MITTEILUNGEN

DER

CARL JUSTI – VEREINIGUNG

ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT
MIT SPANIEN UND PORTUGAL

3. Jahrgang April 1991 1. Heft

Inhaltsverzeichnis

Editorial (Barbara Borngässer Klein) S. 3

Zur Ikonographie der Falange – Die Illustrationen der Zeitschrift "Vértice" (Mechthild Albert) S. 4

Tagungsberichte
Berichte über die Sektion "Konvention und Innovation in der spanischen Kunst" auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 1990 (Martin Warnke, Eberhard Straub) S. 14

Bericht über die Sektion "Bild und Text" auf dem Hispanistentag in Göttingen (Sybil Dümchen) S. 18

El Greco of Crete. Kolloquium anläßlich der 450. Wiederkehr seines Geburtstages (Michael Scholz-Hänsel) S. 24

Der VIII. nationale spanische Kongreß der Kunstgeschichte (Michael Scholz-Hänsel) S. 25

Bericht vom II. nationalen portugiesischen Kunsthistorikertag in Lissabon und Évora
(Barbara Borngässer Klein) S. 27

Ausstellungsrezension
Eduardo Chillida im Martin-Gropius-Bau Berlin
(Aaron von Geibler) S. 29

Berichte über Aktivitäten der Carl Justi-Vereinigung
Zum Stand des Barcelona-Projektes
(Barbara Borngässer Klein) S. 31

Sprachkurs für KunsthistorikerInnen in Valladolid
(Sylvaine Hänsel, Michael Scholz-Hänsel) S. 36

Das Kolloquium "Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa" im Oktober 1991 in Marburg (Michael Scholz-Hänsel) S. 38

Veranstaltungshinweise S. 41

Editorial

Die jüngste Ausgabe der "*Mitteilungen*" hat auf sich warten lassen, ein Umstand, für den die CARL JUSTI – VEREINIGUNG e. V. nur nachträglich um Verständnis bitten kann. Vor allem zwei Gründe haben zur Verzögerung geführt: Die Verschiedenartigkeit und Fülle und der Beiträge – obwohl der Umfang unserer Broschüre wiederum erweitert worden ist, konnten diesmal nicht alle Texte aufgenommen werden – hat zur Diskussion über die weitere Form der "*Mitteilungen*" geführt. Andererseits hat sich die bisherige Praxis, die Redaktion wechselnden Mitarbeitergruppen anzuvertrauen, als undurchführbar erwiesen. Der Vorstand der Carl Justi-Vereinigung hat daher zu diesem Komplex Vorschläge entwickelt, die auf der Mitgliederversammlung in München erörtert werden sollen.

Der Schwerpunkt dieser Ausgabe liegt in der Berichterstattung über nationale und internationale Kolloquien, so über die Sektion "*Konvention und Innovation in der spanischen Kunst*" auf dem letzten Kunsthistorikertag in Aachen und über die Sektion "*Wort und Bild*" des deutschen Hispanistentages in Göttingen. Es folgen eine Rezension der Berliner Chillida-Ausstellung und Informationen zum Stand der von der Carl Justi-Vereinigung ins Leben gerufenen Projekte, dem "*Barcelona-Projekt*", dem Sprachkurs für Kunsthistoriker in Valladolid und dem Kongreß "*Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa*".

Zur Ikonographie der Falange – Die Illustrationen der Zeitschrift "Vértice" lautet das Thema des wissenschaftlichen Beitrags, der diesmal von Mechthild Albert aus Frankfurt stammt. Trotz beschränkter Mittel wollten wir hierbei auf Abbildungen nicht verzichten, in der Hoffnung, daß die "*Mitteilungen*" dadurch noch anschaulicher werden. Hinweise auf Veranstaltungen zu Themen der iberischen Kunst und Kultur stehen wie immer am Schluß des Heftes.

Barbara Borngässer Klein, Berlin

Zur Ikonographie der Falange – Die Illustrationen der Zeitschrift "Vértice"

Im Unterschied zur hochentwickelten Plakatkunst der Linken suchte die Falange erklärtermaßen, ihre visuelle Propaganda vor allem in der Illustrationsgraphik zu entfalten: "*La plástica nacionalista se reflejó más que en los carteles en las illustraciones de libros y publicaciones periódicas*".[1] Privilegiertes Medium dieser Propagandakunst ist – zumindest bis Kriegsende – die Zeitschrift *Vértice*, die im Auftrag der *Delegación de Prensa y Propaganda* von Manuel Halcón, später von Samuel Ros und José María Alfaro herausgegeben wird. *Vértice* erscheint monatlich von April 1937 bis 1946. In der Nachfolge von *Blanco y Negro* bietet dieses "*magazine lujoso y caro*"[2] seinem bürgerlichen Leserpublikum ein breites Spektrum an politischer Information bzw. Demagogie, Photoberichte vom Bürgerkrieg, Reportagen aus dem faschistischen Ausland, ergänzt durch einen reichhaltigen Kulturteil, der sich Kunst und Literatur, Kino und Mode widmet. Beiträge der bedeutendsten Intellektuellen der Rechten machen *Vértice* zur "*manifestación político-literaria*"[3] einer "*vocación generacional que, la comportamos o no, dio en estos tres años su nota más entusiasta y pura*".[4] In ihrer "*pretensión de revista total, en que la ilustración, fotografía y texto están integrados en una unidad expresiva*"[5] legt die Redaktion besonderen Wert auf die graphische Gestaltung, wobei allerdings explizite Text-Bild-Kompositionen eher die Ausnahme bilden. Künstlerischer Direktor ist Antonio Lara Gavilán, besser bekannt unter seinem Pseudonym Tono, ein Cartoonist und Humorzeichner, der während des Krieges die Satirezeitschrift *La Ametralladora*, später *La Codorniz* herausgibt. Gerade die scheinbare Trivialität seiner humoristischen Produktion erlaubt ihm, wie Cirici meint, eine niveauvolle Weiterführung der Graphik des Art-Déco: "*Unos ilustradores se permitieron, dado el género menor, conservarse fieles al estilo Art Déco, como hizo Tono con sus buenas caricaturas geometrizadas a regla y compás, (...)*".[6] Tono gelingt es, bedeutende zeitgenössische Maler für

[1] Hipólito Escolar, *La cultura durante la guerra civil*, Madrid, 1987, S. 248.

[2] José Carlos Mainer, *Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en "Vértice"*, In: Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950), Madrid, 1972, S. 213-240, hier S. 214.

[3] Mainer, wie Anm. 2, S. 215

[4] Mainer, wie Anm. 2, S. 213.

[5] Mainer, wie Anm. 2, S. 218.

die Mitarbeit an *Vértice* zu gewinnen, so Pere Pruna, den Freund Picassos und Cocteaus, sowie José Caballero, Teodoro und Alvaro Delgado, die der *Escuela de Madrid* angehören.[7] Indem sie ihre moderne Formensprache dem "*tono directivo y de consigna*" der Parteizeitschrift dienstbar machen, tragen sie wesentlich dazu bei, *Vértice* als epochemachende "*definidora de una sensibilidad y una estética falangistas*" zu gestalten.[8] die von *Vértice* geprägte Politkunst der Kriegsjahre stellt eine Ästhetik des Übergangs dar. Angestrebt wird eine "*rehumanisierte*", sprich politisierte Kunst, die jedoch beachtliche Überreste der angeblich "*deshumanisierten*" Moderne aufweist: "*El nuevo estilo oscilará siempre entre dos polos: una austeridad 'clásica' y 'humanizada' (luego veremos hasta qué punto 'humanización' y 'clasicismo' son dos flatus vocis contrarrevolucionarios) y otra vertiente destructiva, alegre, inconsciente, fantástica, herencia del espíritu de entreguerras*".[9] Cirici beschreibt den Prozeß der Faschisierung moderner Kunstströmungen, insbesondere des Art-Decó als eine "*modificación de tipo heroico de lo que en principio era una arte de la frivolidad. Como se hizo en Italia, se aceptó el estilo pero se le dio una maciza austeridad de formas*".[10]

Mit Kriegsende haben die Künstler des Übergangs ihre ideologische Funktion erfüllt. Ende 1939 ist ein rapider Rückgang der Originalillustrationen wie auch der Beiträge moderner Photokunst[11] in *Vértice* zu verzeichnen. Der Aufbau des franquistischen Staats verlangt eine neue, monolithische Ästhetik, die sich zudem in anderen Medien artikuliert. Während viele der Illustratoren zur kommerziellen Gebrauchsgraphik zurückkehren, sich wie Pruna in die Sakralkunst oder Caballero in die Abstraktion flüchten, wenden sich nach Kriegsende nur wenige Künstler vorbehaltlos der Ästhetisierung des *Movimiento* zu.

[6] Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977, S. 92.

[7] Bis auf die Brüder Delgado gehören nahezu sämtliche Illustratoren von *Vértice* dem *departamento de Artes Plásticas* des *Servicio Nacional de Prensa y Propaganda* an, vgl. Escolar, wie Anm. 1, S. 248.

[8] Mainer, wie Anm. 2, S. 218.

[9] Mainer, wie Anm. 2, S. 224.

[10] Cirici, wie Anm. 6, S. 87.

[11] Ihr war die Sektion *Plástica del mundo. La belleza fotográfica* gewidmet, wobei die an Man Ray erinnernden Photostudien des Aprilheftes 1938 besondere Hervorhebung verdienen.

