

Petra Schmid

Re-Lektüren der Renaissance:

Das Bildprogramm von San Nicolás de Tolentino (Hidalgo, Mexiko) als Beispiel einer visuellen Transkulturation

Mexiko streifte Cortés Quetzalcóatl's Maske über. Cortés stieß sie von sich und setzte Mexiko Christi Maske auf. Seit dieser Zeit ist es unmöglich zu wissen, wen man auf den Barockaltären Pueblas, Tlaxcalas und Oaxacas anbetet.

Carlos Fuentes[1]

Die Geschichte der Renaissance ist in keinem Moment ihrer Entwicklung als linearer Prozess zu erachten, sondern in einer prinzipiell ‚rhizomartigen‘ Struktur zu denken. Für die kulturwissenschaftliche Forschung ergibt sich hieraus die Möglichkeit, koloniale Erscheinungsformen unabhängig von ihrem kanonisierten Status auf ihre autoritative Wirkmächtigkeit hin zu untersuchen und ihre spezifischen Strategien der Codierung und Decodierung in kulturellen Funktionszusammenhängen aufzuzeigen. In der vorliegenden Untersuchung wird dabei nicht von einem Verständnis von Kultur ausgegangen, das in den verschiedenen künstlerischen Erzeugnissen eine außerästhetische historische Wirklichkeit gespiegelt sieht und Kunst somit in einem kausalen Verhältnis zur Wirklichkeit zu begründen versucht. Bei den folgenden Überlegungen stand vielmehr jene Maxime Pate, die Kultur maßgeblich als wirklichkeitsgenerierende und performative Praxis begreift und im Repräsentationsmedium der Kunst unterschiedliche Episteme zum Wirken kommen sieht, welche die gesellschaftlichen, politischen und religiösen Räume gleichermaßen organisieren, strukturieren, autorisieren und legitimieren.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nur konsequent, in den kolonialen Erzeugnissen der süd- und mittelamerikanischen Renaissance mehr als den bloßen Reflex einer passiven Assimilation und mehr als den Prozess einer intendierten Akkulturation[2] zu sehen. In ihren multiplen Erscheinungsweisen wird

auch die koloniale Faktizität dahingehend transzendiert, als jeder visuellen Konfiguration gleichwohl ihre noch „ungesagte Natur“[3] inhärent ist und ein semantisches Geflecht von virtuellen Aussagen über ihr implizites theoretisches, philosophisches oder ästhetisches Verhältnis zur Welt beinhaltet. Auch sind in dem Maße, wie alle menschlichen Seh- und Wahrnehmungsprozesse selbst als performative Akte des Bewertens, des Ordnen, der Affirmierung oder Differenzierung zu werten sind, die faktischen oder virtuellen Aussagen, die über eine koloniale Wirklichkeit der Renaissance getroffen werden, durch die sie bestimmenden sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen determiniert, so dass jede Aussage zwangsläufig verborgen bleibt, „solange man nicht zu den Bedingungen vordringt, unter denen sie zutage tritt“[4]. Um diese Bedingungen innerhalb des kolonialen Diskurses freilegen zu können, ist ein reflektierter Umgang mit den begrifflichen wie methodischen Vektoren geisteswissenschaftlicher Forschungen umso erforderlicher, als nachgerade die Kunstgeschichtsschreibung seit Leon Battista Alberti oftmals für eine normativ-akademische Sinnproduktion sorgt, ohne dabei die eigenen ideologischen Implikationen ihrer ästhetischen Bedeutungssetzungen kritisch zu hinterfragen[5].

Mehr als um die Produktion von verifizierbaren Fakten und mehr als um eine kunsthistorische Thematisierung stillkundlicher Zuschreibungen oder ikonographischer Identifizierungen geht es bei der folgenden Analyse des Bildprogramms im Treppenhauskubus des ehemaligen Augustinerklosters San Nicolás de Tolentino in Actopan (Hidalgo) aus dem 16. Jahrhundert um die Sichtbarmachung einer spezifisch kolonialen Imagination, genauer gesagt, um die Konturierung eben jener Visualisierungsformen einer genuin ‚hybriden‘ Imagination, wie sie im Rahmen von Pro-

zessen einer *visuellen* Transkulturation bewusst oder unbewusst in die ästhetischen Dokumente einer kolonialen Kultur eingeschrieben worden sind. Schließlich gilt es, die Aufmerksamkeit auf jenen „verborgenen Diskurs“[6] zu richten, von dem jeder Text und jedes Bild durch seinen „virtuellen oder latenten Inhalt“[7] erfüllt ist und der im vorliegenden Fall insbesondere von der Fokussierung auf den ‚offiziellen‘, d.h. vordergründig heilsgeschichtlichen Diskurs der spirituellen Kolonisation überdeckt zu werden scheint.

Der koloniale Raum als Heterotopie

Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder verzahnen, weil sie im voraus die ‚Syntax‘ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ‚zusammenhalten‘ lässt.

Michel Foucault[8]

Koloniale Räume Lateinamerikas als Heterotopien zu bezeichnen, scheint historisch angemessen und wissenschaftlich gerechtfertigt, wenn man Foucaults Ausgangsprämisse für das Phänomen heterotoper Ordnungen in Erinnerung ruft, derzufolge ihre prägende Eigenschaft in der simultanen Existenz eines faktisch existierenden Daseinsraumes einerseits und eines hochgradig virtuellen Möglichkeitsraumes andererseits begründet liegt. Dergestaltige Imaginationsräume funktionieren dabei wie jene Art von Platzierungen, die sich zwar auf andere Räume des Außen – in unserem Fall auf den Raum der im kolonialen Außen liegenden Metropole – beziehen, aber auf eine Weise, dass sie die von diesen bezeichneten Verhältnisse gleichwohl potenzieren, suspendieren oder neutralisieren[9]. Mit anderen Worten: Es ist gerade das von strukturellen Divergenzen, semiotischen Diskrepanzen und topographischen Diskontinuitäten gekennzeichnete Verhältnis von kolonialen Räumen zu dem von ihnen niemals eins zu eins reflektierten außerkolonialen

Bezugsrahmen, das sie von utopischen Orten unterscheidet und als heterotope Orte definiert.

Der heterotope Charakter des kolonialen Unternehmens zeigt sich auf anschauliche Weise in dem Arrangement neuer Siedlungen zu „identical, geometrically defined and rectilinear parcels“[10], einem für die koloniale Ordnung paradigmatischen System, in welchem

life could be organized into regular units that reflected the measured order befitting a Christian kingdom on earth; and, at the same time, the ground was prepared for authoritative control and supervision. The gridding of New Spain was therefore a process doubly motivated. Its mission was inspired by both utopic ideals and a will to dominate[11].

Die Beschreibung gitterförmiger Siedlungen als Imperative einer kolonialen Heterotopie ist dabei „not simply a descriptive exercise. Rather, it imparts a geometric ideal that existed with greater reality in the imaginary, utopic space of the cartographers mind than it ever did on the ground“[12]. Das reziproke Abhängigkeitsverhältnis von Kolonie und Metropole bekundet sich dabei in dem bezeichnenden Umstand, dass auch ein Großteil eben jener Karten, die ein orthogonales Maschenwerk aufweisen, für die spanische Krone hergestellt worden waren. Dieser Bedeutungszusammenhang birgt die Möglichkeit, „to read this disparity as evidence that native map-makers anticipated some of their viewer’s conceits. Perhaps painters sensed that royal officials longed, if not demanded, to see sings of the order they unfurled across the lands they now ruled“[13]. Dass dieser Form der kolonialen Heterotopie eine dezidiert kompensatorische Funktion zuwächst, wird verständlich, wenn man sich den idealtypischen Charakter eben jener strengen Ordnung der schachbrettartigen Struktur lateinamerikanischer Siedlungen vergegenwärtigt, der in keiner vergleichbaren Weise den urbanistischen Gegebenheiten der spanischen Metropole entsprach[14]. Ganz im Gegenteil muss den besagten amerikanischen Siedlungen ein im Mutterland selbst nie erreichter Grad an städtebaulicher Vollkommenheit und veritabler Kontrollmöglichkeit konzidiert werden, der ohne die „anthropolo-

gische Blindheit“ (Ángel Rama) der Eroberer und deren *modus operandi* einer *tabula rasa* freilich nie zu realisieren gewesen wäre. Die anskizzierten Beobachtungen sind für die vorliegende Untersuchung insofern von Relevanz, als sie jene eingangs erwähnten Rahmenbedingungen konstituieren, zu denen *sensu* Deleuze erst vorgedungen werden muss, damit im Folgeschritt die in ihnen wirkenden, verborgenen Machtdiskurse offen gelegt werden können.

