historico crítico de la fabricación y la artesanía madrileñas, 2 Bde., Madrid 1962-1963.

Castillo Soto 1991:

Castillo Soto, Josefina, Don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV). Su labor política y militar, Madrid 1991.

Caturla 1968-1969:

Caturla, Maria Luisa, Documentos en torno a Vicencio Carducho, in: Arte Español, 26 (1968-1969), S. 147-149.

Cervelló Grande 2006:

Cervelló Grande, José Maria, Estudio general de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y transcripción de sus obras, 3 Bde., Madrid 2006.

Conti 1998:

Conti, Alessandro, Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen, Berlin 1998.

Corominas 1954-1957:

Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, hg. von Joan Corominas unter Mitarbeit von de José A. Pascual, 4 Bde., Madrid 1954-1957.

Crawford Volk 1973:

Crawford Volk, Mary, Vicente Carducho and 17th-century Castilian Painting, Yale 1973.

CRPA 2001:

CRPA, Rapport de Traitement. F. Pacheco „*Jugement Dernier*“. Sevilla – 1614. Musée Goya – Castres 2001. (Unveröffentlichter Restaurierungsbericht zu Francisco Pachecos „*Jüngstem Gericht*“ (Sevilla, 1614), heute im Musée Goya, Castres, durchgeführt von Restaurator_innen des CICRP (Marseille) Monique Pomey, und Susanna Gueritaud unter der Leitung von Elisabeth Mognetti, und den Restaurator_innen des C.R.P.A (Gaillac) Hélène Garcia und Olivier Clerin.

Cruz Yábar 1996 a:

Cruz Yábar, María Teresa, Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía, in: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 82 (1996), S. 401-460.

Cruz Yábar 1996 b:

Cruz Yábar, María Teresa, La tapicería en Madrid (1570 - 1640), Madrid 1996.

Cruz Yábar 1997:

Cruz Yábar, María Teresa, Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. II formación y obra, in: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 84 (1997), S. 383-422.

Davies 1957:

Davies, R. Trevor, Spain in Decline 1621-1700, London 1957.

DECH 1980-1991:

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, hg. von Joan Corominas unter Mitarbeit von de José A. Pascual, 6 Bde., Madrid 1980-1991.

Defourneaux 1986:

Defourneaux, Marcelin, Spanien im Goldenen Zeitalter. Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht, (zuerst frz. *La vie quotidienne en Espagne au siecle d'Or*), Stuttgart 1986.

Doerner 1994:

Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, neu bearb. von Thomas Hoppe, Leipzig¹⁸ 1994.

Dittberner 1995:

Dittberner, Susanne, Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas, Stuttgart 1995.

Domenech 1986:

Domenech, Benito, Dos importantes lienzos ineditos de Carducho, in: *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología* (1986), S. 456-461.

Domínguez Ortiz 1971:

Domínguez Ortiz, Antonio, Los judeoconversos en España y America, Madrid 1971.

Domínguez Ortiz 1993:

Domínguez Ortiz, Antonio, Los judeoconversos en la España moderna, Madrid 1993.

Domínguez Ortiz 1994:

Domínguez Ortiz, Antonio, Autos de la Inquisición en Sevilla (Siglo XVII), Sevilla 1994.

Domínguez Ortiz 1996:

Domínguez Ortiz, Antonio, Los extranjeros en la vida española durante el Siglo XVII, in: *Los extranjeros en la vida española durante el Siglo XVII y otros articulos*, Sevilla 1996, S. 55-66.

DRAE 2014:

Diccionario de la lengua española, hg. von der Real Academia Española, Madrid 2014.

Elkins 1999:

Elkins, James, What painting is. How to think about oil painting, using the language of alchemy, New York (u. a.) 1999.

Elliott 1961:

Elliott, John Huxtable, The Decline of Spain, in: *Past and Present* 20 (1961), S. 52-75.

Elliott 1977:

Elliott, John Huxtable, Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain, in: *Past and Present*, 74 (1977), S. 41-61.

Elliott 1989:

Elliott, J.H., Spain and its World 1500-1700, New Haven/ London 1989.

Enggass/ Brown 1992:

Italian and Spanish art: 1600-1750. Sources and documents, hg. von Robert Enggass und Jonathan Brown, Evanston/ Ill. 1992.