Haus- und Hofmaler der Falange ist Carlos Sáenz de Tejada (1897-1957), "*dibujante de aquellas composiciones heroico-simbólicas que crearon un estilo y fueron la traducción plástica del tono entre clásico y vanguardista de los textos literarios*".[12] An der Escuela de Bellas Artes de San Fernando studiert er bei José López Mezquita und beteiligte sich an der revolutionären Ausstellung der *Asociación de Artistas Ibéricos* im Jahre 1925. Nach Anfängen als Zeitschriftenillustrator geht er für neun Jahre nach Paris, wo er als renommierter Modezeichner für *Robe*, *Femina*, und *Vogue* tätig ist. Nach Madrid zurückgekehrt, macht er schließlich als "*Historienmaler*" der Falange Karriere: im Jahre 1938 illustriert er José María Pemáns Bürgerkriegsepos *Poema de la Bestia y del Angel*, und wenig später bebildert er die 36 Bände der offiziellen *Historia de la Cruzada española* (1940-1944). Für *Vértice* zeichnet er "*en composiciones de líneas barrocas y amplios ropajes, falangistas y requetés, legionarios y simples soldados, campesinos y obreros, enfermeras y muchachas de la Sección Femenina, madres y novias, transfigurados todos por un halo de espiritualidad, como si sobre ellos hubiera recaído el cumplimiento de una sagrada misión*".[13] Damit umfassen seine Entwürfe die komplette Ikonographie der Falange. Sáenz de Tejada ist der "*Designer*" und genuinste Vertreter des spezifisch franquistischen Stils: "*Era el estilo de una retórica brillante, recargada y lujosa, hecha de pinceladas valientes y efectistas, altamente triunfalista. Un carácter muy particular impide considerar estas composiciones, de aspecto hagiográfico, como integrantes de un auténtico barroco: la curiosa preocupación por la esbeltez de los personajes, de un típico manierismo que los alarga, a veces a la manera de El Greco y a veces llegando a dar a los héroes y atletas un cierto halo femenino*".[14]

Schon mit dem Titelbild der ersten Nummer liefert Sáenz de Tejada ein repräsentatives Beispiel für den dynamisch-heroischen Stil der Falange (Abb. 1). In programmatischer Absicht illustriert das Bild den abgewandelten Text der Falange-Hymne und verleiht ihr eine internationale Dimension.

"...Y volverán banderas victoriosas
...Y vendrán envueltas en luz de amanecer,
con revuelo de palomas blancas
y aromas frescos de laureles verdes.

[12] Mainer, wie Anm. 2, S. 218.

[13] Escolar, wie Anm. 1, S. 248.

[14] Cirici, wie Anm. 6, S. 89.

...Y ondearán en vientos de paz
alzadas por brazos fuertes de guerreros fieros
y de atletas heroicos vestidos de azul."

Die Bannerträger Spaniens und der Falange reihen sich ein in die Phalanx des europäischen Faschismus. Flatternde Wimpel künden von Aufbruch, Lorbeer und Friedenstauben versprechen eine glorreiche Zukunft.- Fahne und Parteiemblem sind zentrale Bedeutungsträger jeder Propagandakunst. Der spanische Faschismus verleiht dieser Politästhetik eine typische Prägung durch seine "*doble vertiente del patetismo y del espiritualismo*".[15] Diese geistige Dimension erklärt sich aus ideologischen wie kunsthistorischen Motiven: zum einen aus der Allianz zwischen Franquismus und Katholizismus, zum anderen aus der Wiederentdeckung El Grecos seit der Jahrhundertwende und dessen nationaler Vereinnahmung. Noch prononcierter als der eher pathetische Sáenz de Tejada illustrieren die beiden Bilder, die von José Romero de Escasi stammen dürften, die spirituelle Tendenz der Falangekunst: "*El espiritualismo estaba hecho de una especie de manierismo exacerbado, que alargaba extraordinariamente las figuras, de un modo muy convencional, como si se tratase de un Greco traducido al estilo de los figurines de modas.*"[16] Den faschistischen "*Andachtsbildern*" ist eine Interpretation aus der Feder des literarischen Altkämpen Tomás Borrás beigegeben, die inhaltlich wie stilistisch eine enge Text-Bild-Relation stiftet. Der Text illustriert das Bild; beide Ausdrucksebenen dienen der sakralen Überhöhung der politischen Zeichen. Der manieristisch spiritualisierten Darstellung der Symbole von Vaterland und Bewegung entspricht deren allegorisch-ideologische Deutung im Text. Ähnlich wie sich in der Emblematik das Epigramm zur *Pictura* verhält, vermittelt die lyrische Prosa die Doktrin der Falange. Die Farben der Nationalfahne symbolisieren bäuerliche und militärische Tugenden sowie die geistige Bedeutung Spaniens. *Gualda y Rojo* - Kornähre zwischen Mohnblumen - reifes Feld, umgeben vom Blut derer, die es verteidigen, um das *buen pan de las eucaristías doradas* zu sichern und schließlich brennendes Zeichen, das den strahlenden Mittag, den Zenit der Geschichte verkündet. - Die Fahne der Falange hingegen steht für den Opfergeist ihrer Kämpfer: *Rojo, sacrificio: Negro, anónimo.* Die Engel wachen an den Pforten des *Paraíso difícil*, das José Antonio den gefallenen Helden versprochen hat. (Abb. 2)

Heft 4 der Zeitschrift (Juli/August 1937) ist eine der Armee gewidmete Sondernummer. Ein bunter Bilderbogen verherrlicht die Streitkräfte und die Träger der Bewegung - allen voran die

[15] Cirici, wie Anm. 6, S. 93.

kämpferischen Massen der Falange und die Requetés, in denen die katholisch-karlistische Tradition Navarras weiterlebt. Die tiefere programmatische Bedeutung der beiden Bilder erschließt sich vor dem Hintergrund des Zusammenschlusses von Falange und Traditionalisten zu FET y de las J.O.N.S, der im Gründungsmonat von *Vértice* erfolgte.[17] – Der heldenhafte Widerstand der aufständischen Nationalen im Alcázar macht Toledo zum Inbegriff der *Gloria del Ejército* – so der Titel der über zwei Seiten sich erstreckenden Monumentalillustration. Dieses anschauliche Beispiel einer faschistischen "*Ästhetik der Ruinen*" findet, in anderer Technik, für das *Poema de la Bestia y del Angel* Verwendung (Abb. 3). Pemán deutet darin die Episode des Alcázar als verheißungsvolle Präfiguration des Endsieges der Nationalen im apokalyptischen Kampf zwischen Engel und Bestie. – die Marine wird von León Haffner dargestellt, dessen Werk deutlich vom vorherrschenden Falange-Stil absticht. Im Kontrast zu diesem eher an deutsche Schlachtenmalerei erinnernden Gemälde belegt der feine Strich eines Pere Pruna das andere Extrem im stilistischen Spektrum des Parteimagazins. – Teodoro Delgado schließlich huldigt der Luftwaffe mit einer Szene, deren marokkanisches Ambiente den Beginn von Francos *Cruzada* in Erinnerung ruft (Abb. 4). Neben Sáenz de Tejada hat dessen Freund Teodoro Delgado (1907–1975), ursprünglich ein Werbezeichner, das optische Erscheinungsbild der Zeitschtrift wesentlich mitbestimmt. Sein spezifisches Stilregister ist eine "*retórica de héroes, nubes luminosas, laureles, banderas y aviones, para una época que quiso ser, paradójicamente, delicada y refinada, y que constituía una de las demonstraciones del carácter típico del arte fascista en su deseo de convertir la violencia y la agresión en algo elegante y señorial.*"[18] Eine solche Ästhetisierung des Krieges läßt sich anhand dieser stimmigen Bildkomposition gut beobachten, in der die vertikalen Linien und der rahmende Lorbeerkranz eine Beziehung herstellen zwischen der gefangenen Friedenstaube und den "*Metallvögeln*", die gemäß der Dialektik des Krieges zu deren Befreiung im Einsatz sind.

Ein beliebtes Thema der Kriegskunst, der Literatur wie der Ikonographie, ist der Abschied des Kriegers. Bei dieser volkstümlichen *Despedida* findet der Text der Romanze von José

[16] Cirici, wie Anm. 6, S. 93.

[17] vgl. Mainer, wie Anm. 2, S. 218–219.

[18] Cirici, wie Anm. 6, S. 92.

Vicente Puente[19] seine detailgetreue Entsprechung im ländlichen Kolorit der Illustration, wobei die Fahne der Falange einmal mehr motivierend in den Vordergrund gestellt wird. – In Sáenz de Tejadas *Novia* erfährt das Thema dagegen eine kunstvoll stilisierte Variation. Der konventionelle Hell-Dunkel-Kontrast, die Konstruktion der diagonalen, die fließenden Linien der bleich-entsagungsvollen Geliebten machen das Bild zur Ikone des Abschiedsschmerzes und veranschaulichen darüberhinaus das traditionelle Verständnis der Geschlechterrollen. – Im Unterschied zum naiv-optimistischen Volkston der *Despedida* orientiert sich Ginés Alvaredas Elegie *Por mujer de militar* am Modell Lorcas. Es ist eine tragische Romanze, "*en el que la apasionada conseja gitana y surrealista del poeta granadino habla de las tropelías de la 'horda roja'.*"[20] Auch für die Illustration bedient sich Juan Cabanas des avantgardistischen Pardigmas. (Abb. 5) Neben dem dramatisch in Szene gesetzten, anklagend dahingestreckten Frauenkörper ist vor allem die expressionistische Raumgestaltung bemerkenswert, die gewissermaßen als Bühnenhintergrund den räumlichen Rahmen des Gedichts visuell transponiert:

"*La calle apaga faroles,*
medrosa de bombardeo.
La calle, boca de lobo,
está encendida de miedos
(...)
Aire chocado de esquinas
brinca sangrando lamentos,
sobre la ciudad que llora
sin campanas y sin templos."

Dieses grausame Tableau bildet jedoch eine Ausnahme, denn die wahren Greuel des Krieges werden im Medium der Photographie wiedergegeben. Die Illustrationen hingegen indoktrinieren durch Idealisierung oder dienen der Evasion, indem sie friedliche, bürgerliche Wunschwelten vorgaukeln, wie in der Balkonszene Escassis oder den Modezeichnungen Sáenz de Tejadas. Solche Luxusvisionen verraten "*la psicoligía de los artistas que, en realidad, simpatizaban con las formas elegantes de la burguesía.*"[21] Den Triumph einer wohlanständigen, gehobenen Bürgerlichkeit illustriert das Ti-

[19] Puente war vorwiegend als Romancier bekannt, vgl. beispielsweise *Viudas blancas. Novela y llanto de las muchachas españolas*, Burgos 1937.