Religiöse Kunstwerke im kolonialen Kontext

Will man vermeiden, religiöse Kunstwerke, die im unmittelbaren Aktionsradius einer kolonialen Praxis entstanden sind, nach den gängigen, oftmals auf dichotomischen Denkstrukturen beruhenden Interpretationsmustern zu definieren und zu klassifizieren, kann die Etablierung einer strengen Opposition zwischen einer Kultur der Eroberer und einer Kultur der Eroberten ebenso wenig aufrecht erhalten werden wie das Operieren mit jenen dualistischen Denkmustern, die kulturelle Erzeugnisse in Einklang mit den seit Platon in den westeuropäischen Kunstdebatten fest verankerten autoritativen, sich reziprok ausschließenden Kategorien der Authentizität bzw. Fiktionalität beurteilen.

Bei der Analyse hispanoamerikanischer Kunstwerke der Kolonialzeit wird als unhintergehbare Prämisse jene Erkenntnis aus den postkolonialen Debatten zu berücksichtigen sein, die auch in den kulturellen Erzeugnissen der Kultur der Eroberer nicht den unbrochenen Ausdruck einer in sich homogenen Kultur, sondern, ganz im Gegenteil, einen nur bedingt repräsentativen Teilaspekt aus dem heterogenen Spektrum einer Kultur für visualisiert erachtet. Betont werden muss in diesem Zusammenhang der Umstand, dass sich der westeuropäische Kulturraum selbst auch nur vordergründig, sprich: innerhalb der engen Grenzen seiner Hochkultur, als kulturelle Einheit zu erfahren vermochte, dass aber aufgrund von interkulturellen Differenzen diatopischer, diastratischer oder diaphasischer^[15] Natur kein wirklich einheitlicher Kulturraum als Matrix für die heterogenen Erfahrungen seiner Mitglieder angenommen werden kann. Für das Verständnis der kolonialen Kunstpraxis kann dieser Gedanke insofern fruchtbar gemacht wer-

den, als mit ihm gleichwohl die Beobachtung verbunden ist, derzufolge „los miembros de una cultura donadora retienen a conciencia, frecuentemente, elementos de sus normas de vida, por razones de control político, prestigio, y otras parecidas“^[16]. In diesem Sinne sind auch die Bilder und Wandmalereien in den Kirchen und Klöstern der Kolonialherren keinesfalls als bloße Spiegel einer historischen Faktizität oder als mimetisches Abbild eines stabilen Referenzsystems zu betrachten, schließlich liegt ihr Erkenntniswert vielmehr in jenem ästhetischen Mehrwert begründet, der sie als visueller Ausdruck einer nicht auf Fakten reduzierbaren Denkwirklichkeit und einer genuin kolonialen Imagination^[17] lesbar, interpretierbar und insbesondere auch differenzierbar macht. Während Vertreter einer Akkulturationsthese^[18] hegemoniale Diskurse abbilden, ohne den dabei zustande kommenden Interaktions- und Differenzierungsprozessen gerecht zu werden, soll in der vorliegenden Untersuchung von dem Paradigma einer visuellen Transkulturation ausgegangen werden, die mit Malinowski als ein Prozess verstanden wird,

en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente^[19].

Das Bildprogramm der Ostwand von San Nicolás de Tolentino

La gran escalera del monasterio de Actopan es una obra tan impresionante y probablemente tan importante para la historia, como la Capilla de los Scrovegni en Padua o la Cámara de los Esposos en Mantua. Los frescos que cubren sus muros resultarían menos desconcertantes si no hubieran sido pintados en una lejana provincia mexicana, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVI y por los indios. El origen de esta obra nos explica más que si

volvemos a las circunstancias de la ‚conquista espiritual‘ de México.
Serge Gruzinski[20]



Abb. 1: Treppenhauskubus in San Nicolás de Tolentino in Actopan (Hidalgo) (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, La pintura mural del convento de Actopan, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 129).

Die Ostwand im Treppenhauskubus des ehemaligen Augustinerklosters San Nicolás de Tolentino in Actopan[21] (Hidalgo, Mexiko) ist mit einer sich über mehrere Register erstreckenden Wandmalerei bedeckt (Abb. 1). Als horizontale Gliederungselemente trennen ornamentale verzierte Friesbänder die übereinander liegenden Register, während die einzelnen Bildfelder mit 38 Darstellungen europäischer Heiliger aus der eigenen Ordensgeschichte durch gemalte, ebenfalls mit ornamentalem Schmuckwerk versehene Säulen gegliedert in Erscheinung treten. Wie soeben angedeutet, besteht das die gesamte Ostwand bedeckende Bildprogramm aus der Darstellung neben- und übereinander gereihter Heiliger, wobei deren ikonographische Darstellungsweise als thronende Schriftgelehrte auf die europäische Bildtradition einer ursprünglich im imperialen Herrschaftsdiskurs und im christlich heilsgeschichtlichen Darstellungskontext sowie später auch im profanen, genauer gesagt: humanistischen Kontext angesiedelten Buch- und Gelehrtenkultur zu-

rückgeht[22]. Betont werden muss in diesem Zusammenhang, dass mit Hilfe einer intertextuellen Referenz auf den genuin europäischen Bildtypus des Hieronymus im Gehäuse und der damit konnotierten Auslegungskompetenz eine historische Kontinuität visuell etabliert und als transhistorische Autorisierungs- und Legitimierungsstrategie zum Einsatz gebracht werden konnte. Anders formuliert, stellt sich die monumental inszenierte und auf multiple Weise zur Anschauung gebrachte Ikonographie der Gelehrsamkeit in eine Ahnenreihe mit den historisch schriftkundigen Eliten und vermochte somit für eine identitäts- und einheitsstiftende Wirkung funktionalisiert zu werden – eine Wirkung, die für den teils nur latent vorhandenen, teils jedoch auch explizit manifesten Rechtfertigungsdiskurs der kolonialen Praxis nicht zu unterschätzen ist. Schließlich wird durch den stark exponierten Status der Gelehrsamkeit in dem hier besprochenen Bildprogramm *sub specie* die Auffassung veranschaulicht, derzufolge schriftliche Gelehrsamkeit in Anlehnung an theologische wie auch an antike Denkmodelle[23] als konstitutives Moment im Prozess der ‚Humanisierung‘ und damit als zivilisationsstiftendes Potential erachtet wurde. Die Semantik einer schriftlichen Gelehrsamkeit muss somit von Beginn der Missionierung an als explizite Zielsetzung einer kolonialen Praxis gelesen und in einen institutionalisierten Wirklichkeitsbezug gestellt werden.

Vor diesem Hintergrund wird die konstitutive Funktion deutlich, die den religiösen Bildprogrammen im 16. Jahrhundert qua der ihnen inhärenten symbolischen Aussagefähigkeit innerhalb des semiotischen Systems der imperialen Ordnung zuwuchs. In ihrer Eigenschaft als visuelle Dispositive der herrschenden Macht sind sie an der Konstituierung und Stabilisierung jener symbolischen Ordnung beteiligt,

que reposa sobre el orden de los signos, cuya propiedad es organizarse según leyes, clasificaciones, distribuciones y jerarquías y por eso se articula armoniosamente con el orden del poder, sirviéndolo mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda[24].