Fallay d'Este 2001:

Fallay d'Este, Lauriane, L'art de la peinture. Peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco (1564-1644), Paris 2001.

Fehrenbach 2003:

Fehrenbach, Frank, Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des *Lebendigen Bildes* in der frühen Neuzeit, in: Pfisterer, Ulrich/ Seidel, Max (Hg.), *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 151-170.

Ferroni 1980:

Ferroni, Giulio, Sprezzatura e simulazione, in: Ossola, Carlo (Hg.), *La corte e il Cortegiano*, Bd. 1, Rom 1980, S. 119-147.

Foucault, Archäologie 1969/ 1995:

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, übers. von Ulrich Köppen, (zuerst frz. *Archéologie du savoir*, Paris 1969), Frankfurt/ M. 1995.

Foucault, Archäologie 1969/ 2008:

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, in: ders., *Die Hauptwerke*, Frankfurt/ M. 2008, S. 471-700.

Foucault, Ordnung 1971/ 1974:

Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dez. 1970, (zuerst frz.: *L'ordre du discours*. Paris 1971), München 1974.

Foucault, Überwachen 1975/ 1976:

Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, (zuerst frz.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975), Frankfurt/ M. 1976.

Foucault, Überwachen 1975/ 2008:

Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, in: Die Hauptwerke, Frankfurt/ M. 2008, S. 701-1020.

Foucault 2008:

Foucault, Michel, Die Hauptwerke, Frankfurt/ M. 2008.

Freedberg 1980:

Freedberg, Sidney Joseph, Disegno versus colore in florentine and venetian painting of the cinquecento, in: *Florence and Venice. Comparisons and Relations*, Bd. 2: The Cinquecento, Florenz 1980, S. 309-323.

Freedberg 2009:

Freedberg, David, Movement, Embodiment, Emotion, in: Dufrière, Thierry/ Taylor, Anne Christine, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et anthropologie se rencontrent*, Paris 2009, S. 37-61.

Gaehtgens/ Fleckner 1996:

Historienmalerei, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner, (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), Berlin 1996.

Gage 1994:

Gage, John, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994.

Gállego 1976:

Gállego, Julián, *El Pintor de Artesano a Artista*, Granada 1976.

Garrard 2003:

Garrard, Mary D., Art more Powerful than Nature? Titian's Motto Reconsidered, in: Meilman, Patricia (Hg.), *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2003, S. 241-261.

Gardt 2007:

Gardt, Andreas, Diskursanalyse – Aktueller theoretischer Ort und methodische Möglichkeiten, in: *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*, hg. von Ingo H. Warnke, Berlin/ New York 2007, S. 27-52.

Garrido 1992:

Garrido, Carmen, Velázquez. Técnica y evolución, Madrid 1992.

Garrido 2001:

Garrido, Carmen, *El emperador Carlos V en Mühlberg: estudio técnico*, in: Kat. *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia, Monasterio di Santa Giulia, hg. von Elena Lucchesi Ragni und Giovanni Agosti, Brescia 1991, S. 117-134.

Garrido 2007:

Garrido, Carmen, Originales, Copias y falsificaciones, in: *El Greco's Studio. Proceedings of the international symposium, Rethymnon, Crete, 23.-25. September 2005*, hg. von Nicos Hadjinicolaou, Iraklion 2007, S. 213-236.

Garrido Pérez/ Davila/ Davila 1986:

Garrido Pérez, Carmen/ Davila, María Teresa/ Davila, Rocio, *Las Hilanderas: Estudio técnico y restauración*, Boletín del Museo del Prado, 7 (1986), S. 145-165.

Garrido Pérez 2009:

Garrido Pérez, María del Carmen, *Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)*, in: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40 (2009), S. 53-62.

Gauna 1998:

Gauna, Chiara, Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 64 (1998), S. 57-78.

Geitner 1992:

Geitner, Ursula, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.

Gil 2000:

Gil, Juan, *Los conversos y la Inquisición sevillana*, 2 Bde., Sevilla 2000.

González Asenjo 2005:

González Asenjo, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid 2005.

Gonzalez Hernandez 1981:

Gonzalez Hernandez, Vicente, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza 1981.