[20] Mainer, wie Anm. 2, S. 232.

[21] Cirici, wie Anm. 6, S. 87.

telblatt des Friedensmonats Mai 1939 - eine reaktionäre Idylle: *Primavera de 1900.*

Mehr noch als der Nationalsozialismus kultiviert der Franquismus Familie und Mutterschaft. Mutter und Kind sind daher privilegiertes Bildmotiv des Parteimagazins. Delgado pflegt auch bei diesem Sujet den *ruralismo neopopular, bienpensante*,[22] während A.T.C. das Thema modisch-beschwingt, ja nahezu frivol behandelt. Kinder und Jugendliche sind bevorzugtes Objekt der Malerin Rosario de Velasco, die mit weichen Linien auch Concha Espinas falangistisches Erbauungsbrevier für Mädchen *Princesa del Martirio* (Barcelona 1940) illustriert hat. Kindheit unter dem Zeichen von *yugo y flechas* bedeutet für Mädchen fromme Beschaulichkeit und karitatives Engagement, für Knaben dagegen kämpferischen Geist und ideologische Schulung, wie Sáenz de Tejadas *Primeras galopadas* nahelegen.

Keimzelle des Falange-Staates sind die *Hijos de la tierra*, die Familie des erdverbundenen Bauern, der Escassi in recht reduzierten Strichen Gestalt gibt, ohne den Blut- und Boden- Realismus der deutschen Kunst. Von der Aufwertung des Landlebens zeugt auch Luis Felipe Vivancos *Egloga Primera: Isabel*, eine neoklassische Evokation der bukolischen Kindheit Königin Isabellas, "*robusta y larga pieza destinada a arraigar un estilo: aquel clasicismo del que hablan los ensayistas del proprio 'Vértice'*".[23] Juan Cabanas beweist künstlerische Versatilität, wenn er seine Formensprache mit neoklassischem Faltenwurf, grober Plastizität, vertikalen Pappelreihen und weitem Horizont wiederum der Stillage des Textes anpaßt. - die zentrale Bedeutung, die dem *Campo* innerhalb des militant antimodernen Entwurfs der Falange zukommt, bringt ein Gemälde von Manolo de la Corte[24] auf den Punkt, in dem er den Antagonismus Stadt-Land allegorisch in Szene setzt. (Abb. 6) Allerdings erhält dieses mustergültige Werk eines surrealistischen Folklorismus allein durch den - wahrscheinlich unterschobenen - Titel seine ideologische Stoßrichtung: *Males de nuestro tiempo. La ciudad tienta al hombre del campo.* - In Anbetracht des antistädtischen und antiklassenkämpferischen Impetus des Faschismus, ist es nicht verwunderlich, daß in den drei untersuchten Jahrgängen von *Vértice* nur eine Illustration den Industriearbeiter zum Thema hat. Sáenz de Tejada zeigt ihn im *mono azul* vor überdimensionaler Maschinerie,

[22] Cirici, wie Anm. 6,, S. 86.

[23] Mainer, wie Anm. 2, S. 232.

[24] Möglicherweise ein Pseudonym José Caballeros.

mit römischem Gruß, die draußen vorbeiziehenden Truppen der Falange salutierend.

Ebenso wichtig wie der bäuerliche Lebensraum ist für den spanischen Nationalismus der sozio-ökonomische Sektor des Meeres. Mit seinem Seefahrer-Interieur entwirft Sáenz de Tejada ein programmatisches Tableau. Das rustikale, bescheidene Heim ist aufs Meer geöffnet, wo Schiffe vor Anker liegen. Nautische Instrumente, Schiffsmodelle und ein exotischer Papagei weisen hin auf die Marine-Tradition der Familie. Während der Vater zur See fährt, waltet im Hause die treusorgende Mutter, und der Großvater initiiert den Enkel in die Seefahrt. Unter dem Zeichen des Ankers und der Falange illustriert diese modellhafte Familienidylle den Zusammenhang zwischen privat-familiärer und nationaler Identität und verherrlicht zugleich die damit verbundenen traditionellen Werte. Letztlich verweisen die häufig variierten Motive von Küste und Strand, Fischerei, Entdeckungsreisen und Handelsmarine jenseits ihres folkloristischen Gehalts auf die konstitutive Bedeutung der Seefahrt für das nationale Selbstverständnis Spaniens als Imperium. Die freudig begrüßten, von Spaniens Patron Santiago beschützten Karavellen künden von der Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters nach dem glücklichen Endsieg über die Bestie. - Unmittelbar vor Kriegsende entwirft J. A. de Acha für das Titelblatt der Märznummer 1939 eine Huldigung der Meeresgottheiten an Franco, den Restaurator des Seefahrer-Imperiums Spanien. Unter dem Zeichen des Reichsadlers mit der Devise *Una, grande, libre* fährt eine Karavelle mit schwellenden Segeln, die die Effigie der Muttergottes zeigen. Friedenstauben tragen ein Spruchband, dessen Aufschrift besagt: *Franciscus Franco et Bahamonde / Dux Infractus / Novi Hispaniarum Imperii / Artifex Praeclarus / Quem Inspiciunt Populi Mirati.* - Hier gilt es anzumerken, daß die Illustratoren der Zeitschrift - im Unterschied zu den Photobeiträgen und zur gängien Plakat- und Schablonenpropaganda der Nationalen[25] - zumindest bis Kriegsende keinen Führerkult betreiben. Diese erstaunliche Abstinenz mag sich nicht zuletzt durch ideologische Vorbehalte der Falange-Künstler gegenüber dem Caudillo erklären zu lassen.

Von der Masse dieser trotz aller Vielfalt und moderner Akzente doch recht öden Politgraphik hebt sich eine singuläre Künstlerpersönlichkeit ab. Das Werk José Caballeros bestätigt die generelle Beobachtung Glendinnings, "*that there is no simple link between traditional style and traditional politics*".[26] 1916 in Huelva

[25] Abgesehen von der nuancierten Betrachtungsweise Ciricis bleibt die einschlägige Literatur meist dem Gemeinplatz treu, wonach sich die

geboren, studierte er an der Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando und bei Vázquez Díaz. Früh assimilierte er die surrealistischen Maler, um einen eigenen *realismo mágico* hervorzubringen.[27] Er war mit Miguel Hernández und Pablo Neruda befreundet, schuf Illustrationen für dessen *Caballo verde para la poesía* sowie für Ramóns *Escaleras* (1936). Ab 1932 verband ihn eine enge Freundschaft mit Federico García Lorca, die zu einer fruchtbaren künstlerischen Zusammenarbeit führte. So organisierte Caballero im Sommer 1932 eine Ausstellung moderner Kunst in Huelva, zu der Lorca acht surrealistische Zeichnungen beisteuerte.[28] Caballero, der bekennt: "*J'ai beaucoup appris en regardant dessiner Federico*",[29] hat seinerseits Lorcas *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* illustriert (1935). vor allem jedoch brachte Pepito Lagarto, wie Lorca ihn nannte, ein dynamisches Element in die Schauspieltruppe *La Barraca*.[30] So entwarf er Bühnenbilder und Figurinen für den *Caballero de Olmedo*, *Yerma* und *Bodas de sangre*. Nach Lorcas Tod schlägt er sich aus unerfindlichen Gründen ins Lager der Rechten, wo er im Dienste des *Teatro Nacional de Falange* am Aufbau von *La Tarumba*, einem faschistischen Abklatsch der *Barraca*, mitwirkt.[31] Sein Bühnenentwurf für die Inszenierung eines faschistischen Romance belegt die an der Zusammenarbeit mit Lorca, Benjamín Palencia und Santiago Ontañón geschulte Modernität seiner Raumkonzeption. Cirici charakterisiert Caballeros Beiträge für *Vértice* wie folgt: "*la tendencia falangista hacia cierto contacto con el surrealismo se nota especialmente en la obra de José Caballero, cuyas alegorías, intelectualizadas y complicadas, debían mucho a Salvador Dalí, con grandes horizontes marinos, playas desoladas con raíces abandonadas, gigantes mitológicos surgiendo del agua armados con sus espadas, y nubes de ángeles y luceros en la bóveda celeste.*"[32] Tatsächlich zeichnen sich seine oft enigmatischen

Propagandakunst der Aufständischen phantasielos auf Porträts des Caudillo beschränkte.

[26] Nigel Glendinning, *Art and the Spanish Civil War*, In: Stephen M. Hart (Hrsg.), "No pasarán!" Art, Literature and the Spanish Civil War, London 1988, S. 20–45, hier S. 45.

[27] Vgl. R. M. Larraiza, *La pintura española moderna y contemporánea*, Bd. 2, *De Nonell al Informalismo*, Madrid 1964, S. 83–86. Vgl. auch *El taller de José Caballero (1931–1977)*, Madrid 1977.

[28] Vgl. Ian Gibson, *Federico García Lorca. A Life*, London 1989, S. 329.

[29] Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Paris 1968, S. 149.

[30] Auclair, wie Anm. 29, S. 297; vgl. Gibson, wie Anm. 28, S. 322–323.