Die Rolle der schriftlichen Gelehrsamkeit im kolonialen Diskurs

Innerhalb des kolonialen Bezugsrahmens ist die Praxis einer schriftlichen Gelehrsamkeit in den historischen Prozess einer imperialen Wissensproduktion eingeschrieben, deren Funktion namentlich in der Etablierung und Konsolidierung einer hegemonialen Diskursivität besteht. Als Verkörperung eines europäisch-logozentrischen Wissensdispositivs *sui generis* konstituiert das Buch eine der „key cultural differentiations that Europeans made between themselves and the peoples of the New World“ [25] und kann damit einhergehend als eine zentrale Strategie der ‚spirituellen Eroberung‘ und der symbolischen Indoktrination der indigenen Bevölkerung im 16. Jahrhundert gewertet werden. Neben Militär und Verwaltung ist als institutionalisierter Ort einer autoritativen Setzung von Sinn in erster Linie die Kirche zu nennen [26], die kraft der von ihr proklamierten Stellvertreterschaft der göttlichen Autorität seit jeher die alleinige Auslegungskompetenz für das Buch der Bücher für sich in Anspruch zu nehmen verstand. Die von den Kirchenvätern praktizierte und durch göttliche Inspiration legitimierte Allegorese der Heiligen Schrift bildet zugleich den Schlüssel zum Verständnis der Genese eben jener Kultur der schriftlichen Gelehrsamkeit, die innerhalb des kolonialen Diskurses zum signifikanten Differenzierungsmerkmal stilisiert und instrumentalisiert werden sollte.

Konkret fassbar wird die Implantation der Schrift- und Buchkultur als Akt einer kolonialen Disziplinierungs- und Domestizierungsstrategie am Beispiel der ikonographischen und ästhetischen Charakteristika des besagten Bildprogramms im Treppenhaus des ehemaligen Augustinerklosters San Nicolás de Tolentino in Actopan (Hidalgo): Zusätzlich zu dem ikonographischen Rekurs auf die spätmittelalterliche Tradition der Gelehrten- und Heiligendarstellungen sind auch die diversen Schrift- und Buchutensilien auf eine Weise ins Bild gesetzt, die sie als Insignien einer dezidiert schriftlichen Wissensproduktion kennzeichnen, wobei „el libro, el tintero, la pluma, el escritorio, el acto de leer y de escribir se reproducen hasta la saciedad“ [27]. Auch ist den freskierten Ordensangehörigen eine Art „Physiognomie des Denkens“ [28] ein-

geschrieben, die das geistige Schaffen durch den subtilen Einsatz gestischer Mittel wie z.B. die Darstellung der konzentriert in ihre Buchlektüre versunkenen Heiligen oder die Visualisierung von ostentativen Schreibgebärden etc. als spezifisches Signum einer Schrift- und Buchkultur vor Augen führt (Abb. 2). Indem also die logozentristische Schriftkultur als eigentlicher Protagonist der Inszenierung zu betrachten ist, sind die Heiligen dementsprechend als stereotype „dueños de la escritura en una sociedad analfabeta“ [29] codiert.

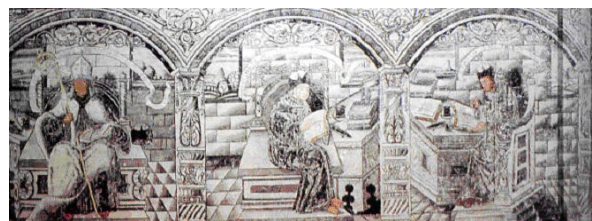


Abb. 2: Detail aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 118).

Die monumentale Inszenierung der Schrift als eine Art „religión secundaria“ [30] wird in den Fresken hingegen noch auf eine andere Weise ins Bild gesetzt, nämlich in Form jener les- und entzifferbarer Schriftbänder, deren Funktion sowohl in der Identifizierung der Heiligen als auch in der Authentifizierung der von sich aus ja ‚stummen‘ Darstellungen besteht (Abb. 3).



Abb. 3: Detail aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 119).

Mit dieser ästhetischen Konzeptualisierung der schriftlichen ‚Rede‘ fügen sich die Darstellungen des Bildprogramms in Actopan „bruchlos in die angestammte Tradition der theologisch prätendierten Höherbewertung und Suprematie des Wortes gegenüber dem Bild“[31], so dass sich die den Bildern zugesprochene Wahrhaftigkeit letzten Endes aus einer metasprachlichen Setzung ableitet, aus der schließlich auch der koloniale Diskurs seine maßgebliche Legitimation bezieht.

Es zeigt sich also, dass in das Bildprogramm von Actopan jene Art ikonischer Kristallisationszeichen buchstäblich eingeschrieben sind, die als Dispositive der kolonialen Macht beschreibbar sind und den Kirchen- und Klosterraum bereits Mitte des 16. Jahrhunderts als „natural habitat“[32] einer hegemonialen Instanz doktrinärer Gelehrsamkeit und als Ort der Akkumulation einer imperialen Ordnung lesbar macht. Bei der Beschreibung bzw. Bewertung kolonialer Visualisierungsstrategien sollte schließlich auch nicht vergessen werden, dass „los monjes exigían a los indios un esfuerzo todavía más intenso que la repetición de una plegaria o el signo de la cruz: el aprendizaje por los ojos, de un mundo que existía más allá de la amplitud de los mares“[33].

San Nicolás de Tolentino als Ort einer visuellen Transkulturation

La mano indígena está, por otra parte, constantemente presente ante nuestros ojos.
Serge Gruzinski[34]

Doch auch die koloniale Visualisierungsform einer doktrinären und auf logozentristischen Prinzipien beruhenden Gelehrsamkeit, wie sie in dem einstigen Augustinerkonvent anschaulich vor Augen tritt, ist bei näherer Betrachtung nicht frei von jenen Diskontinuitäten, Brüchen und Veränderungen, von denen jeder Prozess einer kulturellen Transkulturation gekennzeichnet ist, sofern man Fernando Ortiz in seinem Verständnis der *transculturación* folgt und diese als einen Prozess begreift,

que [...] implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura

precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*[35].

Im Treppenhaus von San Nicolás sind es vor allen Dingen Darstellungsmodus, Bildtypus und die vermittelten Raumwerte des Gelehrtenprogramms, die in einer Weise auffällig werden, die sie von Wandmalereien aus den europäischen Konventen differenzierbar machen. Wie unschwer an dem stark zeichnerischen Lineament einerseits und an dem für das Medium der Wandmalerei ausgesprochen ungewöhnlichen, flächendeckenden Einsatz der Technik der Grisaille andererseits zu erkennen ist, handelt es sich bei den Fresken um die Übersetzung ikonographischer Vorlagen aus der europäischen Buchmalerei[36], so dass auch in Hinblick auf den ästhetischen Darstellungsmodus gesagt werden kann, er mache „de la arquitectura religiosa una prolongación de la civilización del libro que los misioneros se afanaron en distribuir en sus escuelas“[37]. Als konkrete Kristallisationspunkte einer spezifisch kolonialen Ästhetik sind in diesem Zusammenhang perspektivische ‚Unstimmigkeiten‘ ebenso zu nennen wie ein stark planimetrischer Gesamteindruck, eine alles in allem stark mittelalterlich anmutende Raumauffassung sowie die genannte auffallend monochrome Verfasstheit der Fresken[38] – allesamt Eigenschaften, die sich nur bedingt anhand der entsprechenden Vorlagen erklären lassen, will man ihnen nicht eine genuin koloniale Ausdrucksdimension absprechen, die sich nicht *ex post facto* nach den ästhetischen Kriterien der europäischen Renaissance bewerten lässt. In Anbetracht der simplen Tatsache, dass es keine *res nullius* war, die die Spanier zum Zeitpunkt ihrer Eroberung auf dem fremden Kontinent vorgefunden haben, und dem großen Bedarf an indigenen Arbeitskräften versteht sich die Teilhabe einer indigenen Imagination an dem künstlerischen Schaffensprozess mehr oder weniger von selbst: So sind der besagte planimetrische Darstellungsmodus und der damit verbundene konsequente Verzicht auf eine plastische Ausformulierung der einzelnen Gestaltungselemente nicht etwa als Indizien für ein vermeintlich technisches Unvermögen zu werten,

sondern als konkretes Resultat einer ästhetischen Differenz zu denken, auf die Serge Gruzinski im Kontext einer Logik der kolonialen Konfrontation bereits aufmerksam machte:

Las convenciones cromáticas no eran tales en la tradición indígena. La representación de la perspectiva no tenía precedente en los indios, mientras que se había convertido para nosotros, después del renacimiento, en algo tan natural como el azul del cielo y el blanco de las nubes. Pero igualmente desconcertante podía parecer el sistema de líneas y de trazos que formaba la trama de los grabados, produciendo relieves y juegos de sombras totalmente ausentes en la pintura prehispánica. La forma, el contenido, la técnica de las imágenes europeas, seguramente confrontaba más a los indios con otra realidad, que las aproximadas sobre un dios crucificado en tiempos antiguos o una virgen celeste y compasiva[39].

