DIE KUNST ALS WEGBEREITERIN DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFT

Einige Vorüberlegungen der Moderne in Spanien

Javier Arnaldo / Madrid

1860 gab der spanische Kunsthistoriker Gregorio Cruzada Villaamil eine Zeitschrift mit dem Titel *La Razón* (Die Vernunft) heraus. In dieser Zeitschrift, die sich hauptsächlich mit dem Prinzip der Modernität in der spanischen Kultur auseinandersetzte, stellte Francisco de Paula Canalejas folgende Überlegung an:

„In unserem Jahrhundert hat der Fortschrittsgedanke ganze Generationen bewegt. Die Kunst, die Wissenschaften und die Religion haben sich diesen erhabenen Titel zu eigen gemacht und sind bestrebt, im Einklang mit dem Fortschritt zu leben; ja sogar in der Politik hat sich eine Partei hervorgetan, deren Wahlspruch sich auf das Wort 'Fortschritt' beschränkt. (...) Dichter, Historiker und Philosophen sind damit beschäftigt, Hymnen auf diesen neuen Gott anzustimmen, seine Gesetze mit der Geschichte zu verknüpfen und sein Wesen in der Vernunft zu begründen".[1]

Die Ausrichtung der Kunst, vorgegeben von der historischen Vernunft der damaligen Gegenwart, unterscheidet sich nicht von jener der Wissenschaften, der Religion oder der politischen Institutionen. Die progressistische Dynamik erstreckt sich auf alle Aktivitäten. Das Wort der revolutionären Modernität heißt 'Fortschritt' und die Kunst hat ihre Funktion zum Vorteil dieses säkularen Vorsprungs wahrzunehmen. Im Jahrhundert der Gründung der politischen Fortschrittsparteien ist auch die Kunst von diesem Impuls beflügelt und nimmt notwendigerweise an dieser Bewegung nach vorn teil, ja beschleunigt sie sogar.

Auf die Frage nach der Funktion der Kunst in diesem fortschrittsorientierten Vorgehen erklärt Canalejas, dass die künstlerischen Schöpfungen an der Verbesserung arbeiten und Hymnen auf den Gott Fortschritt anstimmen. Im Haus seines Bruders, des Unternehmers José Canalejas, malte Eugenio Lucas um 1868 interessante Allegorien des Fortschritts. Die Kunst, die Industrie, die Wissenschaft und der Handel sind in dieser allegorischen Darstellung des gemeinsames Ziels des Fortschritts vereint.

Die künstlerische Tätigkeit dient dem Aufbruch zu einer besseren Gesellschaft, in Lobpreisung des Bewusstseins um eine verbesserungsfähige Ordnung der Dinge. Der von Canalejas angerufene Gott des Fortschritts ist jener einer säkularisierten christlichen Seinslehre, der Gott einer Religion, deren Gedankengut die vorangehende Ordnung durch ein harmonistisches Credo umstürzte. Eine Ordnung Spaniens nämlich, die in den Worten von José Amador de los Ríos *„politisch und moralisch unterjocht, von einer Theokratie, die in jeder Ausübung der Vernunft eine Gefahr sah".*[2]

---

[1] Francisco de Paula Canalejas, *Teoría del progreso*. In: *La Razón*, II, 1860, S. 108.

[2] José Amador de los Ríos, *Literatura española en los años 1859 y 1860*. In: *La Razón*, II, 1860, S. 401.

Als nun die befreite Vernunft die Oberhand gewann, war die Kunst dazu berufen, der Verbesserung den Weg zu bereiten. Für Canalejas griff die Kunst dieser von einer Gesellschaft im Umbruch als Ideal angestrebten Verbesserung vor, weil sie *„die Antinomien des allgemeinen Bewussteins in der erhabenen Synthese der ästhetischen Schöpfung zu lösen verstand"*.[3]

In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Natur des Fortschritts auf die unterschiedlichste Weise definiert. In Spanien hatte damals der Krausismus gerade Einzug gehalten, eine philosophische Schule, der sich Francisco de Paula Canalejas angeschlossen hatte. Durch Julián Sanz del Río hatte sich in Spanien eine idealistische Philosophie gebildet, die sich auf K.C.F. Krause berief, und die eine grosse Bedeutung in der Erneuerung des sozialen und ästhetischen Denkens der Zeit gehabt hatte. Der krausistische *Panentheismus* (der von Canalejas später in Frage gestellt werden sollte), ging davon aus, dass der Fortschritt in der Offenbarung eines Ansporns göttlicher Vorsehung für die Erreichung der menschlichen Ideale bestand und die Menschheit darauf reagierte, in dem sie ihr Verständnis von der souveränen göttlichen Vernunft leiten liess. Ausserdem bot die Wissenschaft der Ästhetik dem krausistischen Fortschrittsgedanken ein Modell der Vernunft. Canalejas unterschied seine Theorie beispielsweise vom Gesetz des Fortschritts nach Pierre-Joseph Proudhon, welches unter anderem das 'Recht auf Gewalt' für die Eroberung der sozialen Revolution rechtfertigt.[4] Bekanntlich förderte der Krausismus, wie anderes, stark von der Geschichtsphilosophie und der perfektibilistischen Utopie geprägtes Gedankengut die revolutionären Bestrebungen, die in der Revolution von 1868, einer Art 'Zeichen der Zeit' im Modernisierungsprozess des spanischen politischen Lebens gipfelten.

Während dieses krisengeschüttelten Jahrzehnts gab es keine rein ästhetischen Konzepte sondern nur Konzepte mit einer impliziten politischen Perspektive. Die perfektibilistische Lehre wollte in der Kunst, wie dies von Francisco Tubino in seiner Kritik postuliert wurde, *„ein Element des sozialen Fortschritts"*[5] sehen, *„eines der zahlreichen Mittel, auf die der Mensch für die Verbesserung der Gesellschaft zurückgreifen kann"*[6], folglich eine Vorwegnahme einer angestrebten Zukunft. Für einen wichtigen Sektor der Kritik, der für das romantische Erbe unbestritten empfänglich war, stellte das künstlerische Schaffen eine Vorbereitung auf das Freiheitsideal dar. Als Cruzada Villaamil 1868 in einem berühmten Artikel den Triumph der Septemberrevolution feierte, zweifelt er nicht an den Verdiensten der Kunst in den revolutionären Erfolgen, angesichts der Tatsache, dass *„die Kunst nicht unbedeutend an der grossen Propaganda für die Freiheit mitgewirkt hat"*.[7] Dieses

[3] F. de P. Canalejas, *La poesía moderna: Discursos críticos.* Madrid 1877. S. 75.

[4] Vgl. F. de P. Canalejas (wie Anm. 1), III, 1861, S. 273-293.

[5] Francisco Tubino, *Exposición Nacional de Bellas Artes.* In: *Revista de Bellas Artes*, I, 1866, S. 146.