Gramatke 2009:

Gramatke, Corinna, *Drei spanische maltechnische Texte des Barock. Komm. Übersetzung ins Deutsche der Passagen aus Vicente Carducho, Diálogos de la pintura 1633, Francisco Pacheco, Arte de la pintura 1649 und Antonio Palomino, El museo pictorio y escala optica 1715-24*, Dresden 2009.

El Greco's Studio 2007:

El Greco's Studio, *Proceedings of the international symposium, Rethymnon, Crete, 23.-25. September 2005*, hg. von Nicos Hadjinicolaou, Iraklion 2007.

Gumbrecht 1990:

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2. Bde., Frankfurt/ M. 1990.

Hadjinicolaou 2016 a:

Hadjinicolaou, Yannis, *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016.

Hadjinicolaou 2016 b:

Hadjinicolaou, Yannis, *El Greco von nah und fern. Die europäische Dimension in der Frühen Neuzeit*, in: *Formwerdung und Formentzug*, hg. von Franz Engel und Yannis Hadjinicolaou, Berlin 2016, S. 77-101.

Häsner 2004:

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 2004, S. 13-65.

Heinen 2002:

Heinen, Eugen, *Sephardische Spuren*, Bd. 2: *Einführung in die Geschichte des Iberischen Judentums, der Sepharden und Marranen*, Kassel 2002.

Hellwig 1996:

Hellwig, Karin, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert (= Ars Iberica, Bd. 3)*, Frankfurt/ M. 1996.

Hellwig 1999:

Hellwig, Karin, *Ut pictura sculptura: Zu Velázquez' Porträt des Bildhauers Montañés*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 (1999), S. 298-319.

Hellwig 2000:

Hellwig, Karin, *Reformgedanken in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts*, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, S. 831-842.

Hellwig 2016:

Hellwig, Karin, *Theorie und Praxis. Die bildenden Künste im Spanien des 17. Jahrhunderts*, in: *Kat. El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/ München Kunsthalle München, hg. von Roberto Contini und María Lopéz-Fanjul y Díez del Coral, Berlin 2016, S. 31-39.

Hempfer 2002:

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 2002, S. 1-38.

Hering Torres 2006:

Hering Torres, Max Sebastián, Rassismus in der Vormoderne. Die „Reinheit des Blutes“ im Spanien der Frühen Neuzeit, Frankfurt/ M. 2006.

Hernández Franco/ Irigoyen López 2002:

Hernández Franco, Juan/ Irigoyen López, Antonio, Construcción y deconstrucción del converso a través de los memoriales de *limpieza de sangre* durante el reinado de Felipe III, in: Sefarad, 72, 2 (2012), S. 325-350.

von Hadeln 1992:

Hadeln, Detlef von, Jacopo Tintoretto. Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Berlin 1922.

Hermens 1998:

Looking through Paintings, hg. von Erma Hermens, Leiden 1998.

Hinz 1991:

Hinz, Manfred, Castiglione und Gracian. Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache, in: Neumeister, Sebastian (Hg.), El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988, Berlin 1991, S. 127-148.

Hope 1980:

Hope, Charles, Titian, London 1980.

van Hout 1998:

Hout, Nico van, Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting, in: Looking through Paintings, hg. von Erma Hermens, Leiden 1998, S. 199-225.

van Hout/ Balis 2012:

Hout, Nico van/ Balis, Arnout, Rubens Unveiled. Notes on the Master's Painting Technique, Antwerpen 2012.

HWPPh (1971-2007):

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel und Margarita Kranz, 13 Bde., Basel/ Stuttgart/ Darmstadt 1971-2007.

Ilchman/ Saywell 2007:

Ilchman, Frederick/ Saywell, Edward, Miguel Ángel y Tintoretto: el disegno y el dibujo, in: Kat. Tintoretto, Madrid, Museo Nacional del Prado, hg. von Miguel Falomir Faus, Madrid 2007, S. 385-393.

Illán/ Romero 2008:

Illán, Adelina/ Romero, Rafael, El proceso creativo de Vicente Carducho, con especial referencia a los bocetos para el ciclo pictórico sobre la Orden de los Cartujos (Monasterio de El Paular), in: Ciencia y Esencia. Cuadernos de Conservación y Tecnología del Arte, 1 (2008), S. 9-27.