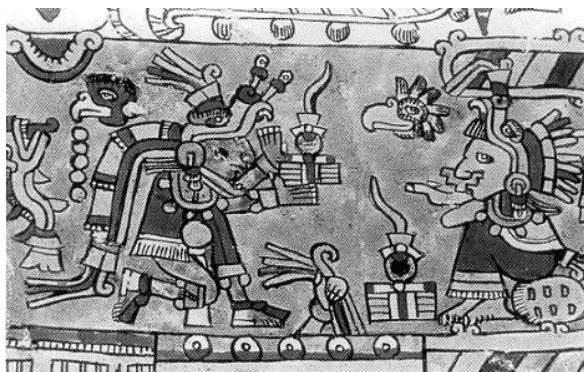


Abb. 4: Haz de fibras, Códice Nuttall (Aus: Pablo Escalante Gonzalbo, Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI, in: Helga von Kügelgen (Hg.), Indigenes Erbe, europäische Traditionen und der europäische Blick. Akten des Kolloquiums der Carl Justi-Vereinigung und des Instituto Cervantes Bremen, Bremen 6.-9. April 2000, Frankfurt a.M. 2002, S. 71-93, Abb. 19).

Somit stellt sich die Frage, ob die genannten Darstellungsverfahren nicht eben jener Tradition einer indigenen Ästhetik entsprechen, wie sie etwa auch in den kurz nach der Eroberung entstehenden Manuskripten (Abb. 4), an den präkolumbianischen Skulpturen und Tempeln (Abb. 5 und 6) oder an den von indigenen ‚Händen‘ gefertigten Reliefarbeiten der Kirchenportale (Abb. 7) deutlich zum Ausdruck kommt. Auch ließe

sich die allorts anzutreffende *graphische* Ausdrucksdimension mit eben jener spezifischen Episteme der Maya-Kultur erklären, derzufolge „los mayas pensaron al cosmos como una estructura geométrica de planos horizontales superpuestos“[40].

Eine Lesart, die in Einklang mit dieser Beobachtung nicht in einer vorschnellen Beurteilung oder Bewertung nach den rationalistischen Kriterien von ‚richtig‘ und ‚falsch‘ aufzugehen sucht und im europäischen Denken der Vernunft vielmehr eines der machtvollsten Dispositive bzw. den Ausdruck einer „Instanz der Herrschaft“ (Wolfgang Iser)[41] erkennt, wird folglich zu dem Ergebnis kommen, dass sich mit den genannten perspektivischen Verzerrungen, der auffälligen Flächigkeit und dem graphischen Stilmodus eben solche ästhetischen Produktionsverfahren in den



Abb. 5: Chichén Itza, 13. Jh. (Aus: George Kubler, On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art, in: Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler, hg. v. Thomas F. Reese, New Haven / London 1985, S. 66-74).

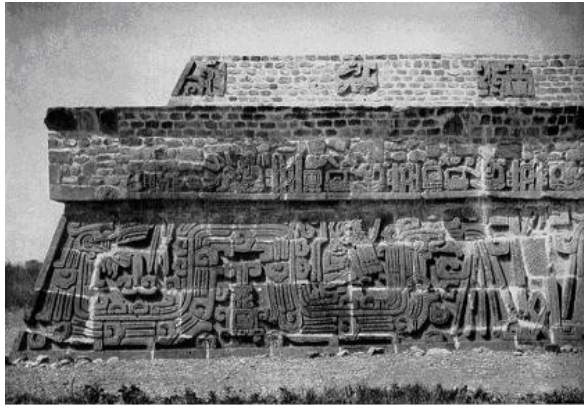


Abb. 6: Xochicalco, 8.-9. Jh. (Aus: George Kubler, On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art, in: Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler, hg. v. Thomas F. Reese, New Haven / London 1985, S. 66-74).

Prozess der Bildkonstruktion eingeschaltet haben könnten, die *summa summaris* nicht auf den spezifisch europäischen Renaissance-Prinzipien mimetischer Repräsentierbarkeit und raumlogischer Systematisierung beruhen und gerade deshalb eine Wirklichkeit eigenen Rechts konstituieren. Daraus ist zu folgern, dass sich die Momente einer visuellen Transkulturation überwiegend innerhalb *ästhetischer* Ausdrucksdimensionen und weniger im *ikonographischen* Bereich auszumachen sind. Wie aus dem hier besprochenen Freskenzyklus ersichtlich wird, folgt das *ikonographische* Programm durchaus der katholischen Semantik einer europäischen Heiligen- und Gelehrtenkultur, während die Aspekte einer *transculturación visual* in erster Linie in den distinktiven Ausdrucksmodi einer hybriden Ästhetik zu finden sind.

Für die Ausgangsthese einer visuellen Transkulturation sind die genannten Charakteristika deshalb von konstitutiver Relevanz, weil der Freskenzyklus des Augustinerkonvents damit eine genuin koloniale Ästhetik, ja, eine neue Realität der visuellen Ordnung der Renaissance aufzuweisen und somit gewissermaßen das *tertium comparationis* einer europäischen und einer amerikanischen Imagination zu bilden scheint. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass es sich bei der in San Nicolás intendierten visuellen Kolonialisierung der indigenen Imagination[42] auch deshalb nicht um den einseitigen Vorgang einer visuellen Akkulturation handeln kann, weil schließlich auch das Imaginarium der Er-

oberer alles andere als eine ahistorische *natura naturans* darstellt, sondern vielmehr selbst vielschichtigen, durch die koloniale Situation bedingten Modifikationen, Brüchen und Diskontinuitäten, kurz: dem Prozess einer partiellen „Des- und Transkulturation“ (Ortiz) unterlegen ist. Mit anderen Worten, die Fresken im Treppenhaus von San Nicolás lassen sich am ehesten als eine *hybride*[43] Bilderwelt beschreiben, wobei die Hybridität der Bilder als ein Konzept verstanden muss, das einen semantischen Mehrwert, ein Surplus an Bedeutungen impliziert, so dass „the same image can be interpreted in multiple ways and no single interpretation is authoritative“[44].

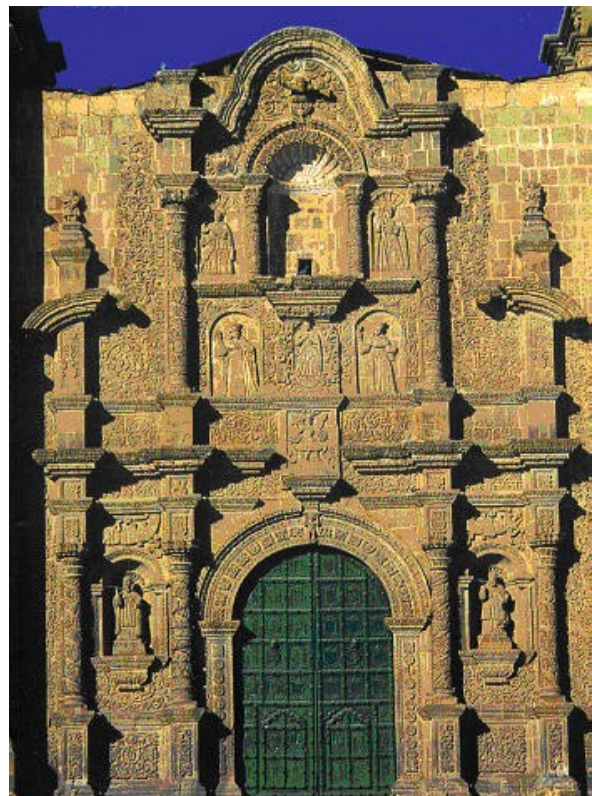


Abb. 7: Fassade der Kathedrale von Puno (Aus: Antonio San Cristóbal, Testigos de un viejo mestizaje, in: Legado del Perú Andino, hg. v. Fernando Bravo Tecsí, Lima 2002, S. 161-220, S. 213).