Kompositionen aufgrund ihrer außergewöhnlichen künstlerischen Qualität eben dadurch aus, daß sie sich, vieldeutig, einer klaren ideologischen Aussage verweigern. (Abb. 7) Möglicherweise ist Caballero selbst der gefährliche Irrtum bewußt geworden, auf Seiten der Faschisten[33] eine vorgeblich zweckfreie Ästhetik, einen surrealistischen *l'art pour l'art* zu praktizieren, denn nach Kriegsende zieht er sich zehn Jahre lang von der Öffentlichkeit zurück und vollzieht eine Wende zur Abstraktion.[34] Abgesehen von Dalí dürften wohl auch Picasso, de Chirico und Magritte bei seinem spezifischen Avantgardestil Pate gestanden haben. Sein am weitesten politisiertes Gemälde schmückt das Titelblatt der Sondernummer *La guerra en España* (nº 7–8, diciembre 1937 – enero 1938). Die tragische Allegorie mit ihren deutlichen Dalí-Reminiszenzen illustriert zugleich das ideologisch-ästhetische Paradox eines nicht zu vernachlässigenden Teils der spanischen Avantgarde: "*Spanien war sicherlich das einzige Land, in dem es politisch rechtsgerichtete Surrealisten gab, wie José Caballero oder Ponce de León.*"[35]

Mechthild Albert

[31] Vgl. Julio Rodríguez Puértolas, *La litaratura fascista española*, Bd. 1, Madrid, S. 255–256.

[32] Cirici, wie Anm. 6, S. 92.

[33] Auch Tomás Borrás rühmt sich, den als *extraño* betrachteten Künstler für die Mitarbeit an der Tagesteitung *F. E.* (Sevilla) gewonnen zu haben; vgl. Joaquín de Entrambasaguas, *Las mejoras novelas contemporáneas*, Bd. 6 (1920–1924), Barcelona 1967, S. 1290.

[34] Eine zumindest künstlerische Identitätskrise scheint auch in seinen häufigen radikalen Stilwechseln zum Ausdruck zu kommen: "*No era una evolución razonada y lógica, sino precipitada y que rompía con todo lo anterior, (...) ante las trasmutaciones de Caballero nos conduele ver ese empecinamiento en el suicidio, ese empeño en no querer ser personal de una vez por todas, y calzando los puntos que calza.*" Larraiza, wie Anm. 27, S. 84; allerdings ist bei diesem Urteil der reaktionäre Standpunkt des Autors in Rechnung zu stellen.

[35] Francisco Calvo Serraller und Angel González García, *Kunst und Gesellschaft in Spanien: 1920–1936*, vorwort zum ausstellungskatalog *Spanische Avantgarde zwischen Krieg und Bürgerkrieg (1920–1938)*, Köln, Galerie Bargera, 1976.



Abb. 1) Carlos Sáenz de Tejada,
Titelblatt
Vértice nº 1, abril 1937.

Abb. 2) José Romero de Escasi (?),
A la bandera de Falange,
Vértice nº 15, octubre 1938.

Abb. 3) Carlos Sáenz de Tejada,
Illustration zu José María Pemán,
Poema de la Bestia y el Angel,
Zaragoza 1938.

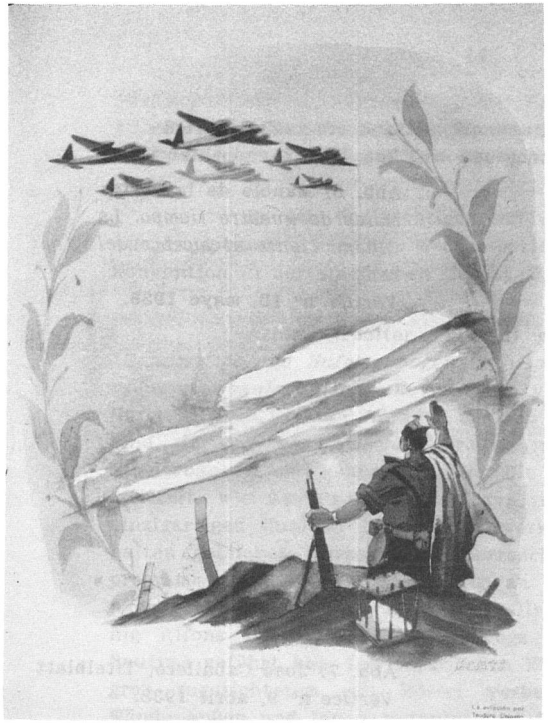


Abb. 4) Teodoro Delgado,
La aviación,
Vértice nº 4, julio/agosto 1937.





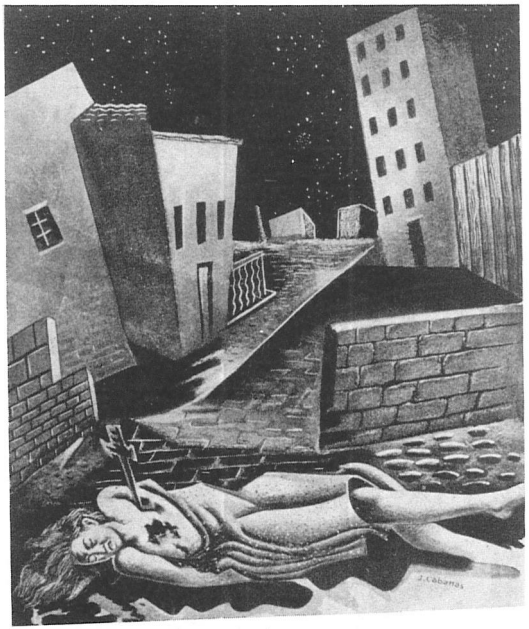


Abb. 5) Juan Cabanas,
Illustration zur Romanze
Por mujer de militar
von Ginés Albareda,
Vértice nº 4, julio/agosto 1937.

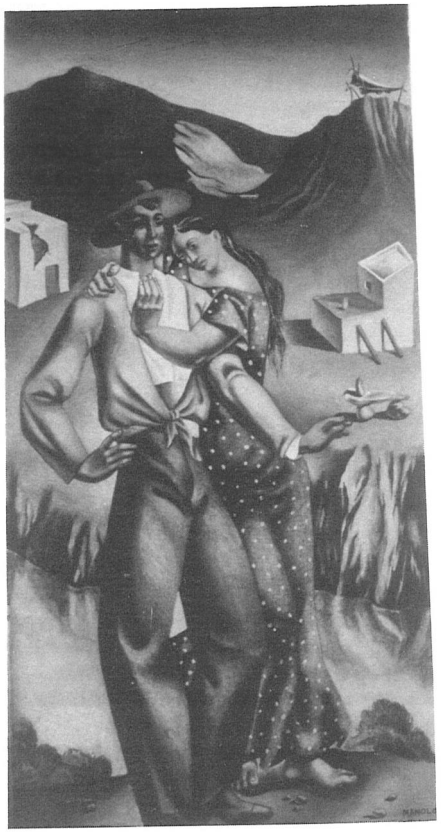


Abb. 6) Manolo de la Corte,
Males de nuestro tiempo. La Ciudad tienta al hombre del campo,
Vértice nº 10, mayo 1938.

Abb. 7) José Caballero, Titelblatt
Vértice nº 9, abril 1938.



Berichte über die Sektion "Konvention und Innovation in der spanischen Kunst" auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 1990

Es war beabsichtigt, daß von zeitlich unterschiedlichen Ausgangspunkten her die Wechselbeziehungen von Innovation und Konvention in der spanischen Kunstgeschichte erörtert würden.

Achim Arbeiter (Madrid) ging in seinem Referat über "*Quaderwerk und Hufeisenbogen im hispanischen Frühmittelalter: eine ephemere bautechnische Revolution*" von der These aus, daß der Hufeisenbogen, dessen Anfänge um 600 im Raum Mérida festzustellen sind, in der westgotischen Architektur um 700 offenbar an die Quaderbautechnik gebunden sei. Die Kirchen der westgotischen Spätzeit, wie San Pedro de la Nave, sind aufgrund der in Europa einzigartigen Qualität ihres Quaderwerks in relativ großer Zahl erhalten geblieben. Umso mehr überrascht die Beobachtung, daß die programmatische Wiederanknüpfung an die westgotische Architektur nach der islamischen Invasion, vor allem unter dem asturischen König Alfons II. (792–842), keineswegs zu einer Fortsetzung dieses Bautyps geführt hat. Die asturischen Kirchen sind Basiliken aus nur grob zugerichtetem, mit Mörtel verbundenem Steinmaterial, deren Wände außen und innen verputzt und bemalt wurden und die in der Regel drei im Verband stehende Rechteckapsiden aufweisen, deren halbrunde Gewölbetonnen wie auch die halbrunden Bögen aus Ziegeln bestehen. Die Vorbilder dieser asturischen Bauten sind in den großen Toledaner Stadtkirchen des 6./7. Jahrhunderts zu suchen, die zwar zerstört sind, aber aufgrund von Befunden in Barcelona, Reccopolis und ländlichen Orten sowie von schriftlichen und bildlichen Zeugnissen als Basiliken aus eher qualitätsarmen Material mit Rundbögen, malerischem Dekor und mutmaßlich dreigeteilten Chorhäuptern rekonstruiert werden können. Diese verköpern den schlecht dokumentierten Hauptstrang der westgotischen Architektur, an die man in Asturien anknüpfte, während die Quaderkirchen der westgotischen Spätzeit eher als Sonderentwicklung zu begreifen sind.

Anhand eines zweiten innovationsträchtigen Architekturmotivs der spanischen Kunstgeschichte hat Henrik Karge (Kiel) eine Spielart des Historismus im spanischen 18. Jahrhundert analysiert. Bei der "*Wiederentdeckung des Escorial im 18. Jahrhundert - Zur Bewertung retrospektiver Tendenzen des spanischen Klassizismus*" handelt es sich um eine Reaktivierung jener rationalistisch geprägten spanischen Version der Renaissance, wie sie sich im Escorial darstellte, und von der man sich im Barock abgewandt hatte. Mit der Gründung der königlichen Academia de San Fernando in Ma-

drid 1752 ging eine allgemeine Neuorientierung der spanischen Architektur an den Normen des Klassizismus einher, die zunächst zu einer Wiederentdeckung der nationalen Renaissance, vor allem der Architektur Herreras führte. So wurde zwischen 1767 und 1793 nach Plänen des Hofarchitekten Juan de Villanueva die gesamte Umbauung des Escorial neu erstellt und Teile des Inneren im Stil Herreras umgestaltet. Auch der Entwurf für den Konvent der Augustinermissionare in Valladolid von Ventura Rodríguez aus dem Jahre 1759 übersetzt den herrerianischen Kanon in den zeitgenössischen Klassizismus.

