MITTEILUNGEN

DER

CARL JUSTI – VEREINIGUNG

ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT
MIT SPANIEN UND PORTUGAL

1. Jahrgang Dezember 1989 3. Brief

Inhalt

Editorial (*Nils Büttner*) S. 1

Marginalien zur Justi-Rezeption: "Las Meninas" von Antonio Buero Vallejo (*Jochen Heymann*) S. 2

Berichte aus den Institutionen

Bericht über die Tätigkeit des Deutschen Archäologischen Instituts in Madrid (*Sabine Noack-Haley*) S. 10

Das Katalanische Kulturbüro / Oficina Catalana S. 13

Deutscher Spanischlehrerverband (DSV) S. 14

Berichte über Kolloquien und Ausstellungen

Universidad Complutense, Cursos de Veran. El Escorial (*Michael Scholz-Hänsel*) S. 14

Graphische Zyklen Goyas (Flensburg) (*Anke Schwarz*) S. 16

Arte em Berlim 1900 até hoje (Lissabon) (*Dominik Bartmann*) S. 17

Barcelona. Plätze und Skulpturen (Stuttgart) (*Barbara Borngässer Klein*) S. 18

Buchbesprechung

J. F. Pereira, Arquitectura barroca em Portugal (*Barbara Borngässer Klein*) S. 21

Ausstellungskalender S. 23

Kongresse, Kolloquien & Vorträge S. 24

Neuerscheinungen S. 25

Lehrveranstaltungen S. 26

Nachrichten der Carl Justi-Vereinigung e. V.

Danksagung S. 27

Einladung zur Jahresversammlung S. 28

MITTEILUNGEN

DER

CARL JUSTI – VEREINIGUNG

ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT MIT SPANIEN UND PORTUGAL

1. Jahrgang **Dezember 1989** **3. Brief**

Editorial

Mit der dritten Ausgabe in diesem Jahr ist es erstmalig gelungen, die *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* in Form eines kleinen Heftes zu edieren. Wie schon die ersten *Mitteilungen*, enthält auch diese Nummer einen ausführlicheren wissenschaftlichen Beitrag, der unter dem Titel *Marginalien zur Justi-Rezeption: "Las meninas", von Antonio Buero Vallejo* versucht, das von der Kritik häufig angegriffene Theaterstück als eine Stellungnahme gegenüber der Forschung und eigene Velázquez-Interpretation zu begreifen. Darüber hinaus informiert dieses Heft über verschiedene Institutionen, Ausstellungen und Veranstaltungen. Neben einem Bericht aus dem Deutschen Archäologischen Institut in Madrid wird kurz über die Zielsetzung des Katalanischen Kulturbüros und des Deutschen Spanischlehrerverbandes referiert. An diese Berichte aus den Institutionen schließen sich kritische Würdigungen von Kolloquien und Ausstellungen an, so die Besprechung des Curso de Verano der Universidad Complutense. Dieser stand unter dem Titel *Felipe II y la decoración de El Escorial*. Ferner werden drei Ausstellungen rezensiert, die Ausstellung von Graphiken Goyas in Flensburg, die Ausstellung *Arte em Berlim 1900 até hoje* in Lissabon und *Barcelona. Plätze und Skulpturen* im Weissen Saal des Neuen Schlosses in Stuttgart. Im folgenden findet sich neben einer Buchrezension, die eine Neuerscheinung zur portugiesischen Barockarchitektur vorstellt, ein Blick auf den Büchermarkt. In Form eines Kalenders enthält das Heft Hinweise auf Ausstellungen, Kongresse, Kolloquien und Vorträge. Den Schluß dieser *Mitteilungen* bilden Nachrichten der CARL JUSTI-VEREINIGUNG mit der Einladung zur Jahresversammlung in Berlin.

Nils Büttner, Göttingen

Marginalien zur Justi-Rezeption: "Las meninas", von Antonio Buero Vallejo.

Im Dezember 1960 wurde in Madrid das Stück "*Las meninas*" von Antonio Buero Vallejo uraufgeführt und vom Publikum sehr gut aufgenommen. Ein Teil der Pressekritik griff den Dramaturgen freilich wegen Geschichtsverfälschung, Mißbrauch der Figur des Velázquez, Nestbeschmutzung und billiger Ideologisierung an; nicht umsonst fiel das Stück ins dreihundertste Todesjahr des Malers, und damit in einen Augenblick, da sich der Frankismus mit allen zu Gebote stehenden Mitteln selbst feierte, zu denen unter anderem auch der Maler und sein Werk gehörten. Velázquez galt als erhabener Vertreter derjenigen Kunst, die das imperiale Spanien hervorgebracht hatte und dieses in geeigneter Form im Bild wiedergab. (vgl. Velázquez 1960). In diesen Rahmen paßte Bueros Velázquez nicht: Ein Künstler im Konflikt mit der Staatsmacht und mit der ihn umgebenden Gesellschaft war aus konservativer Warte bedenklich, wenn nicht gar verdächtig des Abweichlertums. Zwei Dinge haben die Heftigkeit der konservativen Kritik verstärkt: Erstens ist Buero niemals ein linientreuer, angepaßter Autor gewesen. Aus seiner republikanischen Gesinnung hat er kein Geheimnis gemacht, und ebensowenig aus dem langen, politisch bedingten Gefängnisaufenthalt nach dem Bürgerkrieg. Zweitens ist das Stück von Buero fast das einzige fiktionale Werk, das Diego de Silva Velázquez eine menschliche Gestalt und einen Charakter gibt. Im offiziellen Ausstellungskatalog des Prado-Museums von 1960 spielte die Biographie so gut wie keine Rolle, und die offiziöse Literatur-, Film- und Fernsehszene hat keinen Velázquez schaffen können, der persönliche Konturen und politische Unbedenklichkeit zugleich vereinigte. Das ist historisch bedingt; Velázquez ist ein "Mann ohne Eigenschaften", ein Maler, der ganz hinter der formalen Vollendung seines Werkes verschwindet und archivalisch nur als unauffälliger Hofmaler und -beamter auftaucht. Selbst die Überlegungen zu den drei verschollenen Frauenakten und die Tatsache, daß sie in Konflikt mit der inquisitorischen Moral standen, haben nichts daran geändert. Das bedeutet, daß Bueros Theaterstück eine Velázquez-Gestalt entwirft, die die in der literarischen und allgemeinen kulturellen Kompetenz des Zuschauers und Lesers von keiner Gegenversion und keinem klaren, tradiertem Bild des Malers in Frage gestellt oder herausgefordert wird, sich zu beweisen. Genau das verursacht die große Heftigkeit der Angriffe, weil das Theater - als öffentlich ausgetragene Kunst mit Massenwirkung - durchaus fähig ist, eine Legende, eine Velázquez-Mythologie zu entwerfen, an die bestimmte Wertvorstellungen und Verhaltensmuster gebunden sind, die ihrerseits - in geeigneter Form aufgegriffen - gegen ein politisches System mobilisiert werden können (staatliche Stellen haben das erkannt; zu deren Reaktion vgl. O'Connor 1984, S. 88f).

Die äußere Geschichte des Stückes ist also ein weiterer Fall, in dem sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten des Kulturbetriebes in autoritären Verfassungen wiederholen, übrigens von beiden Seiten: Der lauten abwertenden Kritik aus regimetreuer Seite entspricht die erprobte Strategie des Stückes, die neben der Kraft des ethischen Arguments auch die Unterstützung der heranbemühten historischen Hauptfigur gewinnen will. Die Kritik des ideologischen Gegners, die allzu leicht - wegen deren Verbindung mit der realen Macht - bedrohlich werden kann, wird unter Anrufung der "abgebildeten" historischen Wahrheit abgewertet. Diese ihrerseits wird im günstigen Fall von der entsprechenden Fachwissenschaft bestätigt: Im Falle von "Las meninas" betonte Enrique Lafuente Ferrari die Korrektheit von Bueros Darstellung. Der Publikumserfolg bestätigt nicht nur die Qualität des Stückes, sondern auch die Wirksamkeit dieses Rezeptes, dessen Spielregeln durchschaubar sind und vom Publikum goutiert werden.

Diese Aspekte sind eindeutig dominierend im Stück und werden zu Recht immer wieder aufs Neue herausgestellt. Weniger beachtet wird hingegen die Motivation, aus der heraus Buero Vallejo das Stück schrieb. Erst Luis Iglesias Feijoo hat mit einiger Präzision das Umfeld der Velázquez-Beschäftigung des Dramatikers neben bekannte biographische Tatsachen gestellt (Iglesias Feijoo 1982, 259ff.). Buero Vallejo hatte vor seiner Laufbahn als Schriftsteller ernsthaft Malerei betrieben, war Kunststudent und beschäftigte sich mit Velázquez ebenso wie mit anderen bedeutenden spanischen Malern. Bereits aus der Zeit des Kunststudiums liegen Aufsätze über Velázquez vor, dem Maler, der ihn am meisten fasziniert. Die Abwendung von der Malerei nach dem Bürgerkrieg, bedingt durch die lange Abstinenz von jeglicher Übung (außer einigen notorischen Ausnahmen) bedeutet nicht, daß sein Interesse daran erloschen wäre. Mindestens drei Stücke beziehen die Malerei ein: "el sueño de la razón" (1958) um den alten Goya, "Las meninas" (1960) mit Velázquez im Mittelpunkt, und schließlich "La llegada de los dioses" (1971) über Erfolg, Mißerfolg, Neid und unbewältigte Konflickte zwischen zwei Malern, Vater und Sohn. Darüber hinaus hat Buero einen technischen Aufsatz, "El espejo de Las meninas" (1970) veröffentlicht, über die Perspektivkonstruktion, den Spiegel im Bild und den Inhalt des Bildes auf der Staffelei, vor der Velázquez steht. Gerade diese letzte Arbeit verdeutlicht, daß Buero Vallejo ein maltechnisch kundiger, versierter Autor ist, außerdem ist ihm die Forschungslage über Velázquez, jedenfalls die in Spanien, durchaus vertraut. Das Ergebnis des Aufsatzes, daß nämlich auf der Staffelei ein Doppelportrait des Königs und der Königin stünde, das dank der - natürlichen, winkelbedingten - Abbildung im Spiegel für den Betrachter erkennbar wäre, ist weniger wichtig als die Tatsache, daß die verschiedenen Ebenen des Bildes einer eingehenden Untersuchung unterworfen worden sind, und das darin Bausteine für eine Interpretation enthalten sind, die sich an anderer Stelle niederschlagen, nämlich im Theaterstück "Las meninas".