Grotesken als Beispiel einer Doppelkodierung

Dass neben der monumentalen Darstellungsform einer hagiographischen Buch- und Gelehrtenkultur auch andere ikonographische Gestaltungselemente in dem Freskenzyklus zum Einsatz gelangen, wird an dem ornamentalen Repräsentationssystem der gemalten

Friese und Säulen ersichtlich, das in einem offenkundigen Spannungsbezug zur piktoralen Ordnung der einzelnen Bildfelder zu stehen scheint[45]. Die ornamentale ‚Füllung‘ jener Bildelemente, die in Gestalt von fingierten Friese und Säulen die verschiedenen Kompartimente gliedern und organisieren, entspricht dabei größtenteils jenem arabesken Formenrepertoire der hellenistisch-römischen Antike, wie es von der italienischen Frührenaissance übernommen und in sämtliche Gebiete der bildenden Kunst transferiert worden ist[46]. Betont werden soll dabei der Tatbestand, dass durch die Einfügung phantastischer Masken und schein-architektonischer Gebilde das arabeske Rankenwerk aus Girlanden, vegetabilem Füllwerk etc. eindeutig als Grotteske charakterisiert ist[47]. Bevor jedoch auf die Kodierung und Funktion einzelner Grotteskenmotive näher eingegangen wird, soll das Augenmerk zunächst auf die Semantik des grottesken Dekorationssystems innerhalb des hier besprochenen Bildprogramms gerichtet werden.

Während die Ikonographie der Gelehrtendarstellung mithilfe ihres mimetischen Potentials auf Verständlichkeit und Lesbarkeit ausgerichtet ist, bieten die Grottesken ein polyvalentes Spiel phantastischer Formen, „die keine Entsprechung in der Natur haben, die bilden, nicht abbilden“[48] und deren Regeln damit nicht an die Ästhetik des *verisimile* gebunden waren. Als ein solches freies Spiel werden Grottesken als allegorische Darstellungen des Unwahrscheinlichen und des Phantastischen lesbar, die die schöpferische Eigenschaft des menschlichen Geistes, wenn nicht gar die menschliche Einbildungskraft schlechthin repräsentieren. Dass die Formensprache der Grottesken somit der alphabetischen und logozentristischen Ordnung einer Gelehrtenkultur geradezu diametral gegenüber steht, mag vordergründig sicher auf der Hand liegen. Dass sie sich gleichwohl dem kognitiven „Imperativ des Humanismus“[49] nicht gänzlich zu entziehen vermag, wird in Anbetracht der folgenden Tatsache deutlich: In dem Moment, in dem die Grottesken als Füllmaterial der Säulen und Friese strikt in das Gliederungssystem der Fresken eingebunden sind und sich nicht als loser, freier Rapport mäanderartig in den Raum einschreiben, erscheint auch ihre an und für sich ‚ungebändigte‘ Natur gebändigt, domestiziert, kurz: der disziplinären Ordnung einer Gelehrtenkultur

unterworfen. Die grottesken Formen als Schwelle zwischen dem Darstellbaren und Nichtdarstellbaren, zwischen figuraler und geometrischer Gestaltung, werden hierbei zur Matrix für jeweils unterschiedliche Diskurse des Phantastischen und bieten zudem eine optimale Anknüpfungsfläche für verschiedene Formen der visuellen Repräsentation.



Abb. 8: Detail mit Grotteskenmotiv aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Serge Gruzinski, *El Águila y la Sibila. Frescos indios de México*, Barcelona 1994, S. 42).

Als Beispiel für das Phänomen einer Konvergenz kolonialer und europäischer visueller Erscheinungsformen, wie sie von George Kubler etwa auch für die „open chapels“ von Mexiko und Jucatán des 16. Jahrhunderts konstatiert worden ist[50], sei jenes grotteske Maskenmotiv aus dem hier zur Debatte stehenden Dekorationssystem in San Nicolás genannt, das sich für das indigene Repräsentationssystem einer oralen Kultur als durchlässig erweist. Die Rede ist von der grottesken Symbolik jener Masken, aus deren Mündern sich eine Art stilisierter, volutenförmiger Zunge zu entfalten scheint (Abb. 8). Ungeachtet formaler Divergenzen lassen sich ranken- oder volutenförmige Gebilde vielfach auch an den Mündern anthropomorpher oder auch zoomorpher Gestalten in indigenen Codices und Wandmalereien finden (Abb. 9 und 10), wobei sie dort bezeichnenderweise als Symbole einer *oralen* Kultur, konkret: als Zeichen für das gesprochene Wort und die gesprochene Sprache bzw. mitunter auch für Gesang stehen[51]. Somit sind dem Bildprogramm in San Nicolás zwei unterschiedliche Repräsentationssysteme eingeschrieben, die es erlauben, von einer kolonialen Logik der Konfrontation zu sprechen: Vor dem Hintergrund der Zielvorstellung betrachtet, das auf die hegemonialen Werte einer eurozentristischen Skripturalität ausgerichtete Repräsentationssystem möge auch für die nicht-europäische, indigene Imagination kompatibel und lesbar sein, kommt den grottesken Masken gewissermaßen die Funktion von Schnittstellen, ja von ‚Scharnieren‘ zu,

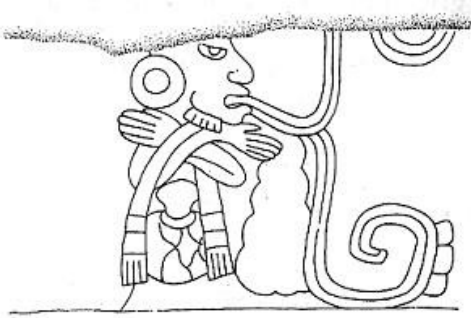


Abb. 9: Umrisszeichnung einer symbolischen Volute, Tetitla, 1996 (Aus: Sonia Lombardo de Ruiz, *Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán*, in: *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, hg. v. Beatriz de la Fuente, Mexiko 2004, S. 233-257, Abb. 13, S. 240).

die einerseits zwar zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit bildhaft zu vermitteln vermögen, doch freilich ohne dabei den doktrinären Status der Schriftlichkeit ernsthaft in Frage zu stellen[52]. Damit kann die Präsenz unterschiedlicher Repräsentationssysteme als materialisierter Ausdruck einer visuellen Transkulturation gelesen werden, deren Kennzeichen unter anderem in der palimpsestartigen Schichtung von Semantisierungsprozessen besteht.

Was sich im Horizont der Lektüre der Fresken im Treppenhauskubus von San Nicolás auf dezidierte Weise abzeichnet, ist die Erkenntnis, dass mit dem Bildprogramm einer europäischen Buch- und Gelehrtenkultur eine koloniale Bildpraxis zum Tragen kommt, die untrennbar mit der Zielsetzung einer Kolonialisierung des Imaginären, einer Disziplinierung von Sehgewohnheiten und einer Einverleibung von Symbolisierungsprozessen einhergeht. Den Bildern wächst dabei die Aufgabe zu, Sichtbarkeiten und visuelle Evidenzen zu etablieren, neue Seherfahrungen zu strukturieren und zu konfigurieren sowie für die Konsolidierung einer modifizierten Selbstwahrnehmung zu sorgen. Die Wirksamkeit dieser kolonialen Visualisierungsstrategien ist dabei kaum zu bezweifeln – selbst die Quellen zeigen,

que estas iconografías eran registrados por las memorias indígenas y resurgían en las visiones, los sueños y los delirios, al hilo de una colonización de lo imaginario, cuyos ejemplos se multiplican en el transcurso del siglo XVI[53].