[6] F. Tubino, *Del arte como elemento de progreso.* In: *Revista de Bellas Artes*, I, 1866, S. 1.

[7] Gregorio Cruzada Villaamil, *Lo que ha hecho y lo que falta que hacer a la revolución, en lo personal, en la administración y en la enseñanza de las Bellas Artes.* In: *El arte en España*, VII. 1868. Siehe Javier Hernando: *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868.* Oviedo 1987.

leidenschaftliche Lob entspricht mehr oder weniger den Tatsachen; in jedem Fall wirft sie die Fragestellung nach der Begründung ihrer Legitimität in der Realität des damaligen künstlerischen Denkens auf.

Die politische Ideologie in der Malerei der Jahrhundertmitte

Interessanterweise führte das Einvernehmen der Kunstkritik mit der fortschrittsorientierten Geschichtsphilosophie immer wieder zu Thesen, die denen über die Voraussetzungen unseres Jahrhunderts für eine Definition der Kunst der Avantgarde sehr ähnlich sind. Immer wieder wurde die künstlerische Arbeit als Prognose der Zukunft, als Vorahnung des von der Revolution garantierten Fortschritts verstanden. Im Vergleich zu diesem Postulat war jede andere These im demokratischen künstlerischen Denken von sekundärer Bedeutung. Die Errungenschaft der von der Kunst prophezeiten, kommenden Realität bestand hauptsächlich in ihrer Kapazität der Bewusstseinsbildung für das Neue. Im künstlerischen Schaffen sah Francisco Tubino insbesondere die *„erhabene Tendenz der Einflussnahme auf die Verbesserung des Menschen"*. *„Erklärtes Ziel der Kunst"*, so Tubino, *„muss die soziale Lehre und Reform sein"*.[8] In diesem Sinne verbindet das künstlerische Schaffen sein Schicksal mit der Illusion eines neuen politischen Horizonts; tatsächlich sollte die potentielle Eignung eines Werks für die Vermittlung des sozialen Fortschrittsideals zum zentralen Gegenstand der damaligen Kunstkritik werden.

Somit konzentrierten sich die beiden erwähnten Kunstkritiker Tubino und Cruzada hauptsächlich auf die innovativen Werte eines Werks innerhalb seiner Gattung, insbesondere auf die thematischen Optionen des Malers. In Funktion der politischen Inhalte seiner Motive ist sein Werk nämlich mehr oder weniger geeignet, das vom Fortschritt vorgegebene Ziel zu fördern. Am stärksten von dieser Voraussetzung betroffen war die Historienmalerei. Cruzada und Tubino gaben dem Werk von Antonio Gisbert den Vorzug. Dieser Maler stellte Themen dar, die zum Wahrzeichen der revolutionären Kultur wurden, wie etwa das berühmte Bild von 1860 *Die Comuneros Padilla, Bravo und Maldonado auf dem Schafott.* (Abb.1)

Themen wie dieses sind unzweifelhaft mit dem Schicksal der Revolution verbunden und brachten einen aufschlussreichen, wenn auch provokativen Befund der nationalen historischen Tradition. Dabei handelte es sich um Episoden aus der Vergangenheit, die auf die Erfahrung des politischen Fortschritts wiesen. Wie bei der Ausrichtung der Geschichtswissenschaften durch Condorcet und seine positivistischen Erben ging es darum, die historische Erfahrung in den Dienst des Fortschritts der Menschheit zu stellen. Ein Bildmotiv konnte aus diesem Grund den Beifall der demokratischen Kritik erhalten.

Die Symbiose zwischen ästhetischem Werturteil und politischer Zielsetzung verleiht dem 'Fortschritt' und seiner Förderung in der Malerei eine markante Prägung als

[8] F. Tubino 1866 (wie Anm. 5). S. 145 f.

künstlerisches Element der Bewertung. Von Antonio Gisbert sagt Tubino unverblümt, dass er *„auf den Schultern einer Partei triumphierte"*.[9]

Gleiches könnte auch dem Ruhm von Malern wie Federico de Madrazo oder José Casado del Alisal gelten, obwohl er in diesem Fall auf die Gunst der Gegenpartei zurückzuführen ist. Innerhalb des Historizismus wirkte nämlich auch die konservative Kritik, und zwar genau in der entgegengesetzten Richtung, als Verfechter katholischer oder monarchischer Tugenden sowie jedes anderen ästhetischen Motivs, das sich dem Ancien régime oder der Sache des *moderantismo* - so hieß die konservative Strömung der Politik seit den 30er Jahren, im Gegensatz zum *partido progresista* - in jeder anderen bildlichen Darstellung verschrieb.

Zum Beispiel befasst sich ein Bild des jungen Mariano Fortuny aus dem Jahr 1857 mit einer patriotischen Episode aus dem 12. Jahrhundert mit dem *Grafen Berenguer* als Hauptperson. Dieses Gemälde (Abb. 2) eignete sich vorzüglich als heroische Darstellung katholischer Traditionsverbundenheit in Katalonien, im Einklang mit den Interessen, die von den Nazarenern der Akademie Sant Jordi vertreten wurden; ebendiese Einrichtung sollte das betreffende Bild von Fortuny mit einem Preis auszeichnen. *Die katholischen Könige bei der Rechtsprechung*, ein 1860 ausgestelltes Bild von Victor Manzano (Abb. 3), galt als Verherrlichung des monarchischen Großmuts und wurde zum Wahrzeichen politischer Mäßigung. Tatsächlich sollte das Bild von der Königin Isabel II erworben werden. Auch die vorangehende romantische Malerei ist mit historischen Formeln als Nährboden für den katholischen Fundamentalismus großzügig umgegangen.

Gelegentlich war der Faktor 'Fortschritt', ja selbst der Faktor 'Freiheit', auch in der akademischen, konservativen Kritik präsent, wenn auch mit einer merklich anderen Tragweite. Tatsächlich wurde die gesamte romantische Tradition der Kunsttheorie von der Geschichtsphilosophie, insbesondere jener schlegelscher Prägung, gekennzeichnet. Auch der Historizismus der Restauration geht davon aus, dass die Kunst sich zu einer neuen Perfektion zu entwickeln hat; die künstlerischen Offenbarungen in der Geschichte entsprechen sukzessiven historischen Konstellationen von Ideen, zu denen auch der gegenwärtige zeitgenössische Befund über die Zivilisation gehört, eine sinnentleerte und dekadente Zeit, die es zu überwinden gilt. Allerdings wird der harmonische Zustand der Gesellschaft aus der historischen Perspektive der Restauration nicht mit der demokratischen Sache in Zusammenhang gebracht, sondern besteht vielmehr mit der Rehabilitierung der Umstände, welche die bewundernswerten künstlerischen Werke der Vergangenheit möglich machten. Zu diesem Zwecke wurde die hierarchische und theokratische Gesellschaft als historische Notwendigkeit dargestellt.