Daß "Las meninas" eine Stellungnahme gegenüber der Forschung und eine eigene Velázquez-Interpretation sein will, ist bisher weitgehend unbeachtet geblieben oder nur am Rande erwähnt worden, und stets ausgehend von der Maxime, daß das entstandene Velázquez-Bild, weil Instrument eines fiktionalen, künstlerischen Werkes zwar im Hinblick auf dessen Gesamtinterpretation wichtig sei, aber die kunstgeschichtliche Forschung nicht tangiere. Nun kann durchaus bezweifelt werden, ob die "Mythenschaffende" Kraft des Stückes so groß ist, daß sie ein bestimmtes Bild des Malers prägt, nicht aber, daß Buero in Kenntniss und teilweise als Gegenentwurf der Forschung schrieb. In "El espejo de Las meninas" zitiert er Justi (1953 ins Spanische übersetzt) unter den Autoren, die die These vertreten, daß im Spiegel die leibhaftigen Könige erscheinen, statt deren Konterfei im unsichtbaren Gemälde (S. 60). Justis Werk und die Kataloge des Prado-Museums sind beispielhaft herausgewählt, um eine weit verbreitete Meinung wiederzugeben: ein deutliches Indiz für die Wichtigkeit, die Buero dessen Werk zumißt. Er rückt eindeutig von Justis Interpretation der Figur und des Malers ab und führt als Indiz für die Richtigkeit seiner Annahmen gleich eine Reihe von biographischen Merkwürdigkeiten an, die er als Zeichen einer starken, eigenwilligen Persönlichkeit wertet:

> "Este cortesano desconcertante, adaptado al parecer sin esfuerzo a los usos y mentiras de la Corte, pero que no se digna esperar en Milán a la que va a ser su reina y no vacila en contrariar a un monarca absoluto, demorándose en Italia y provocando diez cartas regias de apremio [...] es hombre de comportamiento insólito en su época y parece estar, internamente, desengañado de las mismas vanidades que solicita y desapegado de la propria realeza que lo sostiene." (El Espejo, S. 92)

Das auf dieser Grundlage entworfene Bild bewegt sich auf der Grundlage eher traditioneller Interpretationsbahnen; aus chronologischen Gründen kann Buero die Neuorientierung von Michel Foucault im Theaterstück nicht aufgreifen (sehr wohl aber in "El espejo de Las Meninas"), aber es ist eindeutig, daß sein Ansatz von ganz anderen Prämissen ausgeht. Buero begreift, wie Justi, das Bild als ein geschlossenes, bedeutungstragendes Artefakt, aus dem alle Elemente für eine korrekte Interpretation herausgelesen werden können. Erst in zweiter Linie stellt er dieses Artefakt in den Rahmen eines bedeutungsschaffenden Systems, aus dem Hinweise für eine weiterreichende Interpretation gewonnen werden können. Bueros Vorgehensweise bleibt jedoch im Rahmen eines traditionellen Bildverständnisses, weil er die Systembindung des Werkes nicht für so weitreichend hält, daß diese in entscheidenden Punkten von außen her Inhalte und Bedeutungen diktieren könnte. In seiner Betrachtung ist das Bild nur durch historische Kontingenzen an das System seiner Zeit gekoppelt, und vermag sie durch geeignete Sinnkonstitution erkennbar zu machen und zu überwinden: "[...] esta mente es de su siglo, pero es

mente de adelantado que ostea [...] el nacimiento del futuro [...]." (El espejo..., S. 93) Auf diesem Grundverständnis basierend ist das ganze Stück konstruiert. Der Maler und Hofmann Velázquez plant ein Bild, dasjenige der königlichen "familia". Er braucht dazu die Erlaubnis des Königs, der von seinen Feinden und Neidern hingehalten wird. Noch mehr als die Boshaftigkeit seiner Gegner, die in seinem Werk immer eine Spur von Auflehnung oder ironischer Verachtung spüren, ist es die Moralvorstellung in der unmittelbaren Umgebung des Malers, die ihn in Gefahr bringt. Durch die Indiskretion seiner Frau erfährt José Nieto Velázquez von der Existenz eines geheimen Aktbildes und meldet dies der Inquisition. Das alles zusammen bringt Velázquez in die präkere Lage, nicht nur sein Bildprojekt, sondern sein gesamtes Werk, seine Technik und seine Kunstvorstellung verteidigen zu müssen. Am Ende ist der König halbherzig überzeugt, und das Bild kann entstehen.

Nur Teile der Handlung entsprechen der verbürgten historischen Wirklichkeit, etwa die Namen und die Ämter, die Räumlichkeiten des alten Alcázar und ein Teil des Bildprogramms, das im Hintergrund der "Meninas" zitiert wird. Die Intrige und ihre Auflösung, ebenso wie die vermeintlichen Schwierigkeiten bei der Genehmigung des Bildes, sind hingegen erfunden, um an ihnen entlang die Figur des Velázquez entwerfen zu können. Freie Erfindung ist auch die Rahmenfigur Martín, ehemals Modell für "Menipo", und Pedro, Modell für "Esopo", der zugleich den Part des wiedererwachten Gewissens des Malers spielt. Dieser Pedro ist ein verfolgter Rebell, der bei Velázquez Schutz sucht, und der einzige, der im Bildprojekt die ganze Aussage und die Tragweite des Entwurfes begreift. Mit ihm kann Velázquez sich ganz unverstellt geben, ganz ohne Distanz und freimütig in der Rede, anders als mit seiner Frau, mit Juan Pareja oder gar bei Hof. Nur mit der Infantin Maria Teresa kann es zu einem vertrauteren, offeneren Umgang kommen.

Aus den Angaben wird unschwer deutlich, daß hier nicht allein das titelgebende Bild herangezogen wird, sonder daß mehrere Bildzitate aus dem Oeuvre von Velázquez vorkommen. Äsop, Menippos, Juan Pareja sind Beispiele gerade derjenigen Werke, die nicht der staatlichen Repräsentation dienen, sondern als "freie Versuche" bezeichnet werden können, und mit denen Buero den Zugang zum Opus Magnum eröffnen will. Im Vordergrund steht dafür Pedro, Äsop im Bilde, der das traditionelle Verständnis des Philosophen und Fabulisten realiter wiederholt: Die Klugheit über die Welt macht ihn weise, aber nicht geachtet außer von wenigen; die Früchte dieser Weisheit sind nicht materiell. Das Wesen des Modells korrespondiert mit dem Bildinhalt und führt – immer im Stück – direkt zum Maler, weil Pedro die Rolle seines Gewissens ausfüllt. Von dieser Korrespondenz ausgehend kann Buero seiner dramatischen Figur Velázquez die moralische Weisheit von Pedro/Äsop zuteil werden lassen, gibt aber eigentlich zu erkennen, daß es der Maler Velázquez ist, der die Meisterschaft zu solchen piktorischen Aussagen besitzt, und sieht seine eigene Funktion als Literat darin, der korrekte Interpret dieses Sach-

verhaltes zu sein. Von hier aus ist die Interpretation des "Cuadro de la familia" als Methapher und die ihres Autors als genialen Moralisten frei.

Die Vorgehensweise ist dabei analog zu jener des Äsop-Bildes. Diesmal allerdings ist die Projektion außerhalb des Bildes ungleich komplexer, weil das Bild nicht aus einer einzigen, sinnbehafteten Figur besteht, sondern vielmehr von den Beziehungen und Gleichgewichten der Personen und der Gruppen untereinander bestimmt ist, den Maler inbegriffen. Die Verfahrensweise von Buero Vallejo läßt sich dabei etwa folgendermaßen umschreiben: Der Autor versucht jene Bewegungen, Beziehungen und Rollen in ihrer ganzen Dynamik darzustellen, die sich auf einen ganz bestimmten zeitlichen Punkt zubewegen, denjenigen, den die zweidimensionale Bilddarstellung auffängt und repräsentiert. Das Bild wird also als Ausdruck einer lebendigen, interpretierten Realität verstanden. Damit tut Buero in dichterischer Umsetzung das, was die Geschichte auch bemüht ist zu rekonstruieren, nämlich jene Hintergründe, die zu einem solchen Bild führen, und gleichzeitig wendet er darin ein dramaturgisches Verfahren an, das als charakteristisch für sein Werk gilt; es ist der sogenannte "efecto de inmersión", mit dem er den Zuschauer in die Sinneswahrnehmung behinderter Figuren - Blinde, Gehörlose - einführen will, so daß er dasjenige sehen und hören soll, was sich in der Einbildungskraft der betreffenden Figur abspielt. Buero nutzt hier diese Technik, um die besondere Sicht eines Malers darzulegen. Zu keinem Zeitpunkt ist das projektierte Bild zu sehen, auch nicht im Entwurf: logischerweise, denn es ist noch nicht gemalt. Aber der Autor weiß natürlich, daß im Wissen des Zuschauers "Las meninas" als feststehendes Gefüge vorhanden ist, so daß der gesamte Rezeptionsvorgang vom Vergleich und von der Kontrolle geprägt ist, die der Zuschauer an Bild und Stück ausübt, indem er versucht, die Inhalte und Deutungen, die Buero entwirft, im Bild wiederzuerkennen. Es handelt sich also um nicht weniger als um die Rekonstruktion der Ideen von Velázquez während der Planung des Bildes, und damit um dasjenige, was die kunsthistorische Forschung gerade eines Justi - oder auch eines Ortega y Gasset - ebenfalls versucht.

Das Verfahren unterlegt das Bildganze mit einer symbolischen Bedeutungsebene, die der Realismushypothese Justis entgegenläuft. Die Vorstellung, daß die Abbildung der Realität völlig im Vordergrund steht, hat Korrekturen und Relativierungen erfahren, sich aber in den wesentlichen Punkten bis in die Entstehungszeit des Theaterstückes hinein gehalten. Noch Ortega y Gasset spricht in den vierziger und fünfziger Jahren davon (Ortega y Gasset, 1965). Die Abkehr von einer reallistischen Ästhetik im Werk von Velázquez vollzieht Buero freilich mit Bedacht; in bestimmten Punkten ist die Übereinstimmung mit Justi deutlich:

"Er malte die Wahrheit nicht wie sie ist, sondern wie sie erscheint" (Justi, 1922; S.3).

"Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver" (Meninas, S. 275).