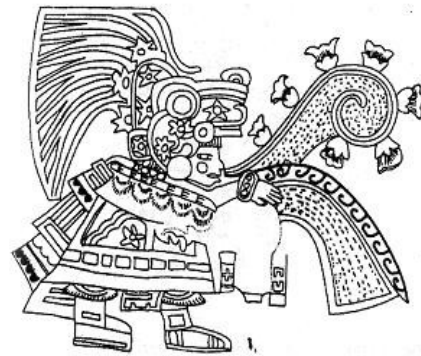


Abb. 10: Bsp. für „voluta florida“, Teotihuacán, nach Peñafiel, 1922 (Aus: Sonia Lombardo de Ruiz, *Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán*, in: *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, hg. v. B. de la Fuente, Mexiko 2004, S. 43-88, Abb. 52, S. 73).

Die Erkenntnis, dass koloniale Bildwelten nicht als genuin spanisch bzw. genuin indigen beschrieben werden können, ist einer Lesart geschuldet, die in den betreffenden kulturellen Erzeugnissen den visuellen Ausdruck einer kategorial neuen Ästhetik, ja einer genuin kolonialen Kultur der Renaissance erblickt, der die Prozesse einer visuellen Transkulturation auf irreduzible Weise eingeschrieben sind.

Endnoten

1. Carlos Fuentes, *Los Reinos Originarios. Teatro Hispano-Mexicano*, Barcelona 1971, S. 15.
2. Vgl. hierzu auch Thomas Cummings, *From Lies to Truth. Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation*, in: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, hg. v. Claire Farago, New Haven / London 1995, S. 152-174, S. 153.
3. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1979, S. 171.
4. Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a. M. 1987, S. 77.
5. Das Prinzip der Ähnlichkeit (*similitudo*) als klassisches Bestimmungsmerkmal des Bildes etwa besitzt nicht nur eine lange Tradition innerhalb der abendländischen Bildertheorie, sondern konstituiert auch für den Semiotiker Charles Sanders Peirce das Charakteristikum schlechthin der ikonischen Zeichen. Vgl. hierzu u.a. Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005. Wie sich in der konkreten Analyse einer kolonialen Kunstpraxis zeigen wird, greift dieser Bewertungsmaßstab in seiner Inkompatibilität mit nicht-europäischen ästhetischen Ausdrucksformen für ein ‚dekolonisieren-

- des' Bildverständnis, das um eine möglichst wertfreie Beschreibung ästhetischer Erscheinungsformen bemüht ist, freilich zu kurz.
6. Deleuze 1987, *Foucault*, S. 11.
 7. Ebd.
 8. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1971, S. 20.
 9. Siehe hierzu Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 34-46.
 10. Dana Leibsohn, *Colony and Cartography: Shifting Signs on Indigenous Maps of New Spain*, in: Farago 1995, S. 265-282, S. 275.
 11. Ebd., S. 278.
 12. Ebd., S. 278.
 13. Ebd., S. 280.
 14. Auch Ángel Rama spricht in diesem Kontext davon, dass „los españoles no reprodujeron el modelo de las ciudades de la metrópoli, sino que comenzaron a instaurar gradualmente, inexpertamente, un modelo ideal [...]“. Siehe hierzu den für die vorliegende Arbeit grundlegenden Aufsatz: Ángel Rama, *La ciudad letrada*, in: Richard M. Morse und Jorge Enrique Hardoy (Hg.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires 1985, S. 11-37, S. 12.
 15. Die Begriffe der diatopischen (geographisch bedingten), diastratischen (gesellschaftlich geschichteten) und diaphasischen (ausdrucksmodalen) Differenzierung entsprechen einer sprachtheoretischen Terminologie von Coseriu. Vgl. hierzu auch Brigitte Schlieben-Lange, *Soziolinguistik. Eine Einführung*, Stuttgart u.a. 1973, S. 33.
 16. George M. Foster, *Cultura y Conquista: la herencia española de América*, Veracruz (Mexiko) 1962, S. 29. *Cum grano salis* kann der in dem Zitat zum Ausdruck gebrachte Gedanke auf die begriffliche Formel einer generellen kulturellen ‚Selektivität‘ gebracht werden, wie sie von Ángel Rama im Zuge einer „plasticidad cultural“ aufgezeichnet worden ist. Vgl. hierzu Ángel Rama, *Literatura y Cultura*, in: Ders., *Transculturación narrativa en América Latina*, 2. Aufl. México / Buenos Aires / Madrid 1987, S. 11-56, S. 38f.
 17. Der Begriff der Imagination scheint insofern angemessen, als er jener Logik der Repräsentation von Wirklichkeit entgegengesetzt ist, die ein cartesianisches *Cogito* zur Prämisse hat, welches sein „Eigenbild als ein sich selbst durchschaubares Zentrum stabiler Identität“ betrachtet. Vgl. Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, *Einleitung: Warum Bilder die Einbildungskraft brauchen*, in: *Bild und Einbildungskraft*, hg. v. Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, S. 9-44, S. 12.
 18. Stellvertretend für die Akkulturationsthese im kunsthistorischen Bereich sei der nordamerikanische Kunsthistoriker George Kubler genannt, der in seinen insgesamt freilich nicht hoch genug einzuschätzenden Pionierarbeiten auf dem Gebiet lateinamerikanischer Kunst das Denken seiner Zeit insofern bewusst wie unbewusst reflektierte, als er den im Laufe der Kolonialzeit entstandenen Erzeugnissen indigener Kulturen eine ausschließlich dekorative Bestimmung ohne sinnstiftende Funktionen zuerkannte – ein Denken, das durch die Ergebnisse der zeitgenössischen Vertreter postkolonialer Diskurse wie z.B. Carolyn Dean, Dana Leibsohn u.a. im Rahmen einer Neubewertung hybrider Ausdrucksformen und Neubestimmung visueller Aneignungsstrategien nicht länger in seiner axiomatischen Gestalt aufrecht erhalten werden kann. Vgl. Carolyn Dean und Dana Leibsohn, *Hybridity and Its Discontents. Considering Visual Culture in Colonial Spanish America*, in: *Colonial Latin American Review*, Vol. 12, No. 1, 2003, S. 5-35 sowie die instruktive Aufsatzsammlung von Helga von Kügelgen (Hg.), *Indigenes Erbe, europäische Traditionen und der europäische Blick*, Frankfurt a. M. 2002. Zu dem genannten Vertreter einer kunsthistorischen Akkulturationstheorie vgl. George Kubler, *Indianism, Mestizaje, and Indigenismo as Classical Medieval, and Modern Traditions in Latin America*, in: *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, hg. v. Thomas F. Reese, New Haven / London 1985, S. 75-80.
 19. Zitiert nach Rama 1987, *Literatura y Cultura*, S. 33.
 20. Serge Gruzinski, *El Águila y la Sibila. Frescos indios de México*, Barcelona 1994, S. 16.
 21. Das Kloster wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts innerhalb des Zeitraums „de plena expansión augustina“ im Norden des Staates Hidalgo gegründet und zählt insbesondere durch seine monumentalen Wandmalereien zu den prachtvollsten Klostergebäuden des Ordens, wobei die omnipräsente Existenz dieser Wandmalereien den orthodoxen Charakter der gegenreformatorischen Bildpraxis offenbart. Zu den übrigen Fresken sowie zur kolonialen Geschichte des Ordens vgl. den mehr an ikonographischen Kenntnissen interessierten monographischen Band von Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, insb. S. 24ff., sowie das sehr gewinnbringende Kapitel zu den Freskenzyklen von Actopan in dem höchst lesenswerten Band von Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 15-51.
 22. Die buchmalerischen Anfänge einer visuellen Inszenierung einer schriftlichen Gelehrsamkeit sind im Rahmen von mittelalterlichen Evangelisten- bzw. frühen Formen von Autorenbildern zu finden: Die häufig mit ihrem Buch am Schreibpult sitzend