Also wurde auch der Freiheitsbegriff im Hinblick von Interessen, welche jenen der Revolution entgegengesetzt waren, ausgelegt. An dieser Stelle hat der eminente Publizist der Romantik der dreißiger und vierziger Jahre Eugenio de Ochoa das Wort. Von der Kunst, dem *„exakten Ausdruck der gesellschaftlichen Verfassung"* sagt er, dass

[9] Ebd., S.155.

sie in der Romantik die Wertkrise der französischen Revolution überwand: *„Seit der sogenannten Restauration, der Epoche einer repräsentativen Regierung, und somit der Freiheit, ist die Literatur, wie die Gesellschaft, wahrhaftig frei"*. Und weiter: *„Unter wahrhaftiger Freiheit verstehen wir eine Freiheit ohne Ausschweifungen; diese Freiheit und ihre Anwendung in der Literatur ist das, was der vernünftige Mensch unter Romantik versteht"*.[10] In Ochoas Ausführungen sind die romantischen Formeln von Victor Hugo bar ihres aufrührerischen Gehalts und werden dem Erbe der 'Moderaten' einverleibt.

Dieser Gedanke der 'Freiheit ohne Ausschweifungen' findet sich später, in den sechziger Jahren, in der konservativen doktrinären Kritik im Wettbewerb mit der fortschrittlichen Kritik wieder. In ähnlicher Weise wird die künstlerische Freiheit 1868 in den Theorien von J. Manjarrés, eines Lesers von Victor Cousin, aufgefasst: *„Sie besteht nicht in der mangelnden Ein- und Unterordnung, sondern in der Fähigkeit der Gestaltung von Werken, die den ästhetischen Geboten nicht zuwiderlaufen"*.[11] Um diese Botschaft zu verbreiten, schreibt Manjarrés einen parallelen politischen Diskurs und rechtfertigt dort die notwendige Einschränkung öffentlicher Freiheiten.

Die Auslegung der Begriffe der künstlerischen Freiheit und des Fortschritts, mit denen wir uns hier befassen, wird im Allgemeinen konkreten politischen Interessen untergeordnet. Das betrifft natürlich auch rivalisierende ideologische Optionen, die sich praktisch ohne Ausnahme als Erbinnen der Romantik betrachten.[12] Mit der Berufung auf die Freiheit oder auf das Gesetz des Fortschritts wurden die unterschiedlichsten Ziele verfolgt. Selbst die Themen der Historienmalerei wiesen bestimmte semantische Ambiguitäten auf, die von den einen und den anderen für ihre eigenen politischen Zwecke genutzt wurden.

Typischerweise ließen sich hingegen der *Fortschrittsgedanke* und die *Freiheitssehnsucht* dem sogenannten 'politischen Glauben' des liberal-revolutionären Diskurses unterordnen und fungierten dort als Instanzen der Zukunft. Der politische Progressismus verbreitete die Auffassung, dass die Kunst wegbereitende Fähigkeiten besitzt. Die dem liberal-revolutionären Diskurs nahestehende Kunst verschrieb sich der ästhetischen These einer sich abzeichnenden Evolution. In einer Karikatur der satirischen Zeitschrift *La Carcajada* von 1872 wird dieser Umstand treffend veranschaulicht. Ein alter Musiker, von allerlei Devotionalien umgeben, steht am Fenster und spielt 'Zukunftsmusik'; diese Weg bereitende Musik, die der Zukunft vorgreift, eine Musik 'der Avantgarde', ist kein anderes Stück als die *Marsellaise*, wie der Titel der Partitur uns sagt.

Die Erwartungen eines sozialen Wandels als demokratisches und fortschrittliches Bedürfnis der Vernunft bildeten den emanzipatorischen Horizont der Kunst. Die Allianz

[10] Eugenio de Ochoa, *Reflexiones*. In: *El Artista*, II. 1836. S. 265 f.

[11] José Manjarrés, *Varias consideraciones sobre la libertad en las artes*, (wie Anm. 5), III. 1868. S. 339.

[12] Siehe I. Henares u. J.A. Calatrava, *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid 1982. J. Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid 1995.

zwischen progressistischen Postulaten und bestimmten Sektoren der Romantik geht auf die Dreissigerjahre zurück, einem Zeitpunkt zu dem sich bereits einige der Themen der Moderne abzuzeichnen begannen. Wie Mariano José de Larra schon 1836 festhielt, musste die Literatur *„Ausdruck der zeitgenössischen Wissenschaft und des intellektuellen Fortschritts des Jahrhunderts"*[13] sein. Wie in anderen Ländern wird das Bewusstsein der künstlerischen Moderne im Wesentlichen durch diesen heteronomen Faktor des Ästhetischen, seiner Auswirkung auf die öffentliche Erneuerung also, geprägt. Die Intensität dieses Bewusstseins der Moderne ist proportional zum Engagement für die Ideale der revolutionären Innovation und des intellektuellen Fortschritts. Somit unterliegt es der Evolution des politischen Radikalismus.

Die implizite Avantgarde

Der Auftrag des Künstlers und des literarisch Schaffenden sowie des politischen Publizisten besteht in der Beschleunigung der Voraussetzungen für den Wandel. In einem am 14. Februar 1847 im *El Fénix* ohne Unterschrift veröffentlichten Artikel wurde das spanische literarische Panorama wie folgt beschrieben: *„Seit vielen Jahrhunderten hat es in Spanien keine so reichen literarischen Bewegungen wie heute gegeben. In Madrid und in der Provinz erscheinen unzählige Zeitungen. Die einen sind politischer, die anderen literarischer Art. Zusammen bilden sie eine phantastische Heerschar von Soldaten, die Seite an Seite kämpfen (...) und (...) die Nachhut abdecken, zahlreiche Schießkommandos aus Feuilletonisten, Publizisten, Philosophen, Historikern und Romanschriftstellern"*.

Das Konzept der künstlerischen Avantgarde wird, wie wir noch feststellen werden, mit den Grundsätzen der Förderung einer engagierten Literatur eingeführt. In Spanien beginnt sich diese Entwicklung in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen. Im Gegensatz zu Frankreich wird der Begriff '*Avantgarde*' zunächst nicht gebraucht, wohl aber zahlreiche analoge Ausdrücke. Es ist von wegbereitenden Werten der Kunst im Einklang mit Projekten des sozialen Fortschritts die Rede. Das Konzept der Avantgarde wird nicht so sehr in seiner ästhetischen Bedeutung, sondern vielmehr als Übergang des Militärischen ins Politische mit einem möglichen künstlerischen Auftrag aufgefasst. In Zusammenhang mit der Revolution von 1868 identifiziert sich die republikanische Linke als politische Fraktion mit der Avantgarde.