In beiden Zitaten geht es um die "manera abreviada", deren ahrnehmungspsychologischer Hintergrund geklärt wird. Durchaus im Rahmen der Überlegungen Ortegas greift Buero auf einen Teil impressionistischer Vorstellungen für die Entstehung der Bilder zurück, womit er aber eigentlich auf Justis Mutmaßungen über die Inspirationsquellen zurückkommt. Dieser unterstellt einen szenischen Zufall:

> Als einst beide Majestäten ihrem Maler eine Sitzung schenkten, wurde die Infantin zur Milderung königlicher Langeweile hereingebeten. Das Licht, für jene arrangiert, ergoß sich auch auf das vor ihnen stehende Töchterchen. Da fällt dem Könige auf, der selbst ein halber Künstler war, daß vor seinen Augen sich so etwas wie ein Bild zusammengefunden habe. Er murmelt: Das ist ein Bild; im folgenden Augenblick entsteht der Wunsch, dieses Bild festzuhalten und im dritten ist der Maler schon mit Zeichnungen des "Recuerdo" beschäftigt". (Justi, 1922 II, S. 333)

"Nur der Zufall (...) könnte das Bild darin entdecken" (ibid.), so lautet die Erklärung der Genese des Bildes. Von alledem übernimmt Buero nur ein Element explizit, die Figur des José Nieto im Hintergrund, im erleuchteten Türrahmen:" ¡Tal como estáis, os pintaria en mi cuadro, primo! ¡ es justamente lo que buscaba!" (Meninas, S. 285). Der Zufall führt Velázquez ein Motiv zu, aber nur als gesuchter Bestandteil einer ausgeklügelten, von langer Hand vorbereiteten Komposition. Dennoch ergeben sich im weiteren Verlauf Übereinstimmungen, etwa in der Beurteilung der zweiten italienischen Reise 1649 - 1651, worin Ortegas Meinung diametral widersprochen wird. Buero übernimmt die Vorstellung einer zeitweiligen Befreiung, eines Urlaubs (Justi, 1922 II, S. 139), betont aber den Aspekt einer persönlichen, geradezu existenziellen Erfüllung, im Gegensatz zu Justis Annahme, daß die Reise der puren Wiedersehensfreude mit dem Land entstammte. Demzufolge gehen auch die Aussagen über die Länge des Auffenthaltes und die Rückkehr auseinander; was Justi unter Hinweis auf die Quellen des "Phlegma" bezeichnet, ist für Buero stiller, anhaltender Widerstand. Insgesamt kommen sich beide dort näher, wo Informationen über den Hintergrund des Malers zum Gegenstand der dramatischen Handlung werden. Mindestens zwei Nachrichten Justis haben Buero zur Ausgestaltung des Stückes gedient. Die Überlegungen des ersten über die "Venus im Spiegel", wo er auf Palominos Unterscheidung zwischen Laszivem, Unschicklichem und Nacktem zu sprechen kommt (Justi, 1922 II, S. 270), finden Eingang in die Verteidigungsrede des Malers vor der inquisitorischen Prüfung, mitsamt Justis Anmerkung über die Präsenz des Sinnlichen in den erbaulichen Werken in den Kirchen der Zeit (Meninas, S. 269 ff.) An anderer Stelle baut Buero die Anekdote ein, die Justi von der Infantin Maria Teresa berichtet:

"[...] sich vor dem Bilde verbeugend, sagte sie zu ihren Damen: 'Das ist ein Genuß für meinen Bräutigam'" (Justi 1922, II; S.284).

"Cuando paso ante el retrato del rey Luis, suelo chancearme. 'Saludo a mi prometido', digo, y mis damas rien [...]" (Meninas, S. 228).

Nur in der zentralen Frage der Auslegung des Bildes geht Buero bewußt andere Wege als Justi, ausgehend von dem Material, das dieser vorher bereitstellt. Wie bereits gesagt, Justi unterstellt einen Realismus, den Buero nicht teilt, gibt andererseits aber genau jene Aspekte zu bedenken, die für eine symbolische Auslegung des Gemäldes Relevant sind, etwa die Komplementarität von Äsop und Menipp in philosophischer Hinsicht, die Buero mit in die dramatische Konstruktion einfügt: Pedro, Äsop, ist Gewissen und Würde und Mitleiden an der Welt (vgl. Justi, 1922 II, S. 327). Martín ist Menipp, der Kyniker, unverständiger Kommentator, der die Tragödie des Geschehens nachplappern, aber nicht begreifen kann (vgl. Justi, ibid., und Meninas, S. 285). Zu diesen Aspekten gehört auch jener Satz, mit dem Justi genau den Punkt vorgibt, den Buero Vallejo zum Ausgangspunkt seiner Interpretation macht: "In den letzten Stücken [Hilanderas, Meninas] kam Hinzu dies Schillern zwischen Wirklichkeit und Bild, zwischen bühnenmäßigem Schein und illusorischem Realismus [...]" (Justi, 1922 II, S. 348. Hervorh. JH). Genau dort setzt Buero ein:

> Pedro.- [...] "Pobre animal...Está cansado. Recuerda a un león, pero el león español ya no es más que un perro."
> Velázquez.- [...] "Lo curioso es que se llama León."
> Pedro.- "No es curioso: es fatal. Nos conformamos ya con los nombres. [...]Un quadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediablemente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana, lo advertirá con espanto...Sí, con espanto, pues llegará un momento [...] en que ya no sabrá si es él el fantasma ante las miradas de estas figuras..."(Meninas, S. 245f., Hervorh. JH)

Diesem Verständnis haftet nichts Zufälliges an. Velázquez hat demnach das Bild konzipiert als Ausdruck seiner Zeit, und nicht, wie Justi will, als zufällige Verdichtung eines piktorisch dichten Augenblicks. Den Spiegel in "Las meninas" nimmt Justi als Indiz für die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte, und damit zum wichtigen Interpretationsschlüssel: Das posierende Königspaar wird von der Tochter zerstreut, und daraus entsteht das neue Bild. Für Buero ist der eigentliche Spiegel die gesamte Leinwand, und der kleine Spiegel an der Rückwand gibt nur den Inhalt des Bildes wieder, der im Bild unsichtbar bleibt. Die Gegenwart der Infantin Margarita ist nicht motiviert, und damit eine allegorische Fiktion der Dekadenz eines Landes. Indem Buero das tut - wenngleich nur in Andeutungen - weist er Velázquez eine Rolle zu, die weit über das hinausgeht, was Justi im Werk erkennen mochte. Die Wirklichkeit außerhalb des Palastes erscheint im Stück nur durch Berichte hereingetragen und

niemals wirklich anerkannt. Der König und die Höflinge sind mit der Bestätigung ihrer selbst so beschäftigt, daß sie die Realität verleugnen. Nur Velázquez sieht über die Palastmauern hinaus und versucht, diese Befindlichkeit auszudrücken. In dieser Hinsicht nimmt Buero tatsächlich einiges von dem vorweg, was Foucault später anmerken wird. Die Familiengesellschaft der "Meninas" genügt sich selbst und sieht sich selbst unentwegt zu, und Velázquez ist derjenige, der Protokoll über diese Statik führt. Die versammelte Majestät freilich wird dabei kunstvoll in ihrer eigenen Natur ausgedrückt und damit entlarvt: Der König ist nichts als ein Schema im Spiegel; alle Blicke richten sich auf ein Kind, das über Narren, Diener und einen Hund herscht - der regungslos die Provokation eines Zwerges erträgt. Doch trotz der Weiterinterpretation im Sinne Foucaults ist es gerade der Rückgriff auf Justi, der Buero zu seiner Umdeutung führt, in Absetzung des offiziellen Velázquez-Bildes ebenso wie der seinerzeit vielbeachteten Meinung von Ortega y Gasset, die 1959 publiziert wurde und maßgeblich auf Buero gewirkt hat. Es sind gerade Justis Überlegungen über die Entwicklung der realistischen Malweise im Werk von Velázquez, die der Dramaturg aufgegriffen hat, um seinen eigenen Entwurf zu wagen.

Verwendete Literatur:

Antonio BUERO VALLEJO, "Las meninas", in: Ders., Teatro, Madrid 1980 (Temas de España, 107), S. 197 - 286.
Antonio BUERO VALLEJO, "El espejo de Las meninas", in: Ders., Tres maestros ante el público, Madrid 1973, S. 55 - 93.
Carl JUSTI, "Diego Velázquez und sein Jahrhundert", Bonn 1922.
Ricardo DOMÉNECH, "El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española", Madrid 1979.
Michel FOUCAULT, "Die Ordnung der Dinge", Frankfurt/Main 1986 (stw 96)
Luis IGLESIAS FEIJOO, "La trayctoria dramática de Antonio Buero Vallejo", Santiago de Compostella 1982
Patricia W. O'CONNOR, "Censorship in the contemporary spanish theatre and Antonio Buero Vallejo", in: M. de Paco (Hg.), Estudios sobre Buero Vallejo, Murcia 1984, S. 81 - 92.
José ORTEGA Y GASSET, "Velázquez", in: Ders., Obras Completas VIII, Madrid 1965, S. 451 - 661.
VELAZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte (1660 - 1960), Madrid 1960.

Jochen Heymann, Erlangen

Bericht über die Tätigkeit des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Madrid, auf dem Gebiet der frühchristlichen, frühmittelalterlichen und islamischen Kunst seit seiner Gründung

Als "den Beginn der Altertumsforschung auf der Iberischen Halbinsel" charakterisierte Wilhelm Grünhagen, Amtsnachfolger des Institutsgründers und langjährigen Direktors Helmut Schlunk, Emil Hübners im Jahre 1860 im Auftrag der von Theodor Mommsen geleiteten Philosophisch-historischen Klasse der königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin durchgeführte Aufnahme römischer Inschriften.[1] Aus diesen Aufnahmen wurde 1871 auch bereits der Band "Inscriptiones Hispaniae Christianae" veröffentlicht, der die epigraphischen Zeugnisse der Westgotenzeit einschließt. Dieser Beginn fällt also in dieselbe Zeit, in welcher Carl Justi die deutsche Kunstgeschichtsschreibung mit ersten Aufsätzen zu Fragen der Kunst auf der Iberischen Halbinsel konfrontierte.

Während die deutschen Gelehrten verschiedener Zweige der Altertumskunde immer wieder zu Forschungsaufenthalten und archäologischen Unternehmungen anreisten, dabei die Beziehungen mit Spaniern und Portugiesen ausbauten, wurde von Seiten gerade jener spanischen Archäologen, die in Deutschland studierten, der Wusch nach der Eröffnung einer Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts in Madrid vorgebracht.