Diese Rückbesinnung auf ein nationales Stilgebaren läßt sich zusammen mit einer gleichgerichteten Bewegung in der Architekturszene Frankreichs, etwa bei Gabriel und dem frühen Boullée sehen. Die Orientierung an der Antike war auch hier verknüpft mit der Aufarbeitung des einheimischen ludovizianischen Klassizismus. In Frankreich wie in Spanien wurde die Architektur aus einer großen Zeit nationaler Geschichte zum Vorbild erhoben. In Frankreich jedoch war der Rückbezug zu dieser Tradition nie ganz abgebrochen, während er in Spanien ganz neu, gleichsam im Sinne eines Historimus, erschlossen werden mußte.

Ein Forum der Innovation der Moderne waren auch in Spanien die Zeitschriften. Mercedes Valdivieso (Barcelona) hat in ihrem Referat über "*Die Kunst- und Kulturzeitschriften des Modernisme als Zeugen künstlerischer Erneuerung*" die Inkubationsphase des jungen Picasso im Auge. Oft nur sehr kurzlebige Zeitschriften aus Barcelona wie *Pèl & Ploma, Forma, Luz*, oder *Els 4 Gats* beeinflußten das künstlerische Leben außerhalb der offiziellen Salons in Spanien entschieden. Die unter der künstlerischen Leitung Picassos nur in fünf Nummern erschienene *Arte Joven* wollte in Madrid, im Zentrum der offiziösen Kulturpolitik, der kompromißlosen Jungen Kunst einen Entfaltungsraum bieten. Die von den Redaktionen organisierten Ausstellungen dieser Zeitschriften waren oft die einzige Gelegenheit, bei denen fortschrittliche Künstler ihre Arbeiten zeigen konnten. Den Zeitschriften verdankt die Kunstgeschichte jedoch auch wichtige hsitorische Neuentdeckungen, wie diejenige El Grecos in *Luz* vom 15. 11. 1897. Die Zeitschriften geben jenem "*innovativen Aufbruch*" Raum, der eine umfassende Erneuerung Spaniens, sowohl in der Politik wie in der Kunst anstrebte.

Aus der spanischen Nach-Bürgerkriegsgeneration ist dem Ausland als Künstler vor allem Antoni Tàpies zum Begriff geworden. Sein Beitrag erschien um so erstaunlicher, als man ihn immer wieder im Kontrast zu der repressiven Kulturpolitik Francos und den späten

Arbeiten Salvador Dalis sah. Michael Scholz-Hänsel hat in seinem Referat "*Regionale Authentizität und universale Ausstrahlung. Zum Frühwerk von Antoni Tàpies*" nun zu zeigen versucht, daß Konvention und Innovation, moralische Integrität und politische Rücksichtnahmen in Spanien nicht weiter auseinanderliegen als in anderen europäischen Ländern. Tàpies hat bereits vor seiner ersten Paris-Reise wichtige Grundlagen seiner Kunst in Katalonien entwickelt gehabt. Anregungen erhielt er dabei von einem katalanischen Surrealismus, der direkt an die Zeit vor dem Bürgerkrieg anknüpfen konnte. Sogar die Vorstellung, er habe von Anfang an in offenem Konflikt mit dem Franquismus gearbeitet, muß revidiert werden. Nicht nur, daß er das Angebot des Falangisten Eugenio d'Ors zu einer ersten Ausstellung in Madrid annahm, in seinem Werk gibt es auch Berührungspunkte mit dem zu dieser Zeit von der internationalen Avantgarde isolierten Salvador Dalí. Umgekehrt hat die Beurteilung Dalís unter der Polarisierung über die Maßen gelitten, in einem internationalen Kontext hat auch sein Spätwerk einige innovative Züge. Indem man für den Kunsthistorikertag in Aachen als Signet eine Collage aus Motiven von Picasso und Dalí wählte, brachte man vielleicht etwas zu unbekümmert Positionen zusammen, zwischen denen Antoni Tàpies in den 40er Jahren nur mühsam einen eigenen Weg hatte finden können.

Martin Warnke

"Das Thema bestimmt den "Assoziationsapparat", die bildliche Redekunst, ganz unabhängig von Raum und Zeit.... Das 'Porträt' Christi, das verspottete und geschändete heilige Antlitz ... war eine Aufgabe, die eine besondere Herausforderung darstellte, wie ... Victor Stoichita demonstrierte.

Das Antlitz Christi, wie es sich auf den Bildern des Schweißtuches der Veronica darstellt, konnte wie eine Vision vor dem Schleier gemalt werden, sie konnte aber auch ganz im klassisch-antiken und zugleich christlichen Sinne fast wie ein Schleier verschwinden, wie bei Zurbarán. Denn der Schleier enthüllt, wovor sonst aus Schauer und Entsetzen jeder sein Antlitz verhüllen würde. Zurbarán malt mit Schweiß, Spucke und Blut, wie die Bibelstelle es will, 'verschmiert' das Bild, das von selbst, als bloßer Abdruck entstand. Das Hauptthema ist das Tuch, das täuschend, wie bei Parrhasios, das Bild beherrscht. Bei dem antiken Maler mußte man es gleichsam zurückziehen, um das eigentliche Bild, die 'dahinter' verborgene Wahrheit, zu erkennen. Der täuschende Schleier des Parrhasios galt als höchstes Werk der Kunst. Doch der Schleier Zurbaráns

in all seiner Körperlichkeit enthüllt zugleich den Geist, der alle Materie und Körperlichkeit erfüllt. Er ist wie die Hostie 'ein weißer Schleier aus Brot', die den Leib verhüllend enthüllt. Antike und Christentum, Frömmigkeit und intellektuelle Artistik, ein wie von selbst entstandenes Ur-Bild, das Ursprung der Malerei ist und dessen Nachbildung zugleich den Künstler als Nachschöpfer des höchsten Gottes und Künstlers ausweist, verschmelzen ineinander - Zurbarán setzt mitten ins Bild seine Signatur. Die Fülle der Assoziationen erfreute damals die Betrachter, ganz unabhängig von Nationen.

Natürlich gibt es im gleichen Epochenstil Ausdrucksformen, die etwa spezifisch spanisch sind. Zumindest 'wirken' sie so. Es war verdienstlich, daß man sich diesmal auf dem Kunsthistorikertag, nach langer Unterbrechung, wieder einmal mit spanischer Kunst beschäftigte. Jutta Held bemühte sich, am Beispiel der Visionsdarstellungen im siebzehnten Jahrhundert, einige Besonderheiten Spaniens religions-soziologisch zu charakterisieren. Es ist richtig, daß man dort ein Mißtrauen in eine allzu persönliche Frömmigkeit setzte. Manche der Visionsdarstellungen Zurbaráns versetzen zwar alles in einen inneren, sehr individuellen 'Seelenraum', aber zugleich war es doch gerade in Spanien eine übrigens auch aristokratische gesellschaftliche Aufgabe, sich als Experiment zu begreifen, um eine Spur, eine Idee von sich selbst zu verwirklichen in einer Umwelt, die prüfend beobachtet wurde.

Krasser Realismus und rücksichtsloser Idealismus der klassischen Spanier sind einander ergänzende Ausdrucksformen eines energisch freien Idealismus, der sich bei strengster äußerer Disziplin auf das Abenteuer der eigenen Seele einläßt. Die Inquisition war im übrigen eine staatliche Einrichtung, keine kirchliche, was Jutta Held nicht beachtete. Kein spanischer Maler bekam mit dieser königlichen Einrichtung Schwierigkeiten. Auch wenn die heilige Theresa und Ignatius von Loyola zeitweilig ihre Sorgen mit der spanischen Inquisition hatten, so sprach die 'offizielle Kirche' doch beide heilig zu der Zeit, als Zurbarán malte."

Eberhard Straub, FAZ vom 8. 10. 1990

Bericht über die Sektion Bild und Text auf dem Hispanistentag in Göttingen vom 28.2.-3.3.1991

Der Hispanistentag 1991 hatte sechs Schwerpunktsektionen: *Die neue und neueste spanische Literatur und ihre Vermittler; Bild und Text; "1492"; das Spanische vom Mittelalter bis zum 19.Jahrhundert; Lage der Hispanistik heute; Lusitanistik.*

Die Sektion ***Bild und Text***, über die hier berichtet werden soll, wurde eröffnet mit einem Vortrag von Sylvaine Hänsel (Berlin) über *Wort und Bild im Werk des spanischen Humanisten Benito Arias Montano (1527-1598).* Der Beitrag befaßte sich vor allem mit den *Humanae salutis monumenta* (Plantin, Antwerpen 1571), einem Werk, in dem Elemente aus Andachtsbuch, Bilderbibel und Emblembuch zu einem neuen Ganzen verschmolzen, das sowohl den Ansprüchen theologisch versierter Humanisten gerecht wurde als auch dem wachsenden breiten Bedürfnis nach Andachtsliteratur entgegenkam. Dieser von Benito Arias Montano ins Leben gerufene Typ des Emblembuches, bei dem die Abfolge der einzelnen Embleme einem einheitlichen Erzähl- bzw. Argumentationsgang folgt, hat gerade in Spanien Nachfolger gefunden (Saavedra Fajardo, Solorzano, Nuñez de Cepeda) und kann als spanischer Beitrag zur Emblemliteratur bezeichnet werden. In dem Vortrag wurde zum einen der Aufbau der *Monumenta* vorgestellt, zum anderen nach der spezifischen Funktion der Bilder gefragt und die sich daraus ergebenden gestalterischen Konsequenzen herausgearbeitet. Arias Montano, der selbst die Entwürfe gezeichnet hatte, suchte nach verbindlichen visuellen Formulierungen, die der Würde des Anlasses gerecht wurden. Das künstlerische Vorbild lieferte Albrecht Dürer, insbesondere die *Kupferstichpassion.* Die Analyse einzelner Bilder zeigte, daß es Arias gelingt, bis ins Detail dem Bibeltext folgende Szenen zu entwerfen, welche die Funktion von Merkbildern (*loci und imaginis*) im Sinne der *ars memoriae* übernehmen und dem Betrachter die Einzelheiten des Bibeltextes ins Gedächtnis rufen können. Die Verse hingegen hatten eher die Aufgabe, Meditationen über das Geschehen anzustellen und die heilsgeschichtlichen Konsequenzen zu bedenken. Dieses methodische Prinzip ließ sich aus dem Vor- bzw. Nachwort des Herausgebers Christophe Plantin erschließen. Damit stellen die *Humanae salutis monumenta* einen bedeutenden Versuch dar, die Andachtslektüre im Sinne tridentinischer Vorstellungen zu reformieren.