Im Jahr der Revolution gründeten die föderalistischen Republikaner in Barcelona eine Zeitung mit dem Namen *La Vanguardia,* gefolgt von einer Weiteren gleichen Namens in Madrid im Jahr 1881. In der ersten Nummer der Madrider Zeitung schrieb der föderalistische Anführer Francisco Pi y Margall: *„Wir sind tatsächlich die Avantgarde des demokratischen Heers: niemand hat das Prinzip der Freiheit so weit wie wir gebracht"*.[14] In einer Selbsterklärung machte sich die republikanische Gesinnung zum

---

[13] *Artículos literarios de Mariano José de Larra*, hrg. J.J. Ortíz de Mendívil. Barcelona 1985. S. 303.

[14] Francisco Pi y Margall, *Una carta.* In: *La Vanguardia. Diario Federal*, I, 1881. S. 1.

Garanten des Fortschritts in Richtung einer größeren Freiheit und somit zur Statthalterin des Gedankenguts der Avantgarde. Die künstlerische Theorie sollte diesen ideologischen Beschlussfassungen nicht fremd bleiben. Der soziale Radikalismus war keine rein politische Aufgabe, sondern eine Herausforderung der die Gegenwart prägenden Kultur.

Einer der wichtigsten Vertreter der Theorie der Kunst als Vektor zukünftiger gesellschaftlicher Verbesserungen war Francisco Pi y Margall selbst. Schon in der Einführung seines Buches von 1851, *Historia de la pintura en España,* verkündete Pi den Auftrag des Künstlers gegenüber der Gesellschaft und machte ihn zum Sprecher ihres Zukunftsprojektes, in der Tradition von Victor Considérant, Pierre Leroux oder Saint-Simon selbst. Für Pi y Margall ist die Kunst Ausdruck der historischen Bedürfnisse und Prophezeiung der sozialen Erneuerung. Vom künstlerischen Schaffen sagt Pi wörtlich:

„Ein beständiger Reflex des Menschen, der sich mit den Jahrhunderten verändert hat, von Generation zu Generation wächst, alle politischen und sozialen Revolutionen umreisst, den Charakter seiner Epoche prägt, die Hoffnungen seiner Gesellschaft wahrt, das Bild der Völker zeichnet, die dazu bestimmt sind, an die Stelle jener zu treten, die den kämpferischen Wirren ihrer Zeit erliegen. (...) In gewisser Hinsicht ist das künstlerische Schaffen das Herz der Gesellschaft und bestimmt nicht selten ihre Impulse: frei wie die Luft, großmütig, verständig, frei von Gedanken und Gefühlen, die nicht den Lauf der Welt beflügeln, oft Vorläuferin neuer Überzeugungen, die Morgenröte am Horizont der Erneuerung".[15]

Die Welt, die der Revolution erlag, war die Monarchie und der Klerikalismus. Die Erklärungen von Pi y Margall, die Kunst als Trägerin der sozialen Emanzipation befürworten, sind die ersten in Spanien, die sich spezifisch auf die Malerei beziehen.[16] Verbreitet waren allerdings schriftliche Zeugnisse, die der Literatur und dem Theater die Verantwortung für den Anstoss zum sozialen Fortschritt der Menschheit anvertrauten. 1851 beschreibt der damalige Aktivist der demokratischen Partei Pi y Margal die Eigenschaften der Malerei im Lichte der gleichen Forderungen. Unmittelbar vor diesen Ausführungen von Pi über die Kunst erschien 1849 ein Artikel seines Freundes, des bedeutenden republikanischen Ideologen Fernando Garrido. Der Diskurs Garridos ist sehr ähnlich gelagert, obwohl er sich auf die Literatur und nicht auf die Malerei bezieht. Garrido schrieb:

„In der allgemein akzeptierten Bedeutung des Wortes ist die Literatur einer der wichtigsten Hebel, derer sich die Menschheit bedient, um mit Riesenschritten durch die Jahrhunderte zu gehen. Sie ist ein leichter, ergiebiger und gewagter Ausdruck des menschlichen Strebens und Hoffens; zugleich ist sie die Stimme, mit der sie ihre Klagen

---

[15] Francisco Pi y Margall, *Historia de la pintura en España*, 1851, S. 1.

[16] J. Arnaldo, *Francisco Pi y Margall, historiador del arte*. In: *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid 1995. S. 299 ff.

und Freudenhymnen zum Himmel erhebt, und das Licht, mit dem sie die dunklen und unbekannten Wege der Zukunft erleuchtet".[17]

Die Definitionen des Künstlers als Lehrer der Menschheit und der Kunst als Ausdruck sozialen Strebens sind seit ihrer saintsimonistischen Ursprünge unfehlbar mit dem Aufruf zum Engagement für die Gegenwart, insbesondere für die Konflikte als Grundlage revolutionärer Bestrebungen verbunden. Die vom ästhetischen Gedankengut der Fourieristen und Saint-Simonisten hartnäckig postulierte soziale Funktion der Kunst konnte erfüllt werden, wenn diese Werke der Phantasie die Gesellschaft kritisch prüften und zu den Sprechern der zeitgenössischen Anliegen würden. Auf diese Weise zeigten sie sich im Einklang mit der Dialektik der Geschichte. Mit der Anklage von Missbräuchen und der gleichzeitigen Verbreitung moralischer, politischer und materieller Richtlinien für neue Horizonte des Fortschritts leisteten sie einen Beitrag für die Zivilisation.

Die revolutionäre Kommunikation über die Kunst während der Regentschaft

Diese Lehre der Kunst als Wegbereiterin der Gesellschaft wirkte sich zunächst auf ihre volkstümlichste Offenbarung aus, z.B. den Fortsetzungsroman[18], sowie weiter auf die Dichtung mit bürgerrechtlichen Anliegen, das politische '*Sainete*', auf Pamphlete und Flugblätter, die sogenannten *bullangas*, mit dem Aufruf zu bürgerlichen Aufständen.

Im gleichen Sinne spielten auch die graphischen Darstellungen eine bedeutende Rolle. Insbesondere die graphischen Darstellungen aus der satirischen Presse gewannen im Laufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, wobei die antiklerikale Kritik und weitere ähnliche Anliegen immer wieder in den Mittelpunkt der politischen Parodie gerückt wurden[19]. So machte beispielsweise *La Tarántula*, eine kurzlebige Wochenzeitschrift, schon in ihrem Leitsatz kund, wie sie die historische Rolle ihrer Satire verstand: „*Die Tarantel sticht einmal wöchentlich und sollte sie einmal einen historischen Stich tun, so haftet sie für keine Schäden*".