Die Einrichtung eines solchen Instituts war seit 1929 dann fest vorgesehen. Im Jahre 1943 kam es schließlich zu seiner Gründung. Helmut Schlunk, der seit der Vorbereitung seiner von Adolph Goldschmidt angeregten Dissertation[2] gute Kontakte zu einheimischen Kollegen gepflegt und auf dieser Grundlage 1932 mit dem Architekten H. Hanson Bauaufnahmen asturischer Kirchen durchgeführt und damit große Anerkennung im Land erlangt hatte, richtete im Obergeschoß des Deutschen Kulturinstituts in Madrid eine Bibliothek und ein Büro ein.[3] Entsprechend der Zielsetzung der Gesamtinstitution werden in dieser mit Forschung "auf dem Gebiet der Archäologie und ihrer Nachbarwissenschaften" in Spanien, Portugal, Marokko und dem westlichen Algerien betrauten Abteilung die Wissenschaftlichen Beziehungen insbesondere zu den Gastländern gefördert. Im Jahre 1971 wurde in Lissabon eine Zweigstelle der Abteilung Madrid eröffnet – ein portugiesischem Wunsch entgegenkommendes Anliegen Schlunks. Die Bibliotheken Madrid und Lissabon stehen allen Wissenschaftlern offen. Es wird Wert auf die Zusammenarbeit sowohl mit Universitäten, als auch mit allen Forschungsinstituten, namentlich auf der Iberischen Halbinsel, gelegt. Gäste aus sämtlichen historischen Fächern sind willkommen. In einer Jahresschrift (Madrider Mitteilungen) und zwei Reihen (Madrider Forschungen; Madrider Beiträge) werden Forschungsergebnisse nicht nur der Mitarbeiter des Hauses veröffentlicht.

1945 beschlagnahmte die Alliierte Kontrollkomission die Bibliothek des neuen Madrider Instituts. Dank der Unterstützung von Manuel Gómez-Moreno und anderer wurde sie aber in einer Kapelle des British Institute aufgestellt, wobei Schlunk einen Schlüssel erhielt. Im Jahre 1953 erfolgte dann ihre Rückgabe, so daß 1954 die Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts wiedereröffnet werden konnte. Die Bibliothek, die inzwischen bereits etwa 3000 Bände umfaßt (heute nähert sich ihr Bestand 50.000 Bänden), konnte dorthin überführt und öffentlich zugänglich gemacht werden. Seither zog Schlunk Mitarbeiter heran. Auf die wichtigen Schwerpunkte der Prähistorischen und Klassischen Archäologie soll hier nicht eingegangen werden.

In der Nachfolge von Wilhelm Neuß, der aus eigener Initiative Forschungen zur frühen spanischen Buchmalerei betrieben hatte, arbeitete in der ersten Hälfte der 60er Jahre Otto-Karl Werkmeister am DAI. Wolfgang Hübner und Gerd König, teilweise auch Konrad Weidemann knüpften an die frühgeschichtlichen Untersuchungen von Hans Zeiss zu Grabfunden der Westgotenzeit an.

Schon früh wurde auch die islamische Archäologie zu einem wichtigen Forschungsgebiet des Madrider Instituts. Klaus Brisch, dessen Lehrer Ernst Kühnel sich seit 1906 intensiv mit der islamischen Kunst auf der Iberischen Halbinsel und in Nordafrika auseinandergesetzt hatte, hielt sich seit 1958 in Spanien auf. Brisch arbeitete in Córdoba und Toledo, insbesondere aber in Medinat az-Zahra, wo er an den Ausgrabungen beteiligt war. Über diesen wichtigen Komplex verfaßte er den ersten grundlegenden deutschsprachigen Aufsatz. Mit seiner Feldforschung schuf K. Brisch die Grundlage für die spätere Einrichtung eines Islamreferats am Madrider Institut.

Christian Ewert, Architekt und Bauhistoriker, der seit 1967 als Stipendiat der deutschen Forschungsgemeinschaft in Madrid tätig war, erhielt dann 1969 eine neu geschaffene Planstelle als Referent für Islamische Archäologie. Im Rahmen vor allem seiner grundlegenden Forschungen über *Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen* und *Forschungen zur almohadischen Moschee* hat er zahlreiche Bau- und Dekoraufnahmen, insbesondere in Spanien und Marokko durchgeführt. Vorübergehend hatte Gisela Kircher als Islamische Epigraphikerin einen Mitarbeitervertrag. Die jüngeren Untersuchungen zu diesem Themenbereich erfolgten vielfach in Zusammenarbeit mit dem Architekten Jens Peter Wisshak.[4] Dorothea Duda, Spezialistin für islamische Buchmalerei, war eine Zeitlang in Madrid am DAI mit der Untersuchung bemalter Keramik beschäftigt.

Von 1956-58 war der Vor- und Frühgeschichtler Klaus Raddatz in Madrid tätig. Er begann mit der Vermessung der Westgotenresidenz Reccopolis. Theodor Hauschild wirkte seit 1955 an der Aufnahme des frühchristlichen Mausoleums von Centcelles mit. Er erhielt 1958 eine Planstelle und wurde als Bauforscher Schlunks engster Mitarbeiter. 1982 wurde ihm als 2. Direktor der Abteilung Madrid des DAI die Leitung der Aussenstelle Lissabon übertragen. Seither hat er seine Untersuchungen und Kontakte zu portugiesischen Kollegen deutlich verstärken können. Die Analyse der Anlage von Centcelles hat Schlunk bis zu seinem Lebensende beschäftigt. Seine Beschreibung und Deutung der Kuppelmosaiken wurde aber erst nach seinem Tode von Achim Arbeiter für eine monographische Veröffentlichung aus dem Nachlaß bearbeitet und von T. Hauschild herausgegeben.

Ende der 60er Jahre erhielt Thilo Ulbert den Auftrag, die westgotenzeitlichen Kirchen von Casa Herrera und El Germo aufzunehmen. Seither hat er wiederholt, bis in die Gegenwart Missionen durchgeführt.

H. Schlunk und T. Hauschild haben zahlreiche Projekte gemeinsam verwirklicht und auch nach Schlunks Eintritt in den Ruhestand 1971 eine Reihe von Publikationen über Themen der Christlichen Archäologie zu Ende geführt. Unter diesen Publikationen nimmt der erste Band des von der Thyssen-Stiftung finanzierten Werkes *Hispania Antiqua*, den sie 1978 veröffentlichten, einen besonderen Rang ein.[5] Die von Schlunk bearbeiteten Gegenstände reichten von der frühesten christlichen Kunst auf der Iberischen Halbinsel bis zur Romanik. Seine ikonologischen Untersuchungen setzten profunde theologische Kenntnisse voraus, seine Stilanalysen verraten die kunsthistorische Ausbildung, in seinen Feldforschungen erweist er sich als Christlicher Archäologe.

An Schlunks Forschungen knüpfen seit Beginn der 80er Jahre und zuerst noch, bis zu seinem Tode 1982, in persönlichem Kontakt mit ihm, A. Arbeiter und Sabine Noack-Haley, seit 1987 auch Stephan Schröder, an.[6] T. Hauschild leitete im Sommer diesen Jahres eine Ausgrabung in der asturischen Königskirche San Miguel de Liño, womit das DAI Madrid zum ersten mal seit mehreren Jahren wieder die Gelegenheit zu einer Kirchengrabung wahrnehmen konnte.

Durch die gezielte Förderung aller dieser Unternehmungen, die insgesamt ein Arbeitsgebiet von der frühchristlichen über die westgotische bis zur asturischen und mozarabischen Kunst umfassen, ist der jetzige Institutsdirektor Hermanfrid Schubart bestrebt, die frühchristlich-frühmittelalterliche Forschungstradition H. Schlunks in ihrer ganzen Breite wiederzubeleben.

Sabine Noack-Haley, Madrid

[1] Grünhagen, W.: Abteilung Madrid, in: Beiträge zur Geschichte des Deutschen Archäologischen Instituts von 1929-1979, Teil 1. Das Deutsche Archäologische Institut, Geschichte und Dokumente, Bd. 3 (Mainz 1979).

[2] Seine 1936 veröffentlichte Arbeit über *Santa Maria de Naranco und verwandte Bauten* war nur der Auftakt zu seinen langjährigen und grundlegenden Forschungen über die asturische Kunst.

[3] Dort verfaßte er u.a. seinen Beitrag zu *Ars Hispaniae*, Bd. 2.

[4] Eine Liste der zahlreichen weiteren Arbeiten Ewerts ist im Archiv der CARL JUSTI - VEREINIGUNG e. V. einzusehen.

[5] Schlunk, H./T. Hauschild: *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit* (Mainz 1978).

[6] Arbeitstitel: A. Arbeiter: *Frühchristliche und westgotische Architektur auf der Iberischen Halbinsel: Die Raumaufteilung in liturgisch-funktionaler Deutung*; S. Noack-Haley: *Mozarabischer Baudekor 2: Plastischer Schmuck und Wandmalerei*; S. Schröder: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Iberische Halbinsel.*

Das Katalanische Kulturbüro / Oficina Catalana
Deutsch-Katalanische Gesellschaft (DKG)
Jordanstr. 10, 6000 Frankfurt am Main 90

"Mit dem Ziel, in einem Europa der Völker den Kulturaustausch zwischen dem deutschen Sprachraum und Katalonien zu verstärken, wurde während der Europäischen Kulturwochen 1983 die *Deutsch Katalanische Gesellschaft* nach dem Beispiel der *Anglo Catalan Society* und der *Associazione Italiana di Studi Catalani* gegründet.

Zentrales Anliegen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft ist einerseits die Förderung der katalanistischen Forschung und Lehre an den Universitäten; andererseits wendet sie sich mit dem im April 1988 eingerichteten Katalanischen Kulturbüro in Frankfurt an die breite Öffentlichkeit, der sie durch die Unterstützung von Kulturveranstaltungen und Publikationen die herausragenden Vertreter der katalanischen Kunst, Musik und Literatur sowie die historisch gewachsenen kulturelle und gesellschaftliche Realität der Katalanischen Länder bekannt machen möchte.

Den Schwerpunkt bildet hier die Zusammenarbeit mit den Medien und Institutionen des deutschen Sprachraums. Ihnen und allen interessierten Einzelpersonen steht das Katalanische Kulturbüro als Informations- und Kontaktstelle zur Verfügung.

Ziel der Kulturbüros ist es, ein umfassendes Netz von dauerhaften Kontakten herzustellen, um die innereuropäische gegenseitige Kenntnis zu fördern und dem Austausch neue Möglichkeiten zu eröffnen. Den Tourismus in die Katalanischen Länder - sie sind die von Deutschen meistbesuchte Region Europas - soll ein Informationsfluß begleiten, der ihm neue Qualität verleiht."