Zufällig, aber für die Diskussionen sehr fruchtbringend, ergaben sich in dieser Sektion zwei Schwerpunkte, von denen der erste den *Caprichos* von Goya gewidmet war. Der erste Beitrag hierzu

wurde von Volker Roloff (Düsseldorf) gehalten *Zur Beziehung von Bild und Text bei Goya (am Beispiel der 'Caprichos')*. Der Vortrag befaßte sich mit der Beziehung der Bild-Legenden/Titel zu den Bildern der Caprichos. Obwohl gute Kataloge zur Verfügung stehen, gibt es noch keine kritische Edition der Kommentare, die von der Forschung generell bis jetzt zu sehr vernachlässigt wurden. In seinen Ausführungen verglich Volker Roloff daher drei Capricho-Ausgaben, die drei Textvarianten bieten. Eine der Ausgaben beinhaltet die Texte von Goya selbst, die beiden anderen übernehmen Texte anonymer Kommentatoren. Grundsätzlich stellte der Vortragende fest, daß die anonymen Autoren die Bilder durch ihre Text-Legenden vereindeutigen, sie festlegen, wogegen Goyas Kommentare der Mehrdeutigkeit der Bilder Rechnung tragen und die Bild-Text-Beziehung ihre Diskurskritik dort voll entfalten kann. Anhand mehrerer *Caprichos* legte Volker Roloff überzeugend dar, wie die Bild-Text-Beziehung in den drei Ausgaben verschiedenartige Ironie erzeugt. In seinem Plädoyer für die Beachtung der vorhandenen Intermedialität, stellte er die Dialogizität der Bilder in Verbindung mit den Texten in den Vordergrund.

Mit seinem Beitrag *Goyas 'illuminatio': Der ästhetische Genesisbericht der 'Caprichos'* eröffnete André Stoll (Bielefeld) eine neuartige Sicht auf die Funktion des graphischen Werkes Goyas für die Moderne. Die sogenannten 'Vorstudien' zu *Capricho 43*, das aufgrund seines Mottos *El sueño de la razón produce mónstruos* gern für das Manifest des Aufklärers bzw. Romantikers Goya gehalten wird, entzifferte er im semiotischen Rekurs auf Konzepte der künstlerischen Trauminszenierung der Renaissance und des Barocks (von Bosch zu Ribera und Murillo) sowie der Poetik des mystischen Subjekts (Dante, Juan de la Cruz), das Blatt 43 selbst als programmatischen Verweis auf eine imaginative Kombinatorik aus dem Geiste Quevedos: insgesamt also eigenständige Stationen eines *iter ecstaticum*, der den Künstler von seiner profunden Lebenskrise zur *illuminatio*-Erfahrung der Souveränität über die Diskurse führt. Im Selbstporträt mit dem (bürgerlichen Statussymbol) Zylinder, der Analogie zum *citoyen* des revolutionären Nachbarlandes Frankreich, erklärt Goya schließlich diese Souveränität zum Ursprungsort seines gesamten graphischen Werkes und damit zugleich des - aufgrund seiner beliebigen Reproduzierbarkeit - Mediums *par excellence* der Öffentlichkeit in der Moderne. Ebenso entpuppen sich die Textteile der *Caprichos* als Elemente einer listigen Irritationsstrategie, die ein neues, distanziertes Verhältnis des Künstlers der Moderne (cf. Baudelaire) zu seinem Publikum begründet.

Der Vortrag von Sybil Dümchen (Berlin) über *Text und Bild im Werk von Camilo José Cela* stellte den dritten Beitrag zu Goyas *Caprichos* in dieser Sektion dar. Er befaßte sich mit der Ausgabe der *Caprichos* von Cela, die er 1990 - mit eigenen Texten versehen - herausgegeben hat. Sybil Dümchen stellte exemplarisch an zwei *Caprichos*, die auch von Volker Roloff und André Stoll behandelt worden waren, dar, daß Cela eine ganz andere Bild-Text-Relation als Goya selbst, die anderen Kommentatoren oder die philosophischen Interpreten aufstellt. Cela nimmt eine "Narrativisierung" der *Caprichos* vor (das *Capricho 43 El sueño de la razón produce mónstruos* wird zu einer Kneipenszene), wodurch die philosophische Dimension der Text-Bild-Beziehung jedoch nicht verloren geht (sondern eher konkretisiert wird), die jedoch den Ausschließlichkeitsanspruch der bekannten Interpretationen ironisch relativiert. Weiterhin befaßte sich der Vortrag mit drei weiteren Punkten zum Thema Bild-Text bei Cela. Zunächst stellte die Vortragende das Buch *Gavilla de fábulas sin amor* vor (mit Zeichnungen von Picasso), in dem die Bild-Textrelationen auch paratextuelle Aspekte umfaßt (z.B. wird das Umblättern der Seiten und die Anordnung der Bilder bedeutungserzeugend). Bei dem nächsten Buch handelte es sich um *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, in dem nicht-künstlerisches visuelles Material verwandt wurde und die Bild-Text-Beziehung hauptsächlich der Ironie dient. Als letzten Punkt behandelte Sybil Dümchen die Funktion der Photographiebeschreibungen bei Cela (in Büchern ohne Abbildungen), wobei die Beziehung Photographie - Zeit - Tod - Raum besonders im Mittelpunkt stand.

Der zweite Schwerpunkt, der sich in der Sektion herausbildete, beschäftigte sich mit visuellen Gedichten. Reinhard Krüger (Berlin) stellte in seinem Beitrag am Beispiel von Josep Maria Junoys aus dem Jahre 1917 stammenden, typographisch manipulierten Gedicht-Nekrolog auf den futuristischen Maler Umberto Boccioni dar, wie die katalanischen Avant-Garde-Dichter in der Konfrontation mit den modernen Bildkonzepten selbst ihren konventionellen Zeichenbestand erweitern und den visuell-ideographischen Aspekt des verschriftlichten, typographischen Textes unterstreichen. In einer minutiösen, von poststrukturalistischen Schriftmythen und epigonaler Derrida-Exegese freien Lektüre der drei verschiedenen, auch jeweils unterschiedlich betitelten Versionen dieses Textes konnte er belegen, daß die Schrift und die typographischen Verfahren, sowie die Reflexion auf die jeweils unterschiedliche mediale Präsentation des Textes (Tageszeitung, Literaturjournal, Gedichtband) konstitutiv für die verschiedenen Metamorphosen wurden, denen Junoy seinen Text im Laufe einer zweijährigen Publikationsgeschichte (1917-1919) unterzog. Reinhard Krüger bewies weiterhin, daß die materiellen Ver-

änderungen des Textes das Ergebnis von Junoys Neu-Interpretationen der typographischen Gestalt seines Textes sind. Die verschiedenen schriftlichen und typographischen Versionen eines Textes, so schlußfolgerte er, können danach nicht mehr als die nur defizitären Vorstufen auf dem Weg zum Text 'letzter Hand' interpretiert werden, sondern sie müssen als eigenständige artistische Entitäten anerkannt werden.

Auch der Beitrag von K. Meyer-Minnemann (Hamburg) handelte von Gedichten, deren visuelle Bestandteile Bedeutungsträger sind, bzw. in denen Texte zu Bildern werden. Der Vortrag hatte *Octavio Paz: Topoemas* zum Gegenstand, eine Sammlung sechs visueller Gedichte auf sechs losen Blättern aus dem Jahr 1968. Dabei handelt es sich um "räumliche Gedichte" (*poesía espacial*), die durch das zentrale Band des Themas der Zeit untereinander verbunden sind und deren Titel Programme darstellen. K. Meyer-Minnemann nahm eine Verortung dieser Sammlung im Werk von Paz vor, worin der Umgang mit verbildlichter Schrift keinen Einzelfall darstellt, sondern z.B. auch in den *Discos visuales* zu finden ist. Neben der Analyse der einzelnen Gedichte, in denen u.a. Syntagmen die Form ihrer Bedeutung annehmen (*Palma del viajero* in Palmenform) oder die Bewegung der Worte visuell umgesetzt werden (in *Parábola del movimiento*) stand im Mittelpunkt dieses Vortrags die Intertextualität dieser Gedichte zu anderen poetischen Formen, besonders dem japanischen Haiku, der chinesischen Dichtung und Kalligraphie, sowie den Piktogrammen des 20. Jahrhunderts und der Konkreten Poesie, da in allen diesen Poesie-Formen visuelle Mittel Bedeutung erzeugen. K. Meyer-Minnemann ging auch auf die Kommentare von Octavio Paz über seine Gedichtsammlung ein und stellte fest, daß diese im Grunde der Intention der Gedichte und der Poetik von Octavio Paz gegenläufig sind, da die Kommentare die visuellen Gedichte vereindeutigen und die Mehrdeutigkeit, auf die die Gedichte angelegt sind, nicht berücksichtigen.