Die leichteren Gattungen spielten eine privilegierte Rolle in der Verbreitung gesellschaftlichen, 'humanitaristischen' und republikanischen Gedankenguts und erlebten ihren Aufschwung in Spanien Mitte des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich leiteten sie die spätere Entwicklung der Malerei und des Romans, die in kleinerem oder größerem Maße von den gleichen Thesen vereinnahmt wurden, ein.

Die spanischen Zeitungen, die zur Verbreitung revolutionärer Lehren beitrugen, räumten der Kulturkritik auf ihren Seiten eine wesentliche Bedeutung ein.[20] Ihre

---

[17] Fernando Garrido, *Breves consideraciones sobre la literatura española contemporánea.* In: *Obras escogidas, publicadas e inéditas*. Barcelona 1860-62. Bd. I. S. 25.

[18] Iris Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Madrid 1971.

[19] Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid 1979.

[20] Clara Lida, *Anarquismo y revolución en la España del XIX*. Madrid 1972. Ders., *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español, 1835-1888*. Madrid 1973.

Mitarbeiter verbreiteten die Definition der Kunst als 'Ausdruck der Gesellschaft'. Von der Presse aus wurde der Künstler aufgefordert, *„einen tatkräftigen Beitrag für das künftige Schicksal der Menschheit zu leisten"*[21], wie der Herausgeber von *El Propagador de la Libertad* (Herold der Freiheit)1835 schreiben sollte. Diese Zeitung sowie weitere ähnliche Veröffentlichungen räumten auf ihren Seiten auch künstlerischen Schöpfungen, wie Gedichten und patriotischen Lobgesängen auf die revolutionäre Mobilisierung Platz ein.

Der ritualisierte oder sogar messianische Ton der ästhetischen Aufrufe der radikalen Presse zeigt oft Verbindungen dieses Gedankenguts mit der Freimaurerei auf.[22] So zum Beispiel in einem Artikel von 1837, gezeichnet von Antonio Ribot (vgl. Abb. 4), in dem wir lesen: *„Verehrte Brüder! Troubadouren einer neuen Welt! (...) Reicht mir Eure Hand! Besiegelt unsere Allianz mit dem heiligen Bruderkuss. Mögen unsere Harfen für die universale Bruderschaft gemeinsam erklingen"*.[23]

Die exaltierte Presse der dreißiger und vierziger Jahre, Gestalterin dessen, was Sixto Cámara wenig später 'moderne Geisteshaltung' nennen sollte, sprach den Künsten die Verantwortung der sozialen Avantgarde in einem interessanten, direkt mit dem Widerstand gegen den Absolutismus zusammenhängenden Sinne zu. Die Künstler und Literaten, schrieb der Verfasser und Theaterkriker Andrés Fontcuberta, *„halten den Schlüssel des menschlichen Schicksals in ihrer Hand"*.[24] An anderer Stelle wird uns über diese Menschheit gesagt, *„dass sie nur noch eine Aristokratie zulässt, die einzige nämlich, die, mit der modernen Zivilisation vereinbar ist, die Aristokratie der Intelligenz"*. Die Abschaffung der Rechte der künstlichen Aristokratie führte über den Triumph des Besten, zu dessen Förderung die künstlerischen Schöpfungen beitragen wollten. So stand 1836 auf den Seiten von Barcelonas Tageszeitung *El Vapor* (Der Dampf): *„Die Aristokratie der Begabung räumt auf mit dem Despotismus"*. *„Es ist für die europäische Literatur an der Zeit"*, schrieb Fontcuberta, *„dass sie aufhört, an den Toren der Paläste um den Platz zu betteln, der ihr in der Gesellschaft rechtmäßig zusteht"*.[25]

Akademismus und Revolution um 1868

Aus der Auslegung zurückliegender und nahestehender Episoden der Geschichte entstehen wenig später Ikonen des sozialen Perfektibilismus. Obwohl die revolutionäre Propaganda zunächst die leichteren aber populären literarischen Gattungen bemüht, wird auch die Historienmalerei, wie bereits erwähnt, in die Streitereien über den

---

[21] F. Raull, *Teatro. Teresita o una mujer del Siglo XIX.* In: *El Propagador de la Libertad*, I, o.J. (1835). S. 224.

[22] I. Zavala, *Masones, comuneros y carbonarios.* Madrid 1971. A. Elías Roel, *Sociedades secretas republicanas en el reinado de Isabel II.* In: *Hispania*, 86. 1962.

[23] Antonio Ribot, *Palabras de Fraternidad.* In: *El Propagador de la Libertad*, III, 1837. S. 179 f.

[24] A. de Covert-Spring [Andrés Fontcuberta], *Literatura.* In: *El Vapor*, 20.06.1836. S. 15.

[25] Ebd., 17.07.1836. S. 11.

Progressismus hineingezogen. Das Prinzip des Fortschritts hatte seinen Nährboden nämlich in der Geschichtsphilosophie. In der Kunstkritik war die Historienmalerei sowohl die meistbeachtete Gattung, als auch, wegen ihrer Inhalte, die umstrittenste. Die Linke sah im Historienbild mit einer bestimmten öffentlichen Botschaft den höchsten Ausdruck des populären Interesses. So erachtete Cruzada Villaamil *Die Landung der Puritaner in Amerika* von Gisbert (Abb. 5) als Darstellung einer historischen Episode mit Versinnbildlichung der Hoffnung auf das Neue.

Der künstlerische Fortschritt konnte aber nicht nur an seiner Vereinnahmung oder Projektion von Motiven demokratischer Rechte gemessen werden. Obwohl dieser Aspekt für die Kritik an den sogenannten *Exposiciones Nacionales* entscheidend war, wurde der Maßstab des Perfektibilismus auch an die technischen Eigenschaften eines Bildes, an den Ausarbeitungsgrad seines Verfahrens, angesetzt. Die Beurteilung dieses letzteren Aspektes war allerdings sehr konventionell und von sekundärer Bedeutung in der progressistischen Kritik.