(Text Katalanisches Kulturbüro)

Deutscher Spanischlehrerverband im Fachverband Moderne Fremdsprachen (DSV) Gemeinnützige Vereinigung der Spanischlehrer und Freunde spanischer Sprache und Kultur (1. Vorsitzender: Anton Bemmerlein, Braillestr. 17, 8500 Nürnberg 90.)

Der DSV, der sich an alle Freunde der iberischen Sprachen und der hispano-lusitanischen Kultur wendet, hat sich die Förderung dieser Sprachen und eine Verbesserung des Verständnisses zwischen den iberischen Völkern und den Deutschen in der Bundesrepublik zum Ziel gesetzt. Im Rahmen des *Fachverbandes Moderne Fremdsprachen* und in Verbindung mit anderen internationalen Organisationen vertritt der DSV die Interessen der Spanischlehrer an Schulen, Universitäten und Volkshochschulen in der BRD. Der DSV ist gleichfalls Mitglied der *Asociación Europea de Profesores de Español* und versteht sich als dessen deutsche Sektion. Durch die Verbandszeitschriften ***HISPANORAMA*** und ***LUSORAMA*** informiert der DSV dreimal jährlich über seine Arbeit und schwerpunktmäßig über liguistische, soziokulturelle und wirtschaftliche Aspekte der iberisch-sprachigen Welt.

Um die Kontakte zu Spanien und Lateinamerika zu pflegen, wurden sogenannte "Länderreferate" eingerichtet, in denen einem "Landeskundigen" - auch die autonomen Regionen zählen dabei als Länder - in Deutschland ein Korrespondent im betreffenden Land an die Seite gestellt werden soll. Die Öffentlichkeitsarbeit des DSV, der sich als Anlaufstelle aller erdenklicher Fragen zu Kontakten und Fachproblemen versteht, umfaßt ferner jährliche Tagungen, die *Jornadas Hispanicas,* die jeweils in einer anderen Stadt abgehalten werden (1990 in Weilburg/Lahn), eine auch an Spanischlernende an Volkshochschulen gerichtete jährliche Tagung in Stuttgart und kulturelle Veranstaltungen des *Club español* der Volkshochschule Nürnberg.

(Aus den Informationen des DSV)

Berichte über Kolloquien und Ausstellungen

Universidad Complutense. Cursos de Verano. El Escorial 1989

Vom 7. bis 11. August fand in San Lorenzo de El Escorial ein Sommerkurs der Universidad Complutense statt, der unter dem Titel stand *Felipe II y la decoración de El Escorial.* Die organisatorische Vorbereitung lag bei Maria de los Santos Garcia Felguera, die kürzlich mit einem Katalog über orientalische Themen in der spanischen Malerei des 19. Jahrhunderts hervorgetreten war. Die inhaltliche Leitung hatten die Professoren Fernando Checa Cremades und Jonathan Brown. Ersterer hat sich jüngst durch seine zwei Publikationen *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* und *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600* einen Namen gemacht, letzterer ist derzeit wahrscheinlich der bekannteste Autor zur Kunstgeschichte des siglo de oro.

In dieser personellen Verknüpfung zweier Jahrhunderte, deren Kunst- und Kulturgeschichte traditionell eher getrennt und jedes für sich auf Italien bezogen interpretiert werden, lag ein besonderer Reiz der Veranstaltung. Hinzu kam ein interessanter interdisziplinärer Ansatz, der neben Kunsthistorikern auch Historikern (Helmut G. Koenigsberger und K. T. Rudolf), einen Kirchenhistoriker (Quintin Aldea Vaquero) und eine Kustodin der Königsschlösser (Concha Herero) einbezog.

Die Diskussion für die jeweils am Nachmittag ungewöhnlich viel Zeit angesetzt war, zeigte zunächst, daß trotz der vielen neuen Publikationen zum Escorial (siehe 2. Brief der Mitteilungen) die "leyenda negra" noch immer Schatten auf die Epoche Philips II. wirft und man sich besser über den rückwärtsgewandten Gräberkult (Pantheon) als über zukunftsweisende Aspekte seiner neuen zentralistischen Politik verständigen kann.

Auch wenn man nun, 110 Jahre nach Carl Justis revolutionärem Bonner Vortrag über *Philip II. als Kunstfreund,* dem König eigene Kunstvorstellungen zugestand, blieben doch die besonderen Merkmale des spanischen 16. Jahrhunderts weitgehend unreflektiert. Statt die Rolle des spanischen Humanismus, hier vor allem die Positionen von Benito Arias Montano und José de Sigüenza, und die eigenen spanischen Bildtraditionen als Grundlage für die Programme im Escorial zu diskutieren - wie es übrigens von verschiedenen Seiten aus dem Auditorium gefordert wurde - standen wieder die Hauptmeister (Tizian, Tibaldi, etc.) im Zentrum der Betrachtung. Immerhin wurde diese "pragmatische" Herangehensweise nun durch Redebeiträge, die einen eher kulturgeschichtlichen Ansatz vertraten und eine differenziertere Sicht forderten, in Frage gestellt. Leider fehlte aber die profilierteste Vertreterin dieser Richtung, Maria Cali, unter den Referenten.

Einigkeit bestand lediglich darüber, daß für den Escorial die Bestandsaufnahme noch nicht abgeschlossen ist - hier erbrachten die Vorträge viel neues Material - und daß er, als er denn endlich fertig dastand, in seinen ihm ursprünglich zugedachten Funktionen (Pantheon, Kloster, Kirche, Palast, Zentralbibliothek, naturwissenschaftliche Forschungseinrichtung etc.) nicht wirklich genutzt wurde. Bau und Bildprogramme - dies fand sich immer wieder betont - hatten somit schon zu Ende des 16. Jahrhunderts hauptsächlich symbolischen Charakter.

Die Vorträge des Kurses sollen im kommenden Jahr in spanischer Sprache publiziert werden. Für die Cursos de Verano der Universidad Complutense, die schon nach zwei Jahren Laufzeit neben den traditionell wichtigen Sommerkursen in Santander und Salamanca mit großem Interesse in der spanischen Öffentlichkeit rechnen konnten, ist auch in Zukunft jeweils eine Sektion zum Escorial vorgesehen.

Michael Scholz-Hänsel, Marburg

Goya: Caprichos, Desastres, Tauromachia, Disparates
Flensburg, Städtisches Museum, 23. 7. – 10. 9. 1989

Die vier graphischen Zyklen, die vom 23. Juli bis zum 10. September 1989 im Städtischen Museum von Flensburg zu sehen waren, hatten bereits vorher in München, Wuppertal-Barmen, Düsseldorf, Berlin, Mainz, Salzburg, Graz, Linz, Heidelberg, Budapest und Wien Station gemacht.

Die Fundación Juan March, 1955 als gemeinnützige private Stiftung zur Förderung von Kultur und Wissenschaft gegründet, hat diese Ausstellung ausgerichtet. Der Katalogtext, der vom Direktor des Museo del Prado, Alfonso E. Pérez Sánchez verfaßt worden ist, beschränkt sich auf den Einleitungsteil mit der Biographie des Künstlers, eine Zeittafel und einen knappen Vorspann für jede Serie. Der Katalog, dem der wissenschaftliche Apparat fehlt, leistet leider keinen Beitrag zur Goya-Forschung. Wohl wegen der großen Zahl der Blätter (Caprichos 80, Desastres 80, Tauromachia 40 und Disparates 18 Nummern), die alle abgebildet sind, bleibt der kurze Text zu den einzelnen Stücken oft zu sehr an der Oberfläche und wird der über das konkrete Ereignis hinausgehenden Bedeutung des jeweiligen Blattes meist nicht gerecht. Die Erklärung zu den Caprichos greifen zeitgenössische Interpretationen wie den Ayala-Kommentar, das Manuskript der Biblioteca Nacional und den Kommentar des Prado wieder auf. Dabei werden die erotischen Inhalte nur in wenigen Fällen entschlüsselt und die Bedeutung von Sprichwörtern, die vielen der gezeigten Graphiken zugrundeliegen, nur unzulänglich erläutert. Hier hätte man sich am Katalog der Ausstellung des Museo del Prado vom 6. 8. –18. 12. 1988, *Goya y el espiritu de la Ilustración*, orientieren können.

Die puristische Ausstellungskonzeption enthält dem unbedarften Ausstellungsbesucher nicht nur die Vielfalt der Bedeutungsschichten und die Funktion und Art der von Goya eingesetzten Parodie vor, sondern auch seine Modernität. Der Laie erfährt nicht, daß es zu Lebzeiten des Malers nicht selbstverständlich war, Krieg mit Moral und Alltagsszenen mit Gesellschaftskritik in Verbindung zu bringen. Der politische und sozialkritische Zeitzeuge Goya distanziert sich nicht arrogant, sondern bezieht als unmittelbar beteiligter Mensch Position. Das Interesse am Menschlichen und Unmenschlichen stellt ihn in die Tradition eines Velázquez. Im Kampf für eine bessere Welt gleicht Goya dem Don Quijote und seine Volksverbundenheit ähnelt der des Sancho Pansa. Diese Besonderheit des spanischen Künstlers hätte durch die paradigmatische Analyse nur eines Blattes annähernd vermittelt werden können. Auf die Neuheit der stilistischen Mittel, die das neue kritische Denken für die visuelle Bildfindung notwendig forderten, hätte der an Werbung und Propagandakunst gewöhnte heutige Rezipient aus didaktischen Gründen hingewiesen werden müssen.

Mit Goya ist es dem ersten spanischen Künstler gelungen bis nach Flensburg vorzudringen. Der große Erfolg der Ausstellung (die 500 Kataloge waren bereits nach zehn Tagen vergriffen, so daß 400 neu aufgelegt werden mußten) läßt hoffen, daß in Zukunft weitere spanische und portugiesische Künstler den Weg in den Norden finden werden.

Anke Schwarz, Kiel

Arte em Berlim 1900 até hoje
Lissabon, Fundação Calobuste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), 26. 7. – 24. 9. 1989

Die Schreckensnachricht vom Brand der Lissaboner Altstadt im letzten Jahr und die gegenwärtig geführte Diskussion um ihren Wiederaufbau sollten nicht zu sehr den Blick auf das aktuelle Kulturleben der Portugiesischen Metropole verstellen. International gibt sich – nicht nur in diesem Sommer – die immer mehr zum multimedialen Zentrum ausgebaute Gulbenkian-Stiftung, die 1984, etwa 80 Meter südlich des Hauptgebäudes gelegen, das Centro de Arte Moderna eröffnete.