Der Vortrag von Angelika Rieger (Berlin) beschäftigte sich mit dem Thema *Dalí malt Lorca. 'Poeta en Nueva York' und 'El Público' im Bild.* Dalí hat nicht nur den Freund Lorca gemalt, er hat auch Lorcas sprachliche Bilder gemalt, die Bilder des Surrealisten Lorca, wie er sich etwa in *Poeta en Nueva York* als Lyriker und in *El Público* als Dramatiker manifestiert. Die Dalí-Kritik hat zwar die Beschäftung des Malers mit dem Werk Lorcas seit langem konstatiert, diese Aktivitäten allerdings bis jetzt - von wenigen Ausnahmen abgesehen - keiner genauen Analyse unterzogen. Angelika Rieger stellte anhand von Beispielen aus der *Oda a Salvador Dalí* und dem *Poeta en Nueva York* dar, wie präsent die sprachliche Lyrik in der

Bilderwelt Dalís ist. Angelika Rieger zeigte auch überzeugend, daß einige Entwürfe Dalís von Bühnenbildern für ein nie realisiertes Romeo-und-Julia-Ballett in engem Zusammenhang zu sehen sind mit dem Dekor des Stückes *El Público.*

Ein ebenfalls medienwissenschaftlich nahezu unerschlossenes Terrain erhellte Monika Bosse (Bielefeld/Frankfurt) mit ihren semiotischen Perspektiven auf *Die portugiesische Karikatur des Fin de Siècle im Kontext von Literatur und Politik*, deren Beispiele sie vorwiegend dem Werk des bedeutendsten portugiesischen Karikaturisten der Jahrhundertwende, Bordalo Pinheiro, entnahm. In breit gefächerten Vergleichen mit repräsentativen Tendenzen der europäischen Bildsatire, insbesondere der tonangebenden französischen von Daumier, Doré und Gill bis hin zu den internationalen Zeichner-Avantgarden der *Assiette au Beurre* und des *Rire*, trat der stilistische Eklektizismus dieses Werkes, in der eher illustrativen denn ironischen Funktion seiner Bildlegenden und seine traditionelle Konzentration auf das graphische Zeichen zutage. Andererseits zeigten Monika Bosses Erläuterungen der von Bordalo geschaffenen Volksfigur *Zé Povinho*, daß sich die hintergründigen Figurenkonstellationen dieses Künstlers oft erst im Rückgriff auf maßgebliche literarische Gesellschaftsanalysen in ihrem Umfeld erschließen lassen. So bewiesen denn auch die Exkurse in das Spätwerk des Romanciers Eça de Queiroz, daß die portugiesische Karikatur auch aufgrund der kulturellen Fundierung ihrer Vivisektion der zeitgenössischen Gesellschaft eine Sonderstellung innerhalb der europäischen Medienlandschaft einnimmt.

Mechthild Albrecht (Frankfurt/M.) hielt einen Vortrag *Zur Ikonographie der Falange: Die Illustrationen der Zeitschrift 'Vértice'*, die von 1937-1946 monatlich in luxuriöser Aufmachung erschien und für ein bürgerliches Leserpublikum (Des-)Informationen aus Politik und Kultur darbot. Bei der Ideologisierung des Lesematerials spielten die Illustrationen, die oft von bekannten zeitgenössischen Künstlern (u. a. Pere Pruna, José Caballero, Teodoro und Alvaro Delgado) angefertigt wurden, eine wesentliche Rolle. Bezeichnend ist, daß viele der Illustrationen Elemente von Modezeichnungen übernehmen und somit Ideologie kommerzialisiert transportieren. Das traf besonders für die Illustrationen von Carlos Sáenz de Tejada zu, der nach neun Jahren als renommierter Modezeichner in Paris dann in Madrid als 'Historienmaler' der Falange Karriere machte. Mechthild Albrecht dokumentierte mit reichem Bildmaterial nicht nur die 'designer'-Qualitäten des franquistischen Stils, sondern auch die ideologische Bedeutung bestimmter visuell-vertexteter Symbole (Bannerträger, Friedenstauben, Mutterschaft, bäuerlicher

Lebensraum, Seefahrt), die als Teile einer visuellen Politästhetik, die hauptsächlich auf Idealisierung und Evasion gründete, die faschistischen Tendenzen des Textes unterstützen (u.a. Helden-Rethorik, Ästhetisierung des Krieges, usw.). Im letzten Teil ihrer Ausführungen ging Mechthild Albrecht besonders auf das Werk José Caballeros ein, das sich erheblich von der z.T. ästhetisch recht uninteressanten Polit-Illustration abhob und seine Anlehnung an die Surrealisten, besonders an Salvador Dalí, de Chirico und Magritte, nicht verhehlte. Das führte dazu, daß sich seine Illustrationen oft einer klaren ideologischen Aussage entzogen.

Einen völlig anderen Bereich der Text-Bild-Beziehung deckte Franz-Josef Albersmeier (Mainz-Germersheim) ab, der sich auf die Möglichkeit der Umsetzung textueller Aspekte in die Ebene der bewegten Bilder bezog und damit das Terrain des Miteinander-Vorkommens von Text und Bild verließ. Er sprach über *Literatura cinematográfica. Zur medialen Neubegründung der spanischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts.* Im Mittelpunkt dieses Beitrags stand eine sehr breit angelegte, reiche Dokumentation und Klassifikation vorhandener Arbeiten zum Gebiet der Literaturverfilmungen in Spanien, die dort eine groRe Verbreitung haben. Der Vortrag zeigte, daß eine Notwendigkeit besteht, dieses Material auszuwerten und zu systematisieren - eine Arbeit, die Franz Josef Albersmeier im Begriff ist, zu leisten -, da dies für die Aufarbeitung des Spektrums der intermedialen Beziehungen (Bild-Text, Literatur-Film) unabläßlich ist.

Die Akten dieser Sektion werden voraussichtlich im Frühherbst 1991 bei dem Verlag Vervuert erscheinen.

Sybil Dümchen (Berlin) in Zusammenarbeit mit mehreren Sektionsteilnehmern.

El Greco of Crete. International Conference on the Occasion of the 450th Anniversary of his Birth

Vom 1. bis 5. September 1990 fand in Iraklion (Kreta) ein Kongreß zum Werk El Grecos statt, der durch eine umfangreiche Ausstellung begleitet wurde. Den offiziellen Anlaß bildete die 450. Wiederkehr seines Geburtsjahres, doch scheint auch die 1983 erfolgte Auffindung einer vom Künstler signierten Ikone in Ermoupolis auf Syros (Griechenland) einen wesentlichen Anstoß gegeben zu haben.

Nachdem in dem letzten großen Katalog zu der Ausstellung in Madrid und Washington (1982) die italienische und spanische Zeit El Grecos im Vordergrund gestanden hatte, war es das erklärte Ziel von Nicos Hadjinicolaou und seinen Mitarbeitern, seine griechische Herkunft stärker hervorzuheben. Im ganzen gesehen erwies sich dieser Ansatz für eine kontroverse Diskussion als sehr fruchtbar, zumal Lionello Puppi mit seiner schon früher geäußerten These, El Greco sei nach seinem Romaufenthalt noch einmal nach Venedig zurückgekehrt, auch für Italien neue nationale Ansprüche auf El Greco formulierte. Ansonsten standen sich auch auf Kreta, wie schon auf früheren Greco-Kongressen, wieder Quellenforscher und Kulturhistoriker gegenüber. Während die einen (Richard L. Kagan und Fernando Marías) Grecos Werk vor allem von künstlerischen Fragestellungen bestimmt sehen, möchten die anderen (David Davies) seine Besonderheiten aus einer vertieften Auseinandersetzung mit humanistischen Strömungen und religiösen Erneuerungsbewegungen des da-maligen Mittelmeerraumes erklären.

Der Kongreß war sehr sorgsam durch Rundschreiben (call for papers) vorbereitet worden, so daß neben den bekannten Forschern/innen (u. a. noch Alfonso E. Pérez Sánchez und Enriqueta Francfort-Harris) auch eine Reihe jüngerer Wissenschaftler/innen und einige sonst weniger mit El Greco verbundene Kunsthistoriker/innen neue Positionen einbringen konnten. Das Programm, welches durch umfangreiche Rahmenveranstaltungen ergänzt wurde, setzte Schwerpunkte beim Frühwerk, beziehungsweise bei den Verbindungslinien zu typischen Bildvorstellungen Kretas und der byzantinischen Welt, doch auch die italienische und spanische Periode kamen zur Sprache und sogar die Rezeptionsgeschichte.

Weniger kohärent stellte sich die Ausstellung dar, die neben einigen hervorragenden Leihgaben (z. B. dem Modena-Triptychon und einer frisch restaurierten Maria Magdalena aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest) auch viele Werkstatt-

produkte aufwies. Die Beiträge des gut illustrierten zweisprachigen Kataloges (Griechisch und Englisch) verfaßte, mit Ausnahme der Artikel über Werke der griechischen Periode, José Alvarez Lopera, der 1987 mit einer interessanten Untersuchung über die Greco-Rezeption im 19. Jahrhundert hervorgetreten war.

Leider fehlte in der Ausstellung die besagte Ikone aus Ermoupolis mit der Darstellung des "Marientodes" (um 1567), auch war der wis-senschaftliche Austausch durch Sprachbarrieren behindert (das betraf unglücklicherweise gerade das Gespräch mit den griechischen Kollegen/innen) und fehlte wie immer ausreichend Zeit für die ansonsten durchaus lebhafte Diskussion. Alle Vorträge wurden bereits während des Kongresses erfaßt und sollen schon in absehbarer Zeit in gedruckter Form vorliegen.