Ingram 1999:

Ingram, Kevin, Diego Velázquez's Secret History, in: Boletín del Museo del Prado, 17, 35 (1999), S. 69-85.

Jäger 1999:

Jäger, Siegfried, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Duisburg 1999.

JL (1927-1930):

Jüdisches Lexikon hg. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner, 4 Bde., Berlin 1927-1930.

Justi 1983:

Justi, Carl, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, (zuerst 2 Bde., Bonn 1888), Leipzig 1983.

Justi 1997:

Justi, Carl, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, (zuerst 2 Bde., Bonn 1888), Essen 1997.

Kamen 1983:

Kamen, Henry, Spain 1469-1714. A Society of Conflict, London, New York 1983.

Kamen 2011:

Kamen, Henry, *La Inquisición Española. Una revisión histórica*, Barcelona 2011.

Kammler/ Parr/ Schneider 2014:

Kammler, Clemens/ Parr, Rolf/ Schneider, Ulrich Johannes (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/ Weimar 2014.

Kat. *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato* 1991:

Kat. *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia, Monasterio di Santa Giulia, hg. von Elena Lucchesi Ragni und Giovanni Agosti, Brescia 1991.

Kat. *La Restauración de El emperador Carlos V* 2001:

Kat. *La Restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg* de Tiziano, Madrid, Museo Nacional del Prado, hg. von Fernando Checa, Madrid 2001.

Kat. *The Sacred Made Real* 2009:

Kat. *The Sacred Made Real. Spanish Painting and sculpture 1600-1700*, London, National Gallery, hg. von Xavier Bray, London 2009.

Kat. *El Siglo de Oro* 2016:

Kat. *El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/ München Kunsthalle München, hg. von Roberto Contini und María Lopéz-Fanjul y Díez del Coral, Berlin 2016.

Kat. *Tintoretto* 2007:

Kat. *Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, hg. von Miguel Falomir Faus, Madrid 2007.

Kat. *Tiziano* 2003:

Kat. *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, hg. von Miguel Falomir Faus, Madrid 2003.

Kat. *El joven Velázquez* 2014:

Kat. *El joven Velázquez. La educación de la Virgen de Yale restaurada*, Sevilla, Espacio Santa Clara, hg. von John Marciari, New Haven 2014.

Kat. *Velázquez* 2014:

Kat. *Velázquez*, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von Sabine Haug, Wien 2014.

Kat. *Velázquez in Seville* 1996:

Kat. *Velázquez in Seville*, Edinburg, National Gallery of Scotland, hg. von Michael Clarke, Edinburg 1996.

Kat. *Velázquez y Sevilla* 1999:

Kat. *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, hg. von Alfredo J. Morales, 2 Bde., Sevilla 1999.

Kemp 1974:

Kemp, Wolfgang, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), S. 219-240.

Koller 1984:

Koller, Manfred, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: *Reclams Handbuch künstlerischer Techniken*, hg. von Hermann Kühn u.a., Bd.1: Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 261-434.

Krieger 2002:

Krieger, Verena, *Arachne als Künstlerin. Velázquez' *Las hilanderas* als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), S. 545-561.

Krieger 2006:

Krieger, Verena, *Die Farbe als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33 (2006), S. 91-112.

Krischel 1991:

Krischel, Roland, *Jacopo Tintorettos *Sklavenwunder**, München 1991.

Kruse 2005:

Kruse, Christiane, *Ars latet arte sua. Die Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: Pfisterer, Ulrich/ Zimmermann, Anja, *Animationen/ Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.

Kühn 1984:

Reclams Handbuch künstlerischer Techniken, hg. von Hermann Kühn u. a., 3 Bde., Stuttgart 1984.

Kurze 1999:

Kurze, Dietrich, Lob und Tadel der *artes mechanicae* unter besonderer Berücksichtigung des *Speculum vite humane* des Rodrigo Sánchez de Arévalo (1467) – mit drei Anhängen, in: Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, hg. von Kurt Schulz, (= Schriften des Historischen Kollegs, Bd. 41), München 1999, S. 109-153.

Lazzarini 1991:

Lazzarini, Lorenzo, Indagini preliminari di laboratorio, in: Kat. *Il polittico Averoldi* di Tiziano restaurato, Brescia, Monasterio di Santa Giulia, hg. von Elena Lucchesi Ragni und Giovanni Agosti, Brescia 1991, S. 173-177.