In dem kühl-sachlichen Bau hat nun als Ausstellungskommissar Dieter Honisch, Direktor der Westberliner Nationalgalerie (Mitarbeit und Koordination der Katalogdokumentation: Elke Ostländer) eine Schau Berliner Kunst von 1900 bis heute eingerichtet. Der Zeitrahmen ist sicher gut gewählt, vollzog sich doch mit Gründung der Berliner Secession 1898 in organisierter Form die Hinwendung zur "Moderne", zur Kunst unseres Jahrhunderts. Freilich wird mit Berufung auf diese Tradition für Berlin etwas in Anspruch genommen, was sich so – durch die Zeitläufe mitbedingt – nicht ohne Brüche vollzogen hat.

In der Ausstellung kommt dies indirekt um Ausdruck, etwa durch weitgehende Ausklammerung des Nationalsozialismus. Käthe Kollwitz' Selbstporträt von 1936 steht – in diesem Sinne – unzusammenhängend im Secessionsraum. Lücken sind auch an anderer Stelle, z. B. bei der neuen Sachlichkeit, festzustellen, die 20er Jahre nur durch Hannah Höch und George Grosz vertreten. Überhaupt muß die methodische Verquickung von historischem Überblick und dem Aufzeigen zeitgenössischer Tendenzen als nicht geglückt bezeichnet werden, nicht nur aufgrund der Fragwürdigkeit (kunst)historischer Kontinuität, sondern vor allem wegen des Mangels an qualitativer und quantitativer Substanz bei der Auswahl der Kunst vor 1933. Den Berliner Großstadt-Expressionismus etwa kann man kaum durch Bilder wie Schmidt-Rottluffs *Gutshof in Dangast* von 1910 oder Kirchners *Brandenburger Tor* von 1929 darstellen; diese Aufgabe erfüllt hier allein Kirchners *Belle-Alliance-Platz* von 1914. Sachzwänge werden dabei eine Rolle gespielt haben wie die Fragilität von Meisterwerken der klassischen Moderne (so tritt die Nationalgalerie selbst

neben der Berlinischen Galerie als Hauptleihgeber auf), aber auch die Räumlichkeiten im Centro, die es geboten, die größten und prominentesten Säle den großformatigen zeitgenössischen Werken vorzubehalten.

In der quer-, aber auch längsschnittartigen Präsentation (manche Künstler kommen mit unterschiedlichen Werkphasen zu Wort) der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem nach 1960, liegt die Stärke dieser Ausstellung. Daß der Ostteil Berlins hier völlig ausgeklammert wird, zeugt von der dem Unternehmen zugute kommenden Subjektivität in bezug auf diese Zeitspanne. Die künstlerische Verarbeitung von Nazi-Diktatur, der Anschluß an die "Weltsprache" der Abstraktion, die Wiederentdeckung der Figur und der realistischen Tradition, das Lebensgefühl der "jungen Wilden", konzeptuelle und neo-geometrische Positionen, all dies wird nicht buchhalterische abgehakt, sondern schlaglichtartig akzentuiert.

So entstehen Räume von konzentrierter Eindringlichkeit, wie das Ensemble mit Plastiken Heiligers oder der neuen Arbeiten Trökes', die mit Gilles' Orpheus-Zyklus korrespondieren. Dagegen wirkt die Vorstellung Szymanskis als Kleinplastiker doch etwas irritierend. Offen bleibt, ob das portugiesische Publikum solch Insider-Anspielungen versteht wie in Peter Sorges *Tortuga I* mit Darstellung von Vostells anläßlich der Inszenierung *Mythos Berlin* 1987 umgedrehter Lokomotive auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs.

Leider ist auch am Katalog Kritik zu üben. Geradezu ärgerlich ist, daß dort fast ausschließlich auf ältere, in unterschiedlichem Zusammenhang entstandene Texte zurückgegriffen wird, verdienstvoll hingegen die Chronik der Berliner Kunst und Kunstpolitik für den behandelten Zeitraum. Eine fundierte Gesamtdarstellung der Berliner Kunst von der Secession bis heute, steht aber noch aus.

Dominik Bartmann, Berlin

Barcelona. Plätze und Skulpturen
Stuttgart, Neues Schloß, bis 15. 12.

Mit großformatigen Fotografien und einigen Modellen dokumentiert die Ausstellung 15 realisierte Projekte des Barceloneser Stadterneuerungsprogrammes *Plätze und Skulpturen*. Das umfangreiche und ambitionierte Programm wurde 1981 von Narcis Serra, dem damaligen Bürgermeister der Stadt und dem Architekten Oriol Bohigas als Beauftragten für Stadtentwicklung ins Leben gerufen und bis 1987 durchgeführt. Ziel des Unternehmens war eine behutsame Stadterneuerung, die das historische Zentrum entlasten und in bislang vernachlässigten Vierteln neue Zentren kulturellen und sozialen Lebens schaffen sollte. Dadurch sollten einerseits die Altstadt rehabilitiert, andererseits in den umliegenden Gebieten

Räume mit einer eigenen Identität geschaffen werden. Unter etwa 500 problematischen Stellen wurden 55 unter dem Gesichtspunkt einer zügigen Realisierbarkeit ausgewählt. Herausragende Beispiele für die Neudefinition brachliegender urbaner Strukturen wurden so der *Parc de Joan Miró* auf dem Gelände eines ehemaligen Schlachthofes (Antonio Solanas, Màrius Quintana, Beth Galí, Joan Miró), die Nutzung eines Steinbruches als Freilufttheater und Sportzentrum, – *Parc de la Creueta del Coll* (Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay) mit Skulpturen von Roy Lichtenstein, Eduardo Chillida und Elsworth Kelly – sowie die minimalistische Neugestaltung der *Plaça dels Països Catalans*, eine Fläche die den Planern (Helio Piñón und Albert Viaplana) nach eigenen Worten zunächst ein Gefühl der Ohnmacht eingeflößt hatte. Die Vergabe der Aufträge erfolgte nach einem vierstufigen Verfahren, das zwei Wettbewerbe und direkte Auftragsvergaben vorsah. Zugelassen waren sämtliche spanischen Architekten, also nicht nur Katalanen; als Bildhauer wurden international bekannte Künstler herangezogen, deren Entwürfe schon in einem sehr frühen Stadium in die Planung einflossen. Von Anfang an stand die Idee im Mittelpunkt, nicht nur neue urbanistische Strukturen zu schaffen, sondern Skulptur und Raum als sinnstiftende Einheit zu konzipieren, Plätze in mediterraner Tradition wieder zum Bestandteil öffentlichen Lebens zu machen.

Die Ergebnisse sind überzeugend: Nicht nur, daß die hervorragenden Fotografien allein ein Augenschmaus sind, die Verbindung von Platz und Skulptur erweist sich in den meisten Fällen als derart gelungen, daß nach dem Besuch der Ausstellung der Gedanke an hiesige Stadtbaumaßnahmen umso schmerzlicher wird. Beeindruckend, wie die Monumente Sergi Aguilars und Antoni Rosellós die – in diesem Falle – vorgegebene monotone Struktur der *Via Júlia* zu einem Spannungsfeld umdeuten; würdevoll die Inszenierung des *Fossar de la Pedrera*, eines Geländes einstiger Massengräber katalanischer Freiheitskämpfer, dessen Landschaft durch behutsame architektonische Eingriffe zu einem Ort der Sammlung wird (Beth Galí). Die Brücke, die die *Carrer Felip II und Carrer Bach de Roda* verbindet, stellt alte, heute durch die Bahn zerschnittene Trassen mittels einer organisch-expressiven Hängekonstruktion wieder her (Santiago Calatrava). Am avantgardistischsten erscheint die Gestaltung *der Plaça dels Països Catalans* in konsequenter Abstraktion als Antwort auf das Chaos der sie umgebenden Verkehrs- und Bürolandschaft (Helio Piñón, Albert Vilaplana). Wenig überzeugend ist dagegen der *Parc de l'Espanya Industrial* auf dem Areal einer ehemaligen Farbik, eine verspielt bis kitschige "Salon"-Landschaft, der es an Eindringlichkeit fehlt (Luis Peña Canchegui, Francesc Rius, Andrés Nagel). Weitere Plätze wurden unter anderen von M. de Solà Morales, Roser Amadó und Lluís Domènech und den Bildhauern Antoni Tàpies, Richard Serra, Eduardo Chillida gestaltet.

Das Projekt *Plätze und Skulpturen* wird mit Recht zu den "ehrgeizigsten Stadterneuerungsmaßnamen des 20. Jahrhunderts" (Robert Hugues, im Vorwort des Kataloges) gezählt; das Interesse der Architekten und Planer in vielfältigen Fachpublikationen ist groß, in Stuttgart wurden bereits zwei Exkursionen veranstaltet, in deren Mittelpunkt die städtebauliche Entwicklung Barcelonas stand. Die Reaktion der Kunsthistoriker, vor allem außerhalb Kataloniens, ist bislang vergleichweise gering. Dies ist einerseits auf die ungeheure Komplexität des Unternehmens zurückzuführen, andererseits aber auch auf den Anspruch, den sich Bohigas und die Stadtverwaltung von Barcelona gesetzt haben und an dem sich das Unternehmen letztendlich messen lassen muß. So versteht sich das Projekt als bewußte Anknüpfung an die städtbauliche Tradition Barcelonas, deren sozial-utopischer Charakter schon in der Stadterweiterung Ildefonso Cerdàs im 19. Jahrhundert ihren Niederschlag fand, und zugleich als weithin sichtbare Absage an autoritäre oder totalitäre Planungen, Manifestation zentralisierter Machtstrukturen. Die schon von Jane Jacobs geforderte Vielfalt urbaner Kristallisationspunkte, denen eine eigene Entwicklung zugebilligt werden muß, erhält im Barcelona nach Franco eine eminent politische Symbolfunktion. Schwerer nachzuvollziehen ist dagegen das Postulat eines "demokratischen" Planungsverfahrens. Tatsächlich sind nur wenige Projekte direkt aus Wettbewerben oder unter weitgehender Mitbestimmung der Bürger festgelegt worden; dem Konzept der sozialistischen Regierung wurde schließlich sogar "Gewalttätigkeit" vorgeworfen (vgl. Archithese 4 1984.). Es wird sich zeigen, ob eine in Anlehnung an Peter Weiss in Barcelona formulierte "Ästhetik der Herausforderung" (Archithese, a.a.O.) den Wunsch der Bürger nach Gemütlichkeit vergessen machen kann, wie schnell die Bevölkerung tatsächlich in der Lage ist, sich mit Avantgarde-Kunst zu identifizieren. Das Projekt *Plätze und Skulpturen* in Barcelona, realisiert mit einem finanziellen und ideellen Aufwand, wie ihn sich nur wenige Städte leisten, ist mit Sicherheit ein aufregendes Experiment moderner Stadtplanung, dessen weitere Entwicklung mit Spannung verfolgt werden wird. - Zur Ausstellung ist ein reich bebilderter Katalog erschienen: *Barcelona. Spaces and Sculptures (1982-1986)* Barcelona 1987, mit Beiträgen von Oriol Bohigas, Giulio Carlo Argan, Josep Antoni Acebillo u.a., 168 S. DM 70.-

Barbara Borngässer Klein, Göttingen

Buchbesprechungen

José Fernandes Pereira, ***Arquitectura barroca em Portugal***, (Biblioteca Breve Bd. 103) Lissabon: 1986. 8° 199 S., 27 SW-Abb., DM 12.80.