dargestellten Gelehrten signalisieren dabei nicht nur ihre Gelehrsamkeit, vielmehr wird dem Leser bzw. dem Betrachter auch die Wissensform, nämlich die einer durch das Buch verkörperten logozentristischen *sapientia* vermittelt. Als frühes Beispiel einer Evangelistendarstellung als reines Autorenbild ist etwa die Abbildung in einem Evangeliar des heiligen Augustin zu nennen, auf der der Evangelist Lukas erstmals mit einem Buch versehen unter einer Arkade thront. Das Beispiel wurde aus dem nahe liegenden Grund ausgewählt, weil die zu Tage tretende Verbindung zwischen einem Evangeliar des hl. Augustin und einem Augustinerkloster auch konstitutiv für die Motivwahl des besagten Bildprogramms gewesen sein könnte. Vgl. zum Autorenbild Christel Meier, *Das Autorenbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser*, in: *Comunicare e significare nell'alto medioevo*, hg. v. Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, Tomo II, Spoleto 2005, S. 499-533. Zur Entwicklung und Darstellung von Evangelisten siehe Ursula Nilgen, *Evangelisten und Evangelistensymbole*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1968, Bd. 1, Sp. 696-713. Visuelle Manifestationen profaner Gelehrtenbilder haben ihren Ursprung im frühhumanistischen Kontext: Das Fresko ‚Petrarca im Studio‘ in der Universitätsaula zu Padua (ehem. *Sala virorum illustrium* des Carrara-Palastes zu Padua) war Teil eines umfassenden Zyklus von *Uomini Illustri*, der in Anlehnung an das von Lombardo Della Seta herausgegebene *De viris* Petrarca entstand und vorbildwirkend für die im 15. Jh. anzutreffende Ikonographie der bekanntesten Kirchenväter-Darstellungen (z.B. Domenico Ghirlandaios *Hl. Hieronymus im Gehäuse*, 1480) war. Vgl. in diesem Zusammenhang die instruktive Studie von Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 sowie Dora Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven / London 1997. Doch auch die visuelle Inszenierung von heiligen Gelehrten in einem Freskenzyklus – dargestellt sind 40 bedeutsame Ordensangehörige – besitzt in dem 1352 von Tomaso da Modena ausgeführten Zyklus im Kapitelsaal des Dominikanerkonvents S. Nicolò zu Treviso seine motiv- und stilgeschichtliche Analogie. Erwähnenswert erscheint dieser Umstand, weil zum einen der gleiche kirchliche Namenspatron für die Wahl des Bildprogramms in Actopan verantwortlich sein könnte und weil zum anderen damit zum Ausdruck gebracht werden kann, dass es sich hierbei um die dem Mittelalter eignende Praxis handelt, seine eigenen Wertvorstellungen auf das Kontinuum der Vergangenheit zu projizieren. Vgl. hierzu Maria

Monica Donato, *Gli eroi romani tra storia ed ,exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, Bd. 2, Rom 1985, S. 97-124, S. 115.

23. *Doctrina* im Sinne von Gelehrsamkeit und wissenschaftlicher Bildung gehört etwa auch bei Cicero zu den emphatischen Humanismusbegriffen. Vgl. hierzu: Rudolf Rieks, *Humanitas*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Basel / Stuttgart 1991, S. 1231.
24. Rama 1985, *La ciudad letrada*, S. 23. Auch wenn sich Ángel Ramas Aussage konkret auf die ‚ciudad letrada‘ bezieht, so besitzt sie für die hier zur Debatte stehende symbolische Verfasstheit piktoriale Verkörperungen imperialer Ordnungssysteme gleichwohl Gültigkeit.
25. Cummings 1995, *From Lies to Truth*, S. 152-174, S. 153.
26. In Kirche, Heer und Administration sieht Rama „las tres mayores estructuras institucionalizadas“, die für jede Art von Ordnungsprozessen verantwortlich sind und innerhalb sämtlicher klassifikatorischer Systeme wie Naturgeschichte, Architektur, Geometrie etc. operieren. Vgl. Rama 1985, *La ciudad letrada*, S. 12.
27. Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 38.
28. Vgl. Liebenwein 1977, *Studiolo*, S. 188.
29. Rama 1985, *La ciudad letrada*, S. 21.
30. Ebd.
31. Zu dem Themenkomplex der Sprachfähigkeit von Bildern siehe den überzeugenden Aufsatz von Klaus Krüger, *Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs*, in: Valeska von Rosen u.a. (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München / Berlin 2003, S. 17-52, S. 35.
32. Rama 1985, *La ciudad letrada*, S. 21.
33. Ebd., S. 25.
34. Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 46. Gruzinski macht auf die grundsätzlich hybride Verfasstheit des Klosters aufmerksam, indem er schreibt: „Generalmente erigido sobre las ruinas de un santuario prehispánico o construido con piedras arrancadas a los antiguos templos, el nuevo edificio mantenía una afinidad casi mineral con el pasado: la misma roca, a menudo de origen volcánico, secretaba un vínculo entre el México de antes de la Conquista y la sociedad colonial, el mismo espacio continuaba estando consagrado a lo divino.“ Ebd., S. 16.
35. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas 1978, S. 86, Kursivsetzung im Original.
36. Manche der Darstellungen konnten von Santiago Sebastián mit entsprechenden Vorlagen aus der

- zeitgenössischen hispanischen Buchmalerei identifiziert werden. Entsprechend heißt es bei Santiago Sebastián: „Los libros clave fueron impresos en Sevilla en 1551 y 1552, y como influyeron o determinaron el programa pictórico [de Actopan], hay que pensar que las pinturas murales son posteriores a estas fechas. [...] Nuestras investigaciones se vieron coronadas por el éxito al encontrar libros de la imprenta hispalense de mediados del siglo XVI, éstos ofrecieron tanto el fondo doctrinal hagiográfico como los elementos decorativos que forman el ensamblaje arquitectónico de la serie iconográfica de la escalera“ (125f.). Bei einem der Bücher handelt es sich um das polemische Werk *Brevissima relación de la destrucción de las Indias* von Fray Bartolomé de las Casas, bei einem anderen, in diesem Kontext zu berücksichtigenden Buch handelt es sich um die *Crónica del glorioso padre y doctor de la Iglesia Sant Agustín: y de los sanctos beatos: y de los doctores de su orden* von Alonso de Orozco, das 1551 von dem Sevillaner Gregorio de la Torre verlegt worden ist. Siehe hierzu den instruktiven Aufsatz von Santiago Sebastián, *Iconografía Agustina*, in: *Iconografía del Arte del Siglo XVI en México*, hg. v. Santiago Sebastián u.a., Zacatecas (Mexiko) 1995, S. 109-136, insb. zu den Ausführungen bezüglich des ikonographischen Programms von Actopan S. 126ff.
37. Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 20.
38. So scheinen die einzelnen Kompartimente nicht konsequent nach den von Leon Battista Alberti formulierten, mathematisch-rationalen Gesetzen zur Zentralperspektive konstruiert und damit auch nicht als ein widerspruchsfreier Systemraum zu funktionieren.
39. Vgl. Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 25.
40. Mercedes de la Garza, *El Pensamiento Maya*, in: *Filosofía iberoamericana en la época del Encuentro*, hg. v. Laureano Robles, Madrid 1992, S. 99-126, S. 100.
41. Wolfgang Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1996, Erster Teil, II. Kap.: Vernunft – eine Instanz der Herrschaft?, S. 74-97.
42. Der ideologische Charakter von Bildprogrammen im institutionellen Rahmen der Kirche wird nicht allein durch die Motivwahl thematisch. Vielmehr gilt es, die grundsätzlich ideologische Funktion von Bildern im kolonialen Kontext zu konstatieren sowie die Form ihrer Instrumentalisierung und Inszenierung durch die Kultur der Eroberer zu beleuchten, schließlich impliziert die „Erziehung“ der Indigenen neben der etwa von José de Acosta (1540-1600) in seinem Traktat *De procurando indorum salute o Predicación del Evangelio en las Indias* von 1576/77 postulierten „Notwendigkeit der Zerstörung der indigenen Religion, des indigenen Glaubens, ja sogar der Erinnerung daran, zusammen mit allen Ausdrucksformen ihrer Kultgegenstände, Opfer und anderen Riten“ auch die sichtbare Implantation eines neuartigen, kolonialen Imaginariums *sui generis*. Zu dem Traktat vgl. den Aufsatzband von Hans-Jürgen Prien, *Das Evangelium im Abendland und in der Neuen Welt. Studien zu Theologie, Gesellschaft, Geschichte*, hg. v. Hans-Martin Barth und Michael Zeuske, Frankfurt a. M. 2000, S. 300.
43. Dem Konzept der Hybridität wird gegenüber dem Konzept der *mestizaje* den Vorzug gegeben, weil im Einverständnis mit George Kubler davon ausgegangen werden muss, dass „the term mestizo is a racialist expression and an inadequate designation for works of visual art“. Vgl. Kubler 1985, *Studies in Ancient American and European Art*, S. 75.
44. Claire Farago, *Introduction: Reframing the Renaissance*, in: Farago 1995, *Reframing the Renaissance*, S. 1-20, S. 12.
45. Ausschlaggebend für das groteske Dekorationssystem im Kloster von Actopan war dabei namentlich das Titelblatt von Bartolomé de las Casas' Traktat, das 1552 in der Ausgabe von Sebastián Trujillo erschienen war: „Al cotejar el friso de grutescos de la escalera del convento mexicano con la portada libresca, se ve que la franja inferior de la arquería fue tomada de la parte superior de la portada del libro (salvo el cambio del búcaro por un escudo, lo demás permanece igual). La parte inferior de la portada del libro fue imitada en la franja superior de la citada arquería; las columnas pictóricas de la arquería son las mismas que tiene la portada del libro.“ Siehe Sebastián 1995, *Iconografía Agustina*, S. 127.
46. Zur Entwicklung und Funktion der Arabeske siehe den Artikel von Lotte Pulvermacher, *Arabeske*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hg. v. Otto Schmitt, Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 895-898.
47. Generell zu Ursprung und Funktion der Groteske vgl. den Lexikonartikel zum Stichwort ‚Groteske‘ im *Lexikon der Kunst*, Bd. II, Leipzig 1971, S. 147f.
48. Vgl. hierzu die ebenso aufschlussreiche Lesart von Grotesken durch Gerhart Schröder, „*Una pittura licenziosa e ridicola*“. *Zur Groteskenmalerei des Cinquecento*, in: Valeska von Rosen u.a. 2003, *Der stumme Diskurs der Bilder*, S. 205-220, S. 212.
49. Ebd., S. 211.
50. *Convergence* konstituiert im Kontext von Kublers Studie über das Überleben indigener Formen und Symbole jenes Kriterium für „unconnected cultural traditions“, welche „produce similar behavior patterns which are interchangeable in the colony for