Der geläuterte Stil, die detaillierte Zeichnung und dramatische Brillanz galten gemeinhin als Anzeichen guter formaler Leistung der Malerei. Dieses Einvernehmen der damaligen Kritiker war aber nicht unverrückbar. Pi y Margall beispielsweise schrieb 1857 in einem Artikel über Goya, einem Maler, der von der spanischen Romantik verkannt worden war, Folgendes:

„In seinen Bildern gibt Goya seine eigenen Gefühle wieder; nicht nur seine Gedanken, sondern selbst die vagen Hoffnungen seiner Epoche; seine Inspiration bezog sich auf die Gesellschaft, der er zugehörte. Aus eben diesem Grund war er Künstler und vermochte seinen Werken Unsterblichkeit zu verleihen. Was bedeutet es schon, dass seine Bilder nur schlecht ausgearbeitet sind und zahlreiche und grobe Zeichnungsfehler enthalten? Zwischen den perfekten und entseelten Formen und den unvollkommenen, aber beseelten Formen haben wir den Letzteren stets und ohne Zögern den Vorzug zu geben".[26]

Schließlich sollte die Vorrangstellung des sozialen Auftrags unter den Werten der ästhetischen Perfektion auch antiakademische Folgen haben. Im Widerspruch zu den akademischen Vorschriften konzentrierte sich der ästhetische Idealismus in der Kritik der Linken auf die Wirkung der Inhalte und nicht so sehr auf die Reinheit oder Brillanz der Ausführung. Pi y Margall selbst beurteilte die Malerei seiner Zeit in Hinsicht der Zweckdienlichkeit ihrer Motive, ihres 'sozialen Zwecks'. An anderer Stelle schrieb dieser republikanische Ideologe: *„Entweder verfolgt die Kunst den gleichen Zweck (wie die Geschichte), oder sie ist keine Kunst".*[27]

[26] Francisco Pi y Margall, *Goya*. In: *El Museo Universal*, I, 1857. S. 92.
[27] Ders., *Exposición de Bellas Artes*. In: *La América*, IV. 19, 1860. S. 3.

Die romantische Rebellion als Bezugspunkt

Dieser Umstand hat die Kritik mit der Zeit empfänglicher für eine Malerei des Naturalismus und des Impressionismus, eine Malerei mit freieren Farben und Formen gemacht; für Bewegungen also, die während der akademischen Jahrzehnte verworfen wurden. Künstlerischer Bezugspunkt der Republikaner um das Jahr 1860 war aber die romantische Tradition. In der Tat verweist die Kunsttheorie unter dem *progressistischen* Zeichen des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts in Spanien auf die von Pi y Margall sogenannte 'wahre Romantik'.[28] Dieses Paradigma der Modernität widersetzt sich der mit der Restauration alliierten Romantik, die durch die Gebrüder Schlegel, die Nazarener und ihre Anhänger, darunter auch viele Spanier, vertreten wird. Unter 'wahrer Romantik' verstand Pi *„die literarische Revolution, die in Frankreich nahezu mit der Julirevolution und in Spanien mit dem letzten Erbfolgekrieg zusammenfiel"*.[29] Ihre höchsten Vertreter waren Larra und Espronceda. Immer wieder beriefen sich die Theoretiker der Ästhetik des Fortschritts auf die Aktualität der nicht reaktionären, sondern der mit dem 'politischen Glauben' versöhnten romantischen Tradition.

Zu Recht schrieb der modernistische Intellektuelle Jaume Brossa, dass die republikanische Propaganda, die nach 1868 die Oberhand gewann, *„rein sentimental, romantisch"*[30] war. Die republikanischen Führer Pi y Margall, Nicolás Salmerón, Emilio Castelar und Fernando Garrido, die alle Kunstkritiker waren, trauten der Romantik tatsächlich das Priesteramt des Freiheitskultes an. Zusammen mit anderen Theoretikern und Kritikern teilten sie dieses Bedürfnis, der Kunst in der neuen Zivilisation die erlösende Aufgabe zukommen zu lassen, die in der Vergangenheit der Religion entsprach. *„Dem Künstler"*, schrieb Nicolás Salmerón, *„ist es gegeben, Einfluss auf das Herz der Völker zu nehmen, (...) in seiner Vorstellungskraft verwirklicht er die Wahrnehmungen der Vernunft, schreibt ein ruhmreiches Gedicht auf die Zivilisation, auf diese Krone der Menschheit, die der Fortschritt über die Jahrhunderte gestaltet"*.[31]

Eine Ästhetik des Inhalts

Die revolutionäre Ästhetik, die einige der funktionellen Werte der Aufklärung bestärkt, konzentriert sich auf die soziale Nützlichkeit der Inhalte und den kommunikativen, narrativen Wert der Kunst. Für die Malerei liegt die fortschrittliche Leistung in der emanzipierenden Wirkung des Themas, in einer Zielsetzung, die im sozialen Interesse ihrer Motive liegt. Folglich nährt sich der implizite Avantgardismus dieser Theorien von der heteronomen Projektion des Ästhetischen, der Projektion des Ästhetischen nach außen, auf eine emanzipierende Wirkung der Inhalte hin. Damit unterscheidet er sich von der Lehre der eigentlichen Avantgarde, also der historischen Avantgarde des 20.

---

[28] Ders., *De la decadencia del arte*. In: *La América*, I. 14, 1857. S. 5.
[29] Ders., *Del romanticismo*. In: *La América*, I. 20, 1857. S. 6.
[30] Jaume Brossa, *Viure del passat*. In: *L'Avenç*, IV, 1892. S. 257.
[31] Nicolás Salmerón, *De arte*, In: *La América*, III. 7, 1859. S. 12.

Jahrhunderts, in deren Schoß bezeichnenderweise die Freisetzung der künstlerischen Sprache in ihrer formalen Autonomie erwuchs.

In jedem Fall ist es bekanntlich weder leicht noch plausibel, die zeitgenössischen ästhetischen Bestrebungen in einer Ordnung reiner Gegenüberstellungen festzulegen. Die Autonomie und die Heteronomie stellen im künstlerischen Bereich keine vollendeten oder definitiven Begriffe dar. Hans Robert Jauss hat den kantischen Begriff *Heautonomie* für die Bezugnahme auf den elementaren Konflikt, auf die internen Friktionen mit Wirkung auf die ganzheitliche Definition des Modernen in der zeitgenössischen ästhetischen Tradition gebraucht.

Eine differenziertere als die vorliegende Analyse der Autoren und Momente des progressistischen künstlerischen Gedankenguts im Spanien des 19. Jahrhunderts wäre angebracht. Wir haben uns an dieser Stelle auf die typischen Merkmale bezogen, nicht aber auf die Debatten, deren Gegenstand sie innerhalb dieser Tradition waren. So wurde beispielsweise das soziopolitische Desinteresse der Maler von Pi y Margall, Tubino und anderen wiederholt kritisiert, etwa bei Fortuny, einem Maler, den sie nicht ohne Grund der Selbstgefälligkeit der 'Kunst um der Kunst willen' bezichtigten. Weniger Kritik am ideologischen *Indifferentismus* übten aber jene Autoren aus, welche ihnen intellektuell näher standen, wie zum Beispiel Pedro Mata, und natürlich die dem Krausismus verpflichteten Philosophen.

Im übrigen verteilt sich die Prägung durch sozietäres Gedankengut, Positivismus, Hegelianismus, soziales Christentum von Lamennais sowie durch andere philosophische Strömungen ungleich auf das Werk der Vertreter des hier erwähnten historischen Zeitabschnitts. Unbeschadet dieser und ähnlicher Fragen ist die Einschätzung der Projektion einiger gemeinsamer Nenner dieser Tradition auf die spanische Kunst aufschlussreich.