Löhr 2008:

Löhr, Wolf-Dietrich, Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: Kat. *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen, hg. von Wolf-Dietrich Löhr und Stefan Weppelmann, München 2008, S. 153-177.

López-Rey 1996:

López-Rey, José, Velázquez. Maler der Maler, 2 Bde., Köln 1996.

Lynch 1969:

Lynch, John, Spain under the Habsburgs, 2 Bde., New York 1969.

Lynch 1992:

Lynch, John, The Hispanic World in Crisis and Change, 1598-1700, Oxford/ Cambridge 1992.

MacKay 2006:

MacKay, Ruth, Lazy, Improvident People. Myth and Reality in the writing of Spanish History, London 2006.

Manrique Ara 2000:

Manrique Ara, María Elena, Jusepe Martínez. Un pintor zaragozano en la Roma del "seicento", Zaragoza 2000.

Manrique 2002:

Manrique, Elena, Jusepe Martínez y el Retablo Mayor de Santa María de Uncastillo. Estudio histórico-artístico y de restauración. Informe técnico de la restauración a cargo de Eva Ardáiz Iriarte e Itxaso Sánchez Urra, Zaragoza 2002.

Manz 2006:

Manz, Volker, Fremde und Gemeinwohl. Integration und Ausgrenzung in Spanien im Übergang vom Ancien Régime zum frühen Nationalstaat, Stuttgart 2006.

Marandel 1974:

Marandel, Patrice, Introduction, in: Kat. *Gray is the Color: An Exhibition of Grisaille Painting, XIIIth-XXth Centuries*, Houston, Texas, Rice Museum, Houston 1974, S. 13-24.

Maravall 1979:

Maravall, José Antonio, Poder, honor y elites en el siglo XVII, Madrid 1979.

Marías 2003:

Marías, Fernando, Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte, in: Kat. *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, hg. von Miguel Falomir Faus, Madrid 2003, S. 111-132.

Marías/ Riello 2015:

Marías, Fernando/ Riello, José, La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco, in: *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, hg. von Nuria Rodríguez Ortega und Miguel Taín Guzmán, Madrid 2015, S. 63-76.

Martí y Mansó 1901:

Martí y Mansó, José, Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid 1901.

McKim-Smith 1993:

McKim-Smith, Gridley/ Newman, Richard, *Ciencia e historia del arte: Velázquez en el Prado*, Madrid 1993.

McKim-Smith 1999:

McKim-Smith, Gridley, *La técnica sevillana de Velázquez*, in: *Kat. Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, hg. von Alfredo J. Morales, Bd. 2: *Estudios*, Sevilla 1999, S. 108-123.

McKim-Smith/ Andersen-Bergdoll/ Newman 1988:

McKim-Smith, Gridley/ Andersen-Bergdoll, Greta/ Newman, Richard, *Examining Velázquez*, New Haven 1988.

Mendelsohn 1982:

Mendelsohn, Leatrice, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Michigan 1982.

Menéndez Pelayo 1884:

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 Bde., Madrid 1884.

Méndez Rodríguez 1999 a:

Méndez Rodríguez, Luis, *Entre la vida y la muerte. Nuevas aportaciones documentales sobre Velázquez en Sevilla*, in: *Archivo Español de Arte LXXII*, 28 (1999), S. 535-541.

Méndez Rodríguez 1999 b:

Méndez Rodríguez, Luis, *La familia de Velázquez: una falsa hidalguía*, in: *Kat. Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, hg. von Alfredo J. Morales, Bd. 2: *Estudios*, Sevilla 1999, S. 32-50.

Méndez Rodríguez 1999 c:

Méndez Rodríguez, Luis, *Un pintor ennoblecido: "La nobleza y lustroso linaje" de los padres de Velázquez*, in: *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), S. 125-134.

Méndez Rodríguez 2005:

Méndez Rodríguez, Luis, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla 2005.

Moffitt 1985:

Moffitt, John F., *Painting, Music and Poetry in Velázquez's Las Hilanderas*, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 54 (1985), S. 77-90.

Morales y Marín 1980:

Morales y Marín, José Luis, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza 1980.