José Fernandes Pereira, der sich seit einigen Jahren mit Problemen der portugiesischen Barockarchitektur beschäftigt - er wurde 1984 an der Universidade Nova in Lissabon mit einer Arbeit über das Mäzenatentum des ersten portugiesischen Patriarchen, *A acção artística do primeiro Patriarca de Lisboa*, promoviert und publizierte seitdem einige kürzere Beiträge zum Thema- hat nun im Rahmen der kulturhistorisch orientierten Reihe *Biblioteca Breve* den Band *Arquitectura barroca em Portugal* der Öffentlichkeit vorgelegt.

Äußerlich anspruchslos und leider mit wenigen, obendrein schlechten Abbildungen versehen, gibt sich der Band eher als Studientext denn als wissenschaftliches Handbuch, ist aber dennoch die erste umfassendere Darstellung des Themas. Sie füllt damit eine Lücke, die zwischen den Arbeiten George Kublers (*Portuguese Plain Style between spices and diamonds 1521-1706*, Middletown 1972) und José Augusto Franças (*Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lissabon 1977) klafft und auch durch die eher als Materialsammlung zu begreifende Publikation Ayres de Carvalhos (*D. João V e a arte do seu tempo*, 2 Bde. Lissabon 1962) nicht geschlossen werden konnte.

Daß eine Untersuchung über die Architektur der Zeit seit der Restauration der portugiesischen Monarchie 1640 bis hin zum späten 18. Jahrhundert so lange auf sich warten ließ, kommt nicht von ungefähr: Während die mittelalterliche Architektur Portugals und vor allem die Bauten des manuelinischen Stils im Sinne einer auf nationale Identität gerichteten Kunstgeschichtsschreibung schon immer viel Beachtung erfuhren, galt besonders die Epoche Johanns V. (1707-1750) als Zeit eines menschenverachtenden Absolutismus, grenzenloser Bigotterie und Verschwendungssucht. Steinernes Symbol dieser Ära sei die Klosterresidenz Mafra bei Lissabon. Unter dieser "negativen Erblast" (Pereira, *op. cit.* S. 12) hat die Forschung bis heute gelitten. Wenn überhaupt, haben sich nur ausländische Forscher mit Phänomenen dieser Zeit auseinandergesetzt, so Robert C. Smith. Pereira kommt das Verdienst zu, diese Problematik in ihren historischen Kontext verwiesen und damit der Forschung neue Wege geöffnet zu haben.

Der Aufbau des Buches folgt der Idee von der organischen Entwicklung der Architektur von einer Phase des Experimentierens über die Festlegung und Entfaltung hin zum Beharren und Verfall; den Abschluß bilden zwei Kapitel über Provinzkunst und Adelssitze, die den evolutionären Ansatz Pereiras durchbrechen, aber auch bereichern - es ist ohnehin fraglich, ob eine derart konservative Geschichtskonstruktion heute noch sinnvoll sein kann, zumal sie der Autor selbst durch seine

Differenzierung von Hof- und Provinzkunst infrage stellt.- Nach einem einleitenden Kapitel über den Aufbruch in der Architektur des 17. Jahrhunderts, den Pereira als Phänomen der Restauration nach dem spanischen Interregnum begreift, folgen zwei zentrale Abschnitte über die Hofarchitektur unter Johann V.: Vor dem Hintergrund der Stabilisierung der portugiesischen Monarchie erreicht die Architektur nun internationales Niveau. Wenn Pereira jedoch schreibt, der König habe die portugiesische Baukunst in den europäischen Kontext einreihen wollen (S. 54-55), so scheinen mir hier Ursache und Wirkung vertauscht: Johann V. benutzte die internationale - vor allem die römische - Architektur als Legitimationsinstrument für seine eigenen Machtansprüche. Wenn in Mafra Elemente des Petersdoms, S. Ignazios und des Palazzo Montecitorio eklektizistisch vorgeführt werden, so ist das kein Stilphänomen, sondern politische Demonstration, die die Zurschaustellung des weltlichen und geistigen Zentrums der Kolonialmacht Portugal zum Ziel hat. In diesem Zusammenhang kann die Rolle des ersten portugiesischen Patriarchen, D. Tomás de Almeyda, der sich in Lissabon mit einer Art "Operettenvatikan" umgibt, gar nicht hoch genug angesetzt werden. Pereira weist zu Recht auf dessen Rolle als Kunstförderer und Bauherr hin - eine der aufschlußreichsten Passagen dieses Buches - bleibt aber die kunsthistorische Auswertung der genannten Fakten schuldig. So beschreibt er den von dem römischen Architekten Antonio Canevari errichteten Landsitz des Patriarchen in Tojal - eine Villa , deren Fassade durch einen Brunnen gebildet wird - erwähnt aber mit keinem Wort die etwa gleichzeitig von Canevaris Schüler Nicola Salvi in Rom errichtete Fontana di Trevi, die dieselbe Bauaufgabe, Brunnen und Palastfassade, freilich in größerem Maßstab darstellt. Hier offenbart sich ein grundsätzlicher Mangel des sonst an neuen Forschungen reichen Buches: Trotz der gebotenen Kürze wäre ein Blick über die Grenzen, sei es in das benachbarte Spanien oder in das über das Meer zu erreichende Italien nötig gewesen, dessen Künstler doch reihenweise dem Ruf und den finanziellen Lockungen des portugiesischen Hofes folgten.

Verdienstvoll ist Pereiras Darstellung der architektonischen Entwicklung Nordportugals und die Interpretation derselben als Reaktion auf die Lisboeter Hofkunst, ein Gebiet, das bislang kaum Beachtung erfahren hat. Das Kapitel über das pombalinische Lissabon kann freilich nur als Ergänzung zu Franças überragenden Studien verstanden werden. Neue Ansätze weisen dagegen die beiden Kapitel über den provinziellen Barock und die Adelssitze auf. Alles in allem ist das Taschenbuch Pereiras ein längst überfälliges grundlegendes Werk, das der Forschung viele Denkanstöße geben sollte. Umso mehr hätte man es begrüßt, wenn der Text mit Anmerkungen und besseren Abbildungen versehen wäre. Dennoch gehört diese Studie zur Pflichtlektüre für jeden, der sich mit portugiesischer Architektur beschäftigt, und dies nicht nur, weil sie die einzige Publikation zum Thema darstellt.

Barbara Borngässer Klein

Ausstellungskalender

Amsterdam, Stedelijk Museum, bis November: *U-ABC* Gemälde, Skulpturen, Fotos, Installationen und Videos aus Uruguay, Argentinien, Brasilien und Chile

Barcelona, Fundació Miro, seit Ende November: *Joan Miró y los libros*
- in Vorbereitung: *Josep Puig i Cadafalch*

Barcelona, La Virreina, seit Oktober: *De la Revolución a la Perestroika. Arte soviético de la Colección Ludwig*

Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz, seit September: *Arquitectura Manuelina*

Düsseldorf, Kunstsammlung NRW, bis 29. 10.: *Antoni Tàpies, die achtziger Jahre*
- bis 29. 10.: *Spanische Malerei und Skulptur von 1950 bis zur Gegenwart*

Edinburg, National Gallery, bis 15. 10.: *El Greco, Mysterium und Erleuchtung*

Hannover, Kestner-Gesellschaft, 11.11. -28.1.: *Joan Miró. Retrospektive der Zeichnungen*

Hannover, Kunstverein, bis 14. 1.1990: *Spanische Malerei und Skulptur von 1950 bis zur Gegenwart*

Kiel, Stadtmuseum, 12. 11. -20. 12.: *Goya - Originalradierungen*

Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). ab 27. November: Eröffnung des Zentrums mit der Ausstellung *El surrealismo: entre el Viejo y el Nuevo Mundo*

Lissabon, Palácio Foz, seit 13. Oktober: *Crónicas sobre Portugal (1493-1949). Viajantes, Cientistas e Literatos alemães narram assuntos portugueses*

Madrid, Centro de Arte Reina Sofia (CARS), bis 30. Oktober: *Equipo Crónica*
- 21. Dezember- 19. März: *Antonio Saura*
- bis 14. Januar: *Miquel Navarro*
- 29. März - 18. Juni: *Colección Berggruen (20. Jh., Picasso)*

Madrid, Fundación Caja de Pensiones, in Vorbereitung: *Georg Baselitz*

Madrid, Palacio de Cristal, 17. Oktober - 14. Januar: *Miguel Navarro*

Madrid, Palacio de Velázquez, 14. Dezember - 4. März: *Arte latinoamericano*

Madrid, Prado, ab Ende November: *Las colecciones del archiduque Leopoldo*
- ab 23. Januar 1990: *Velázquez*
- März: *Sánchez Coello*
- in Vorbereitung: *Valdés Leal*

München, Lenbachhaus, 4.4. -4.6.1990: *Antonio Saura: Pinturas 1956-1985*

München, Villa Stuck, bis 10. 12.: *Von Raffael bis Goya. Schätze aus dem Museum São Paulo*

Münster, Landesmuseum, bis 26. 11.: *Eduardo Chillida. Zeichnung als Skulptur 1948-1989*

New York, Metropolitan Museum, bis 7. Januar 1990, *Velázquez*

New York, Museum of Modern Art, bis 16. 1.: *Picasso und Braque. Pioniere des Kubismus 1907-1914*

Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, seit 15. September: *Martin Kippenberger*

Stockholm, Moderna Museet, bis 19. 11.: *Lateinamerikanische Kunst von 1820 bis 1970*

Stuttgart, Neues Schloß, 1. - 15. Dezember: *Barcelona- Plätze und Skulpturen*

Valencia, Instituto Valenciana de Arte Moderno (IVAM) Centre Julio Gonzalez, Dezember 1989-Januar 1990: *Joaquin Sorolla*
- Januar - Februar: *Miquel Navarro*