Zu beachten wäre, dass die mit dem sozialen Radikalismus verbundenen künstlerischen Theorien aus der politischen Philosophie und der Literaturkritik stammen, wo sich diese Thesen schon früher entwickelt haben. Als die emanzipatorischen Thesen im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts in Spanien verkündet wurden, um die neuen Ziele der bildenden Künste zu definieren, handelte es sich zu einem guten Teil um Konzepte ohne visuelle Bezüge, um Begriffe, die nicht von Malern aus der Taufe gehoben wurden. Was die Malerei betrifft, entstand die Lehre der *Sozialen Kunst* somit als eine Ästhetik in Erwartung einer praktischen Anwendung. Um 1850 hatte der soziale Auftrag zwar wohl in der graphischen Illustration, nicht aber auf den repräsentativeren Bildern auf den Staffeleien Einzug gehalten.

Eine Sonderstellung nimmt in dieser Hinsicht der Maler Eugenio Lucas ein, der Themen von Goya, aber auch zahlreiche mit den politischen Aufständen seiner Zeit zusammenhängende aufgriff, z.B. in seinem allegorischen Bild *Die Republik leitet Spanien* aus dem Jahr 1861. (Abb. 6) Republikanische Allegorien finden sich in großer Zahl in den Illustrationen der Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen revolutionärer Ausrichtung. (vgl. Abb. 7) Aber die ausdrücklich und eindeutig der revolutionären

Sache verschriebenen Themen glänzen, von Fällen, wie dem Werk von Eugenio Lucas abgesehen, bis zum Jahrhundertende durch ihre Abwesenheit in der Malerei und der Bildhauerei.

Der Kritiker Francisco Tubino beispielsweise plädierte für eine neue Ausrichtung der institutionalisierten Malerei der Akademien und der Nationalen Ausstellungen. Er dachte an eine *„Reform des öffentlichen Geschmacks"*[32], der die Prioritäten bei einer Malerei setzte, die sich für die Gegenwart engagiert. Aber noch im Jahr 1871 schrieb Tubino Bezug nehmend auf die Bilder der Nationalen Ausstellung dieses Jahres: *„Ich habe die Ausstellungssäle des Wettbewerbs ausführlich besucht, ohne irgendein Bild zu finden, das sich in der Septemberrevolution inspiriert hätte, obwohl es an geeigneten Episoden in ihren Annalen kaum fehlen dürfte"*.[33]

Der Horizont des engagierten Realismus

In der gleichen Schrift erklärte sich Tubino zum Befürworter einer 'realistischen und positiven' Kunst, die kaum Maler findet, in denen sie sich wiedererkennen kann. Einige Historienmaler, wie Gisbert, de la Puebla oder Francisco Sans wurden von Pi und Tubino in ihrer Kritik zur Kenntnis genommen. Es kann aber nicht behauptet werden, dass diese Künstler den ästhetischen Erwartungen einer Kunst 'als Abglanz der Gesellschaft' absolut gerecht wurden. Die Antwort der Maler auf die sozialen Lehren der Kunst ließ auf sich warten oder beschränkte sich auf bestimmte Auswahlkriterien der Episoden der Historienmalerei. Als Beispiel sei hier die Wahl des militärischen Debakels von Trafalgar durch Francisco Sans als Thema im Jahr 1862 angeführt. Diese Wahl hatte ein beträchtliches Engagement durch den Maler vorausgesetzt, konnte aber nur metaphorisch verstanden werden. Die allmähliche Assimilierung dieser Lehre des Engagements für die soziale Realität der Gegenwart ist zu einem guten Teil die Geschichte der ersten Formen künstlerischer Erneuerung in Spanien.

In die Nationalen Ausstellungen hielt der Realismus mit sozialen Themen erst im letzten Jahrzehnt Einzug. Maler wie Vicente Cutanda oder später López Mezquita verschrieben sich dem Realismus. Zu diesem Zeitpunkt, d.h. am Ende des Jahrhunderts, vertrat Pi y Margall noch immer ähnliche Theorien wie 1851. *„Die Kunst"*, lesen wir in einem seiner Artikel aus den neunziger Jahren, *„muss aus ihrer Isolierung heraustreten, in ihrem Jahrhundert leben (...) und unserer Gesellschaft auf den Grund gehen"*.[34] Gleichzeitig verbarg er hinter den erlösenden Formeln des Avantgardismus, eines stillschweigenden Avantgardismus, seinen Aufruf zum sozialen Auftrag: *„Die Menschheit"*, sagte er, *„ist der ewige Christus und die Kunst sein ewiger Prophet"*.[35]

---

[32] F. Tubino 1866 (wie Anm. 5), S. 147.
[33] F. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos*. Madrid 1871. S. 503.
[34] F. Pi y Margall, *Diálogos y artículos*. Barcelona o. J. S. 89.
[35] Ebd., S.94.

Fast ein halbes Jahrhundert früher plädierte er in seiner *Historia de la pintura en España* für das gleiche Ziel: *„Seid beständig Dichter Eures Jahrhunderts. Werdet zum Propheten, wenn Ihr Künstler seid"*.[36] Dieses heute vergessene Buch wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts nachgedruckt und 1932, als es aus der Perspektive der Geschichtsschreibung bereits überholt war, von der berühmten anarchistischen Halbmonatsschrift *La Revista Blanca*[37] erneut veröffentlicht. Damals galt Pi y Margalls Anliegen des ästhetischen Diskurses als sehr aktuell.

Schon die intellektuellen Dissidenten der Restauration, dieser Epoche intensiver Entwicklung der Sozialwissenschaften und der positiven Philosophie, griffen in ihren Diskussionen viele der kulturellen Ziele des vorangehenden romantischen revolutionären Gedankenguts auf und versuchten Antworten auf bestehende Bedürfnisse zu finden. Im ausgehenden 19. Jahrhundert lässt sich der Übergang der romantischen Ideologien in die pragmatischere und positivere Mentalität des Regenerationismus feststellen. Dennoch hat jene Aussage von Jaume Brossa in den Seiten des *L'Avenç* 1892 nichts von ihrer Gültigkeit verloren: *„Das gegenwärtige Spanien"*, sagte er, *„ist eine Tochter der Septemberrevolution"*.[38] Schon Pi y Margall hatte sein föderalistisches und republikanisches Gedankengut mit der sozialen Lehre der Kunst der von ihm sogenannten 'wahren Romantik' verbunden, im Gegensatz zur neokatholischen und konservativen Romantik, beispielsweise der Ästhetik von Manuel Milá y Fontanals; in den achtziger Jahren und später sollte dieser gleiche Kontrast der Kräfte wieder aufleben.