Nefzger 1999:

Nefzger, Ulrich, *Der skizzierende Velázquez. Über die Genese seines Stils. Zum 400. Geburtstag*, in: *Barockberichte*, 22/ 23 (1999), S. 294-304.

Neumann 1944:

Neumann, Abraham Aaron, *The Jews in Spain*, 2 Bde., Philadelphia 1944.

Nicols 1999:

Nicols, Tom, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999.

NTLE 2007:

Nuevo tesoro lexicografico del español (S. XIV-1726), hg. von Lidio Nieto Jimenez und Manuel Alvar Ezquerro, 11 Bde., Madrid 2007.

Oberthaler/ Strolz 2014:

Oberthaler, Elke/ Strolz, Monika, *Zur Maltechnik des späten Velázquez*, in: *Kat. Velázquez*, Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von Sabine Haug, Wien 2014, S. 107-125.

Panofsky 1924/ 1989:

Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ⁶1989.

Panofsky 1954:

Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts, Den Haag 1954.

Panofsky 1969:

Panofsky, Erwin, *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969.

Partearroyo Lacaba 2002:

Partearroyo Lacaba, Cristiana, Telas, Alfombras, Tapices, in: Bonet Correa, Antonio, Historia de las artes aplicadas e industriales en España, Madrid 2002, S. 349-388.

Perdices de Blas 1996:

Perdices de Blas, Luis, La economía política de la decadencia de Castilla en el siglo XVII. Investigaciones de los arbitristas sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones, Madrid 1996.

Pérez Sánchez 1996:

Pérez Sánchez, Alfonso E., Pintura barroca en España. 1600-1750, Madrid 1996.

Puttfarken 1991:

Puttfarken, Thomas, The Dispute about Disegno and Colorito in Venice. Paolo Pino, Ludovico Dolce and Titian, in: Ganz, Peter (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, S. 75-100.

Puttfarken 2005:

Puttfarken, Thomas, Titian – Rubens – de Piles, in: Heck, Michèle-Caroline (Hg.), Le rubénisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Colloque international organisé par le Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord - ARTES, Turnhout 2005, S. 173-182.

Reckermann 1993:

Reckermann, Alfons, Das Konzept kreativer *imitatio* im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie, in: Haug, Walter/ Wachinger, Burghart (Hgg.), Innovation und Originalität, Tübingen 1993, S. 98-132.

Rehm 2002:

Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München/ Berlin 2002.

Rhein 2008:

Rhein, Gudrun, Der Dialog über die Malerei. Ludovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Wien 2008.

Rinke 2008:

Rinke, Stefan, „Limpieza de sangre“, in: Benz, Wolfgang (Hg.), Handbuch des Antisemitismus. Bd. 3: Begriffe, Ideologien, Theorien, Berlin 2008, S. 191f.

Rodríguez Ortega 2005:

Rodríguez Ortega, Nuria, Maneras y Facultades en los Tratados de F. Pacheco y V. Carducho (Tesoro Terminológico-Conceptual), Malaga 2005.

Romanelli 1994:

Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco, hg. von Giandomenico Romanelli, Mailand 1994.

Rosand 1982:

Rosand, David, Painting in Sixteenth Century Venice, Cambridge 1982.

von Rosen 2000:

Rosen, Valeska von, Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 27 (2000), S. 171-208.

von Rosen 2001:

Rosen, Valeska von, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten/ Berlin 2001.

von Rosen 2003:

Rosen, Valeska von, Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog, in: Rosen, Valeska von/ Krüger, Klaus/ Preimesberger, Rudolf (Hgg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München/ Berlin 2003, S. 317-336.

von Rosen/ Krüger/ Preimesberger 2003:

Rosen, Valeska von/ Krüger, Klaus/ Preimesberger, Rudolf (Hgg.), Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München/ Berlin 2003.

Roskill 1968:

Roskill, Mark W., *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968.

Rossi 1974:

Rossi, Sergio, *Idea e accademia: studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro; I: disegno interno e esterno*, in: *Storia dell'arte*, 20 (1974), S. 37-56.

Roth 2002:

Roth, Norman, *Conversos, inquisition, and the expulsion of the Jews from Spain*, Madison 2002.