Zaragoza, Centro de Exposiciones Ibercaja: 3. Oktober -10. November *Raoul Dufy*
- Januar-Februar: *La gastronomía en al arte (desde al siglo XVIII a la actualidad)*
- Juni: *Obras del escultor Jaume Plensa*

Zürich, Kunsthaus, bis 22.10.: *Salvador Dalí, Retrospektive*

Kongresse, Kolloquien & Vorträge

Vom 4. bis 15. September fand in Coimbra in Verbindung mit der Ausstellung ***Arquitectura Manuelina*** ein Sommerkurs zur Kunst der Renaissance in Portugal statt. Folgende Beiträge waren vorgesehen: Francisco Macedo, *A arquitectura do ciclo da Batalha*; Pedro Dias, *A génese da arquitectura manuelina*; Alfredo Pinheiro Marques, *Aspectos artísticos da cartografia portuguesa dos séculos XV e XVI*; Rafael Moreira, *A arquitectura militar portuguesa no norte de Africa*; Francisco Macedo, *A escultura gótica luso-flamenga;* Pedro Dias, *A escultura da Renascença coimbrã;* Rafael Moreira, *A introdução da arquitectura da Renascença em Portugal;* António Pimentel, *Orientalismos nas artes decorativas portugesas;* José Custódio Vieira da Silva, *A arquitectura doméstica portuguesa dos séculos XV e XVI;* Pedro Dias, *A Arquitectura quinhentista da Ilha da Madeira;* Nelson Correia Borges, *A azulejaria portuguesa e a sua difusão além-mar;* Vitor Serrão, *A pintura renascentista das oficinas de Lisboa;* José Fernandes Pereira, *O espaço na arquitectura portuguesa*

do Renascimento; Dalila Rodrigues, *A pintura quinhentista das oficinas de Viseu;* Lurdes Craveiro, *A arquitectura da Renascença coimbrã;* Vitor Serrão, *As fontes italianas da pintura maneirista portuguesa;* José Manuel Tedim, *Festas Barrocas no Brasil colonial;* Natália Marinho, *A difusão da talha portuguesa no Oriente e nas Américas;* Paulo Pereira, *A iconografia Manuelina;* Maria José Goulão, *Ourives e prateiros portugueses no Rio da Prata;* António Pimentel, *O ciclo do ouro e dos diamantes e a ouriversaria portuguesa;* Natália Marinho, *Ecos portugueses no Barroco Brasileiro;* Regina Anacleto, *o "Manuelino" trezentos e muitos anos depois.*

Am 27. und 28. Oktober fand in der Emory-University in Atlanta (Georgia) ein interdisziplinäres Symposion zum Thema ***The Legible Body: Corporality and Culture in Medieval Spain*** mit folgenden Referaten statt: Judith Berg Sobré, *"Here is my Body": The Real Presence of Christ within Late Medieval Spanish Retables;* Linde Brocato, *St. Augustine's Reading of the Body in the Confessions;* Thomas W. Lyman, *"Unum caput...,et unum corpus": Santiago de Compostela and the Anthropomorphism of the Pilgrims Guide;* Michael R. Solomon, *The Inner and the Outer Storm: The Sexual Body and Narrative Strategy in "La vida de Santa Maria Egipciaca";* Jill Ross, *Undressing the Text: The Pleasure of Interpretation in Juan Ruiz's "Libro de buen amor";* John Cull, *The Use and Abuse of the Body According to Gordonio;* Mary F. Wack, *The Body in Love: Love Sickness in the Middle Ages.*

Das Metropolitan Museum of Art, New York, veranstaltet am 1. Dezember 1989 ein Symposium zum Thema ***Velazques.*** Es referieren: Philippe de Montebello, *Velázquez;* William B. Jordan, *Velázquez in 1627: The Crisis of His Prevalence at the Court of Madrid;* Steven N. Orso, *Dionysus in Iberia: Velázquez, Los Borrachos, and the Court of Philip IV;* John T. Spike, *Lelázquez in Italya;* Mary Crawford-Volk, *Velázquez's Innocent X: the Portrait, the Painter, the Pope;* Marcus B. Burke, *The Role of Private Patronage in Velázquez's Career;* Nina A. Mallory, *Martínez del Mazo and Spanish Seventeenth-Century Landscapes.*

Neuerscheinungen

Isidro G. Bango Torviso, *Alta edad media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid 1989, 237 S. zahlr. Abb., DM 108.-

Les Batisseurs des Cathedrales Gothiques, Ausst. Kat. Straßburg 1989, mit einem Beitrag von Hernik Karge zu burgos ,498 S. mit zahlr. Abb. FF 546.-

Eduardo Chillida. Zeichnung als Skulptur. 1948-1989, Ausst. Kat. Städt. Kunstmus. Bonn/ Westfäl. Landesmus. Münster 1989, 161 S. mit zahlr. Abb., DM 62.-

Diccionario "Rafols" de artistas contemporaneas de Cataluña y Baleares, Bd. 3, Mb – R, Barcelona 1989, 426 S. 226 meist farb. Abb., DM 210.–

Julia García u. A. Yuste, *Arquitectura del neoclasico en Galicica*, La Coruña 1989, 240 S. zahlr. Abb. DM 105.–

Henrik Karge, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und León*, Berlin: Gebr. Mann, 1989.

Jutta Held, *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste.* Hrsg. von Jutta Held (Schriften der Guernica-Gesellschaft Bd. 1.) Hamburg: Argument-Verlag, 1989. 67 Abb., ca. 250 S. DM 34.–

Victor Nieto u.a., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599*, Madrid 1989, 426 S. 231 Abb. DM 49.–

Steven N. Orso, *Art and Death at the Spanish Hapsburg Court: The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Judith B. Sobré, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retablo in Spain 1350–1500*, Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, New York: Cambridge University Press, 1989.

Lehrveranstaltungen zur iberischen Kunstgeschichte
(soweit der Redaktion bekannt)

WS 89 / 90

Berlin, TU

PS	*Antoni Tàpies*	Sylvaine Hänsel

Göttingen

PS	*Einführung in die spanische Architektur des 16. – 18. Jhs.*	Barbara Borngässer Klein
PS	*Diego Velázquez*	Victor Stoichita

Marburg

PS	*Barockmalerei in Italien und Spanien*	Michael Scholz-Hänsel

SS 90

Göttingen

PS	*El Escorial. Bau und Ausstattung*	Barbara Borngässer Klein

Kiel

PS	*Einführung in die Kunst Spaniens II: Die Kunst am spanischen Hof 1550–1650*	Henrik Karge

Marburg

PS	*Diego Velázquez*	Michael Scholz-Hänsel

Weitere Nachrichten:

Am Kunsthistorischen Institut der Westfälischen Wilhelms Universität in Münster beabsichtigt Prof. Dr. Jürg Mayer zur Capellen in einem der kommenden Semester (wahrscheinlich WS 90/91) ein Hauptseminar zur Grafik Francisco Goyas abzuhalten. Grundlage des Seminars soll eine private Sammlung aus Freiburg bilden; anhand der darin enthaltenen Blätter sollen die Studenten die Technik Goyas und seine künstlerischen Spezifika untersuchen und kennenlernen. Daneben ist geplant, daß ein Freiburger Künstler mit Seminarteilnehmern in praktischer Arbeit nachvollzieht, wie Goya seine Grafiken herstellte. Im Anschluß an das Seminar möchte man eine Ausstellung organisieren, die von den am Seminar beteiligten Studenten, dem Kunsthistorischen Institut der Universität Freiburg und dem Landesmuseum in Münster gesteltet werden soll.

Zum Abschluß des ersten Geschäftsjahres möchte die "**CARL JUSTI – VEREINIGUNG e. V.**" allen danken, die zu dem doch recht verheißungsvollen Start des Unternehmens beigetragen haben, dies sind vor allem die Autoren und Herausgeber der "*Mitteilungen*", sowie folgende Mitglieder, die uns wissenschaftliche Arbeiten und Informationsmaterial zur Gründung unseres Archivs zur Verfügung gestellt haben. Es sind dies

Associação Luso-Alemã para a Ciência e Cultura, Lisboa; Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, Lisboa; Prof. Dr. Günther Böhm, Santiago de Chile; Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, Berlin; Dr. Barbara Borngässer Klein, Göttingen; Deutscher Spanischlehrerverband, Nürnberg; Deutsches Archäologisches Institut, Madrid; Dr. Sylvaine Hänsel, Berlin; Dr. Hans Haufe, Heidelberg; Prof. Dr. Lutz Heusinger, Marburg; Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin; Dr. Henrik Karge, Kiel; Dr. Helga von Kügelgen Kropfinger, Berlin; Dr. Gisela Noehles, Münster; Michael Nungesser, Berlin; Oficina Catalana, Frankfurt; Dr. Michael Scholz-Hänsel, Marburg; Gerhard Seiffermann, Marburg; Prof. Dr. Martin Warnke, Hamburg.

Einladung zu dem Kolloquium und der Mitgliederversammlung der "CARL JUSTI – VEREINIGUNG e. V." vom 12. – 14. Januar im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin

Programm:

Freitag, den 12. Januar

9.00	Begrüßung der Teilnehmer
9.30	Berichte der CJV und Vorschläge zur weiteren Arbeit
10.30	Pause
11.00	Tagung der Arbeitsgruppen
13.00	Mittagspause
15.00	Führung durch die Kunstbibliothek (Sondersammelgebiet Spanische Kunst)
16.30	Pause
17.00	Vortrag von Dr. Karl Rudolf, *Der Aufenthalt Rudolfs II. in Madrid*
20.00	Eventuell weiterer Vortrag zur spanischen Kunst um 1600
21.30	Empfang im Kunstwissenschaftlichen Seminar der TU Berlin

Samstag, den 13. Januar

9.00	Führung durch das Ibero-Amerikanische Institut
10.30	Pause
11.00	Kolloquium zum Thema "*spanische und portugiesische Kunst des 16. Jhs.*"
13.00	Mittagspause
15.00	Führung durch die spanischen Bestände des Museums Dahlem
17.00	Besprechung der Arbeitsgruppen der CJV
20.00	Vortrag von Prof. Dr. Fernando Checa, *Die Sammlungen des Kronprinzen Philipp*
21.30	Gemeinsames Abendessen

Sonntag, den 14. Januar

9.00 – 13.00	Weitere Treffen der Arbeitsgruppen, Vorstandssitzung
13.00	Verabschiedung

Herausgeber: Carl Justi-Vereinigung,
bei Dr. Henrik Karge
Kleiststr. 14
2300 Kiel

Redaktion: Nils Büttner, Göttingen
Dr. Barbara Borngässer Klein,
Göttingen