Nicht vergessen werden darf, dass der sogenannte linke oder *schwarze* Flügel des katalanischen Modernismus sich ursprünglich auf die Verteidigung eines sozial engagierten Naturalismus, wie ihn der politische Progressismus forderte, berief. Der *Diari Català* des Föderalistenführers Valentí Almirall, die Zeitschrift *L'Avenç* und andere spätere Veröffentlichungen setzten dem traditionsverhafteten Katalanismus der *Renaixença* den Ästhetizismus von Milá y Fontanals und seine Folgeerscheinungen, ein Ideal der Modernität auf naturalistischer Grundlage, entgegen. So wiesen Jaume Brossa und andere auf das Vorbild der Literatur von Zola und des sozialen Dramas von Ibsen für eine mit der politischen Avantgarde einhergehende künstlerische Erneuerung.

Was die Malerei betrifft, liegt der bereits erwähnte Kontrast der Kräfte in der Abweichung der Malerei von Santiago Rusiñol von der frommen Kunst des *Cercle de Sant Lluc*, die um die Jahrhundertwende feststellbar ist. Das Gleiche trifft, noch in größerem Maße, auf die Bilder zum Beispiel von Ramón Casas der Jahrhundertwende zu.

Die Gruppe von Malern, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende für die Aufforderung der Integration der Kunst in die soziale Avantgarde am empfänglichsten zeigt, ist ohne Zweifel die selbsternannte *Colla del*

[36] Francisco Pi y Margall 1851 (wie Anm. 15), S. 16.
[37] *La Revista Blanca*, Nr. 218 u. ff.
[38] J. Brossa 1892 (wie Anm. 30).

Safrà. Mir, Nonell, Canals und Pichot und andere brachten Motive auf die Leinwand, die früher nur dem Roman und der graphischen Illustration mit sozialem Auftrag vorbehalten war. Antiklerikale Themen, Kritik am oligarchischen System, Anzeige des Elends und der sozialen Mißstände usw., wurden Bestandteil ihres ästhetischen Horizonts.

Die Anklage des dominanten Reaktionarismus der unterwürfigen, unsolidarischen und leichtgläubigen Gesellschaft musste als Druckmittel für die Erneuerung wirken.[39] In diesem Sinne teilten sie die Erwartungshaltung des sozialen Radikalismus. Tatsächlich veranschaulichten die Bilder dieser Autoren die emanzipatorischen Thesen der zeitgenössischen Sozialwissenschaften.

Diese und weitere verdiente Maler der Moderne der Jahrhundertwende, an deren Kreis der junge Picasso teilnahm, wurden zu den Nutznießern eines Konzepts des künstlerischen Fortschritts, das, wie wir gesehen haben, aus der Dialektik der Geschichte und dem sozialen Nonkonformismus entstand. Das künstlerische Bild des rückständigen Spanien, der '*España Negra*' der Atavismen der Gesellschaft, dient nun zum Ansporn für eine Verbesserung: Vorwegnahme der Modernität als Voraussetzung des künstlerischen Fortschritts.

[39] Siehe L. Litvak, *Musa libertaria*. Barcelona 1981



Abb. 1: **Antonio Gisbert, Die Comuneros Padilla, Bravo und Maldonado auf dem Schafott.** 1860. Madrid, Congreso de los Diputados.



Abb. 2: **Mariano Fortuny, Graf Berenguer bei der Eroberung der Festung zu Foix.** 1857. Barcelona, Palau de la Generalitat.

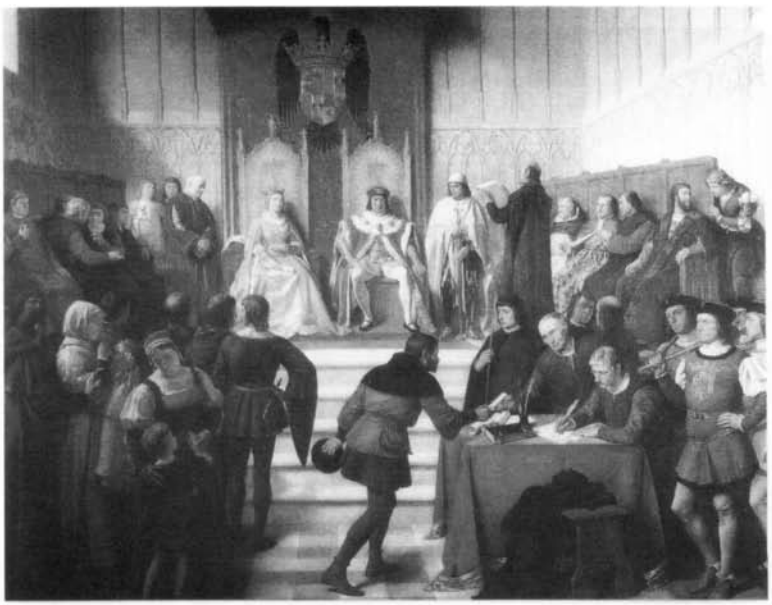


Abb. 3: **Víctor Manzano, Die katholische Könige bei der Rechtsprechung.** 1860. Madrid, Palacio Real.
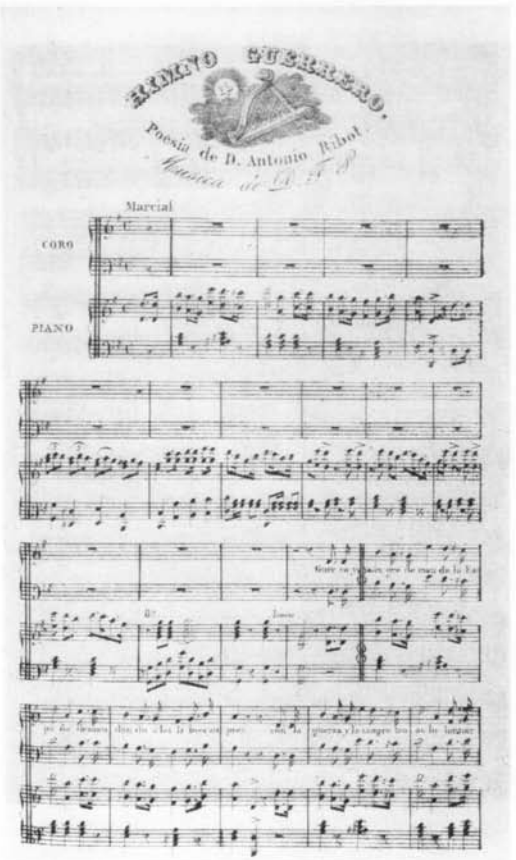


Abb. 4: **Antonio Ribot, Kriegshymne.** In: El Propagador de la libertad. 1835. S. 149.



Abb. 5: **Antonio Gisbert, Die Landung der Puritaner in Amerika.** 1864. Madrid, Senado.



Abb. 6: **Eugenio Lucas, Die Republik leitet Spanien.** 1861. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Abb. 7: **Anonym, Abbildung für El Anti-Cristo.** 1868.