Ruiz Gómez 2013:

Ruiz Gómez, Leticia, *La recuperación de la serie cartujana de El Paular*, in: *Kat. La Recuperación de El Paular*, hg. von Eduardo Barceló de Torres und Leticia Ruiz Gómez, Madrid 2013, S. 185-202.

Ruiz Rodríguez 2007:

Ruiz Rodríguez, Ignacio, *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: Entre la política, el poder y la intriga*, Madrid 2007.

de Salas/ Marías 1992:

Salas, Xavier de/ Marías, Fernando, *El Greco y el Arte de su Tiempo. Las Notas de El Greco a Vasari*, Madrid 1992.

Sánchez Cantón 1923-1941:

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

Sánchez Cantón 1923:

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd. 1: Siglo XVI, Madrid 1923.

Sánchez Cantón 1925:

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *La librería de Velázquez*, in: *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Bd. 3, Madrid 1925, S. 379-406.

Sánchez Cantón 1933:

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd. 2: Siglo XVII, Madrid 1933.

Sánchez Martín/ Ruiz Gómez 2006:

Sánchez Martín, Almudena/ Ruiz Gómez, Leticia, *La restauración de la Adoracion de los pastores del Greco*, in: *Boletín del Museo del Prado* 42 (2006), S. 90-105.

Scheffler 2000:

Scheffler, Felix, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, (=Ars Iberica, Bd. 5), Frankfurt/ M. 2000.

Scholz-Hänsel 2009:

Scholz-Hänsel, Michael, *Inquisition und Kunst. „Convivencia“ in Zeiten der Intoleranz*, Berlin 2009.

Schulte 1969:

Schulte, Hansgert, *El desengaño: Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München 1969.

Schwerhoff 2009:

Schwerhoff, Gerd, *Die Inquisition. Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*, München 2009.

Sicroff 1985:

Sicroff, Albert, *Los estatutos de limpieza de sangre*, Madrid 1985.

Socrate 1966:

Socrate, Mario, *Borrón e la pittura di macchia nella cultura letteraria del siglo de oro*, in: *Studi di letteratura spagnola* (1966), S. 25-70.

Sohm 1991:

Sohm, Philip L., *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991.

Stoichita 1995/ 1997:

Stoichita, Victor Ieronim, Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, (zuerst frz.: *Image picturale et expérience visionnaire dans l'Espagne du Siècle d'Or*, 1995), München 1997.

Stoichita 1993/ 1998:

Stoichita, Victor, Ieronim, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, (zuerst frz.: *L'instauration du tableau*, 1993), München 1998.

Sternagel 1966:

Sternagel, Peter, Die *artes mechanicae* im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Kallmünz 1966.

Straub 1984:

Straub, Rolf E., Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch künstlerischer Techniken, hg. von Hermann Kühn u. a., Bd. 1: Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 125-259.

Strolle 1976:

Strolle, Jon M., *Engaño* and Art in the *Criticon*, in: *Hispanofila*, 20 (1976), S. 5-17.

Summers 1981:

Summers, David, Michelangelo and the Language of Art, Princeton/ New York 1981.

Summers 1990:

Summers, David, The judgment of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics, Cambridge 1990.

Suthor 2010:

Suthor, Nicola, Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München 2010.

Swoboda 1982:

Swoboda, Karl M., Tintoretto, Wien 1982.

Tatarkiewicz 1987:

Tatarkiewicz, Władysław, Geschichte der Ästhetik, übers. von Alfred Loepfe, hg. von Hand Rudolf Schweizer, Bd. 3: Die Ästhetik der Neuzeit, Basel/ Stuttgart 1987.

Tietze 1936:

Tietze, Hans, Tizian. Leben und Werk, Bd. 1, Wien 1936.

Tieze 1947:

Tieze, Hans, Tintoretto, The Paintings and Drawings, London 1947.

Valdivieso/ Serrera 1985:

Valdivieso, D. Enrique/ Serrera, Juan Miguel, Historia de la pintura Española. Escuela Sevillana del primer tercio del siglo XVII. Pacheco, de Roelas, Mohedano, Uceda, Varela, Legot, del Castillo, Sánchez Cotán, de Esquivel, Sevilla 1985.