aims approved by the ruling group.“ Vgl. hierzu George Kubler: *On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art*, in: Kubler 1985, *Studies in Ancient American and European Art*, S. 66-74, S. 68.

51. Als Elemente einer indigenen Ikonographie ist diese Art Voluten „símbolo de la palabra o del canto si es florida“. Vgl. hierzu Sonia Lombardo de Ruiz, *Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán*, in: *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, hg. v. Beatriz de la Fuente, Mexiko 2004, S. 233-257, S. 240.
52. Eine andere Lesart bestünde darin, den Grotesken ein subversives Potential zuzusprechen, indem man sie für visuelle Dokumente einer Imagination nimmt, die in manchen Fällen „even revise written authority.“ Vgl. hierzu Claire Farago, *Introduction: Reframing the Renaissance*, in: Farago 1995, *Reframing the Renaissance*, S. 1-20, S. 11. Die im vorliegenden Fall anzunehmende Praxis einer Übernahme des Motivs aus den Vorlagenbüchern scheint indessen gegen eine solche Annahme zu sprechen. Betont werden soll jedoch der Prozess einer ‚unwillkürlichen‘ Transkulturation, der mit jeder Logik der Konfrontation einhergeht.
53. Gruzinski 1994, *El Águila y la Sibila*, S. 34.

Haven / London 1985, S. 66-74).

Abb. 6: Xochicalco, 8.-9. Jh. (Aus: George Kubler, *On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art*, in: *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, hg. v. Thomas F. Reese, New Haven / London 1985, S. 66-74).

Abb. 7: Fassade der Kathedrale von Puno (Aus: Antonio San Cristóbal, *Testigos de un viejo mestizaje*, in: *Legado del Perú Andino*, hg. v. Fernando Bravo Tecsí, Lima 2002, S. 161-220, S. 213).

Abb. 8: Detail mit Groteskenmotiv aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Serge Gruzinski, *El Águila y la Sibila. Frescos indios de México*, Barcelona 1994, S. 42).

Abb. 9: Umrisszeichnung einer symbolischen Volute, Tetitla, 1996 (Aus: Sonia Lombardo de Ruiz, *Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán*, in: *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, hg. v. Beatriz de la Fuente, Mexiko 2004, S. 233-257, Abb. 13, S. 240).

Abb. 10: Bsp. für „voluta florida“, Teotihuacán, nach Peñafiel, 1922 (Aus: Sonia Lombardo de Ruiz, *Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán*, in: *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, hg. v. B. de la Fuente, Mexiko 2004, S. 43-88, Abb. 52, S. 73).

Abbildungen

Abb. 1: Treppenhauskubus in San Nicolás de Tolentino in Actopan (Hidalgo) (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 129).

Abb. 2: Detail aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 118).

Abb. 3: Detail aus dem Bildprogramm in Actopan (Aus: Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, hg. v. der Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo 1999, S. 119).

Abb. 4: Haz de fibras, Códice Nuttall (Aus: Pablo Escalante Gonzalbo, *Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI*, in: Helga von Kügelgen (Hg.), *Indigenes Erbe, europäische Traditionen und der europäische Blick*. Akten des Kolloquiums der Carl Justi-Vereinigung und des Instituto Cervantes Bremen, Bremen 6.-9. April 2000, Frankfurt a.M. 2002, S. 71-93, Abb. 19).

Abb. 5: Chichén Itza, 13. Jh. (Aus: George Kubler, *On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art*, in: *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, hg. v. Thomas F. Reese, New

Zusammenfassung

Bei der Lektüre des Bildprogramms im Treppenhauskubus des ehemaligen Augustinerklosters San Nicolás de Tolentino in Actopan (Hidalgo, Mexiko) aus dem 16. Jahrhundert soll es um die Sichtbarmachung einer spezifisch kolonialen Imagination der Renaissance gehen, genauer gesagt, um die Konturierung jener Visualisierungsformen einer ‚hybriden‘ Imagination, wie sie im Rahmen von Prozessen einer *visuellen* Transkulturation bewusst oder unbewusst in die ästhetischen Dokumente einer kolonialen Kultur eingeschrieben worden sind. Als Verkörperung eines europäisch-logozentrischen Wissensdispositivs konstituiert die Semantik einer schriftlichen Gelehrsamkeit, wie sie in dem Freskenprogramm von San Nicolás de Tolentino monumental zur Anschauung gelangt, eine der zentralen kulturellen Unterscheidungskriterien zwischen Alter und Neuer Welt und muss als zentrale Strategie der spirituellen Eroberung und symbolischen Indoktrination der indigenen Bevölkerung im 16. Jahrhundert gewertet werden. Dass indes auch diese vi-

suelle Inszenierung der Schrift als eine Art „religión secundaria“ (Angel Rama) bei näherer Betrachtung nicht frei von jenen ästhetischen Diskontinuitäten und Brüchen ist, von denen jeder Prozess einer kulturellen Transkulturation gekennzeichnet ist, soll in dem Aufsatz aufgezeigt werden – schließlich gilt es, die Aufmerksamkeit auf jenen „verborgenen Diskurs“ (Deleuze) der Renaissance zu richten, der sich der Disziplinierung von Sehgewohnheiten und einer Einverleibung von Symbolisierungsprozessen zumindest partiell zu widersetzen vermag und als koloniale Logik der Konfrontation erfahrbar wird.

Autorin

Die Autorin promoviert bei Prof. Klaus Krüger in Berlin und ist Teilzeitstipendiatin des Promotionsstudiengangs „History and Cultural Studies“ an der Dahlem Research School (DRS) der Freien Universität Berlin.

Titel

Petra Schmid, *Re-Lektüren der Renaissance: Das Bildprogramm von San Nicolás de Tolentino (Hidalgo, Mexiko) als Beispiel einer visuellen Transkulturation*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (15 Seiten), www.kunsttexte.de.