El joven Velázquez 2015:

El joven Velázquez. A propósito de 'La educación de la Virgen' de Yale. Actas del simposio internacional celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla del 15 al 17 de octubre de 2014, hg. von Benito Navarrete Prieto, Sevilla 2015.

Véliz 1986:

Artists' techniques in Golden Age Spain. 6 treatises in translation, hg. und übers. von Zahira Véliz, Cambridge 1986.

Véliz 1996:

Véliz, Zahira, Velázquez's Early Technique, in: *Kat. Velázquez in Seville*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, hg. von Michael Clarke, Edinburgh 1996, S. 79-84.

Véliz 2007:

Véliz, Zahira, „*Se escoje la industria de su persona*“: El Greco's Mastery of Technique in Santo Domingo el Antiguo, in: *El Greco's Studio*, Proceedings of the international symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005, hg. von Nicos Hadjinicolaou, Iraklion 2007, S. 67-82.

Vizcaíno Villanueva 2005:

Vizcaíno Villanueva, Maria A., El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV, Madrid 2005.

Waldmann 1995:

Waldmann, Susann, Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei, (= Ars Iberica, Bd. 1), Frankfurt/ M. 1995.

Warnke 1996:

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

Warnke 1997:

Warnke, Martin, Nah und Fern zum Bilde, in: Diers, Michael (Hg.), Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, Köln 1997, S. 6-15.

Warnke 2005:

Warnke, Martin, Velázquez. Form und Reform, Köln 2005.

Wehlte 1967:

Wehlte, Kurt, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967.

Wellmann 2005:

Wellmann, Marc, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert, Frankfurt/ M. 2005.

Weltzien 2006:

Weltzien, Friedrich, Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006.

Yovel 2009:

Yovel, Yirmiyahu, The Other Within. The Marranos. Split Identity and the Emerging Modernity, Princeton/ Oxford 2009.

Zusammenfassung

Im Fokus dieser Untersuchung zur spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts stehen Diskurse zu unkonventionellen Entwurfs- und Maltechniken, wie sie Koloristen wie Tizian, Tintoretto und Velázquez anwendeten. Die Gemälde dieser Künstler zeichnen sich durch eine faszinierende Lebendigkeit aus, erzeugt durch eine sichtbare Pinselschrift. Diese Malweise war häufig mit dem Entwerfen auf der Leinwand verbunden.

Obwohl die meisten Auftraggeber eher unkonventionell vorgehende Künstler präferierten, betrachteten die Kunsttheoretiker neuartige Praktiken lange skeptisch. Diese Urteile sollten jedoch im Zusammenhang mit den sozialen Aufwertungsbestrebungen der Maler gesehen werden. Vier zentrale Schriften werden auf die Verschränkung von künstlerischen und sozialen Aspekten untersucht: Gutiérrez' *Noticia* (1600), Carduchos *Diálogos de la Pintura* (1633), Pachecos *Arte de la Pintura* (1649) und Martínez' *Discursos practicables* (1673).

Die spanischen Kunsttheoretiker beurteilten die Einzelteile des Begriffsfeldes ‚Farbe‘ sehr differenziert: So unterschieden sie zwischen Farbe, Kolorit, Imitation und der Malpraxis. Das ermöglichte, den dialogischen Werkprozess und neuartige Malweisen unabhängig von Farbgebung und Naturnachahmung zu bewerten.

Abstract

This study of Spanish art literature of the 17th century focuses on discourses on unconventional draft and painting techniques applied by colorists such as Titian, Tintoretto and Velázquez. The paintings of these artists are characterized by a fascinating vividness, produced by visible brushstrokes. This style of painting was often associated with drafting directly on the canvas.

Although most clients preferred unconventional artists, the art theorists remained skeptical of such practices for a long time. These judgments, however, should be seen in the context of the painters' aspiration for social advancements. Four central writings are examined on the interconnection of artistic and social aspects: Gutiérrez' *Noticia* (1600), Carducho's *Diálogos de la Pintura* (1633), Pacheco's *Arte de la Pintura* (1649) and Martínez' *Discursos practicables* (1673).

Spanish art theorists assessed the conceptual field of 'color' in a differentiated way, distinguishing between color, coloring, imitation and painting practice. This made it possible to evaluate the dialogical working process and new painting methods, regardless of coloring and imitation of nature.