Michael Scholz-Hänsel

VIII Congreso Nacional de Historia del Arte

Der in zweijährigem Abstand veranstaltete nationale spanische Kunsthistorikerkongreß wurde diesmal vom 2. bis 6. Oktober im kunsthistorischen Institut von Cáceres ausgerichtet. Während der deutsche Kunsthistorikertag für das Signet auf Picasso und Dalí zurückgegriffen hatte, verarbeitete man in Cáceres eine Idee Wolf Vostells, der hier einen Teil des Jahres lebt.

Es gab zwei Themen: 1. *El problema del arte en las zonas periféricas* und 2. *Nuevas perspectivas y métodos en la historia del arte*, zu denen mehrere Einführungsvorträge (von Lehrstuhlinhabern/innen) und jeweils wieder auf sie bezogen eine Vielzahl von kurzen Forschungsberichten (in der Mehrzahl von Doktoranden/innen) referiert wurden. Es sprachen u. a.: Antonio Bonet Correa, *Las ciudades españolas. Perspectivas para su estudio desde la Historia del Arte*; Mireia Freixa i Serra, *Centro-periferia como pro-puesta metodológica*; Valeriano Bozal Fernández, *Sociología e Historia del Arte*; Gonzalo Borras Gualis, *Centro y periferia en el arte español antiguo y medieval*; Jorge Bernales Ballesteros, *La escuela escultórica de Sevilla y la formación de las escuelas de ciudad de México y Lima*; Santiago Sebastián López, *Iconografía y vida espiritual.*

Eine Besonderheit bestand darin, daß ein Teil der Sektionen zu den Exkursionszielen (Mérida und Guadalupe) ausgelagert wurde. Die gegenüber Murcia (1988) gewachsenen Teilnehmerzahlen (inzwischen hat der C.E.H.A. 659 Mitglieder) erschwerten den gemeinsamen Austausch vor den Originalen. Dagegen gab es ein umfangreiches Begleitprogramm (u. a. auch eine Hommage an Xavier de Salas in Trujillo), das reichlich Gelegenheit bot, neue Kontakte zu schließen und alte zu erneuern.

Obwohl der C.E.H.A. inzwischen eine Reihe von Erfolgen vorweisen kann (z. B. ein Verzeichnis seiner Mitglieder mit Arbeitsschwerpunkten und Veröffentlichungen der Jahre 1986-89 und eine geplante periodisch erscheinende Anzeige abgeschlossener Dissertationen), gab es doch auch diesmal wieder Kritik an den Organisationsstrukturen, insbesondere an der Masse der Vorträge und der wenigen Zeit für Diskussionen. Für die zukünftige Arbeit dürfte sich vor allem die in Cáceres vereinbarte engere Zusammenarbeit mit dem Kulturministerium als vorteilhaft erweisen. Eine gemeinsame Tagung soll im Juni stattfinden. Außerdem wurde für Bilbao ein Kolloquium zur modernen Kunst vereinbart. Der nächste C.E.H.A. ist für 1992 in León geplant.

Michael Scholz-Hänsel

Bericht vom II. nationalen portugiesischen Kunsthistorikertag in Lissabon und Évora (11. – 14. Oktober 1990)

Dank der großzügigen Einladung des portugiesischen Kunsthistorikerverbandes **APHA** (Associação Portuguesa de Historiadores de Arte) hatte die Verfasserin im Herbst vergangenen Jahres Gelegenheit, sich über die Situation der Kunstgeschichte in Portugal zu informieren und zahlreiche wissenschaftliche wie persönliche Kontakte zu knüpfen.

Der Kongreß begann mit der Begrüßung in den Räumen der *Fundação Calouste Gulbenkian* , die die Schirmherrschaft des Treffens übernommen hatte. Nach der Vorstellung der ausländischen Gäste (John Bury, London; Guy Delmarcel, Löwen; Mar Jesus Maria Caamaño Martinez, Madrid; Margarita Ruiz Maldonado, Salamanca; Jerzy Adam Milobedzki, Krakau; Cleide Santos Costa Biancardi, São Paulo, Barbara Borngässer Klein, Berlin) wurden diese gebeten, über die Situation der Kunstgeschichte in ihren Heimatländern zu berichten. Damit wurde die erste Sektion eröffnet, die sich der historischen Entwicklung der portugiesischen Kunstgeschichte und ihrer Position im nationalen wie internationalen Kontext widmete. Es wurde deutlich, wie groß das Interesse der portugiesischen Gastgeber war, in Dialog mit Kollegen anderer Nationen zu treten und die eigene Position zu überprüfen.

Die Anfänge der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin gehen in Portugal auf den Beginn dieses Jahrhunderts zurück. Nach einer anhaltenden Periode intensiver Auseinandersetzung mit dem eigenen kulturellen Erbe setzte gegen 1950 als Folge der Vereinnahmung der Wissenschaften durch das Salazarregime eine allgemeine Lähmung ein, die nach dem Sturz der Diktatur erst langsam überwunden wurde. Gegen Ende der 70er Jahre bildete sich an der "*Universidade Nova*" unter der Ägide von Arturo Nobre de Guzmão, dem heutigen Präsidenten der APHA, und José Augusto França eine Gruppe von Kunsthistorikern, die sich für die stärkere Integration ihres Faches in den Ausbildungsgang der Universitäten und die Aufwertung ihres Berufsstandes einsetzten. Diese Aktivitäten führten 1989 zur Gründung des portugiesischen Kunsthistorikerverbandes *APHA*.

Im Augenblick stehen pragmatische Aspekte im Vordergrund: Der Ausbildungsweg des portugiesischen Kunsthistorikers unterscheidet sich – ähnlich wie der anderer romanischer Länder –

erheblich von dem seines deutschen Kollegen: Nach dem Erwerb der "*Licenciatura*", der erfolgreichen Absolvierung thematisch festgelegter Kurse an einer staatlichen oder privaten Universität, kann er zur Vertiefung seiner Studien "*Cursos de Mestrado*", belegen, die gleichfalls inhaltlich vorgegeben sind, aber die Nachbardisziplinen miteinschließen können. Erst dann steht der Weg zum Erwerb des Doktorgrades offen, der ähnliche wissenschaftliche Anforderungen stellt wie in Deutschland. Dieser Studiengang kann im Augenblick an folgenden Lehrstühlen abgeschlossen werden: in Lissabon (Faculdade de Letras und Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas), in Évora, Porto und Coimbra. Die Ausarbeitung und Überwachung der entsprechenden Curricula ist eine der Aufgaben, die sich die APHA gesetzt hat, eine weitere betrifft die Differenzierung der akademischen Ränge innerhalb der Berufspraxis. Zur Erweiterung des Tätigkeitsbereichs des portugiesischen Kunsthistorikers wurde vorgeschlagen, auch in den Nachbardisziplinen obligatorische Kurse in Kunstgeschichte einzurichten; darüberhinaus sollten an den Universitäten Stellen geschaffen werden, die nur der Forschung gewidmet sind. Die Anstellung von Kunsthistorikern im Öffentlichen Dienst soll gefördert werden.

Die weiteren Veranstaltungen des Kongresses fanden in Évora, der etwa 100 km östlich von Lissabon gelegenen traditionsreichen Hauptstadt des Alto Alentejo statt. Évora, das 1986 von der UNESCO in die Liste des "*Weltkulturerbes*" aufgenommen worden ist, besitzt ein hervorragend erhaltenes Ensemble antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur. Zu nennen sind vor allem der römische Podiumstempel, arabische Profanbauten, die Kathedrale im romanisch-gotischen Übergangsstil und die zahlreichen Bauten der Dynastie Aviz, die Hofkirche S. Francisco, der Palast Manuels des Glücklichen und die 1559 gegründete Universität, die den Ruf Évoras als Zentrum humanistischer Studien begründete. Vor dieser lebendigen Kulisse fanden hauptsächlich Hearings und Diskussionen zu denkmalpflegerischen Themen statt. Hauptsorge der Stadt ist der wachsende Touristenstrom und die wirtschaftliche Expansion der Kommune, die beide so gelenkt werden sollen, daß weder der alte Stadtkern beeinträchtigt, noch das Zentrum zu einem Freilichtmuseum umfunktioniert werden soll.

Auch in dieser Sektion des zweiten nationalen Kongresses des portugiesischen Kunsthistorikerverbandes dominierte das aufrichtige Interesse am Erfahrungsaustausch mit den ausländischen Kollegen; dank der wissenschaftlichen Kompetenz der Mitglieder der APHA und der Gastfreundschaft seitens aller Beteiligten wurde das Treffen inhaltlich wie atmosphärisch ein Erfolg.

Eduardo Chillida im Martin-Gropius-Bau Berlin. Eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins

Vor allem Arbeiten der achtziger Jahre waren es, die der NBK in seiner zuvor schon in Venedig und London gezeigten Ausstellung des 1924 geborenen baskischen Bildhauers Eduardo Chillida vom 12. Januar bis zum 24. Februar in den Räumen des Martin-Gropius-Baus präsentierte. Schon allein die technische Leistung, die zum Teil tonnenschweren Plastiken in den ersten Stock des Gebäudes zu schaffen, imponierte; die Räumlichkeiten ermöglichten es, viele der neueren Werke ihren Formaten entsprechend großzügig zu plazieren.

In einem gesonderten Raum wurde eine Auswahl aus Chillidas Oeuvre der fünfziger und sechziger Jahre gezeigt, also jene Arbeiten, die seinen frühen Ruhm begründeten. Aus seiner Frühphase in den späten Vierzigern, als er noch mit menschlichen Formen experimentierte, war ein in Bronze gegossener weiblicher Torso vertreten. Die ausgewählten Beispiele ließen eine Entwicklung von den feingliedrigen, sehr expressiven und nach Aussage des Künstlers oft ohne Vorstudien entstandenen Plastiken wie "*Lob der Luft*" von 1956 oder der "*Schwingung I*" (1955) hin zu voluminöseren Arbeiten, die dem verwendeten Eisen stärker entsprechen, ohne dabei an Bewegung zu verlieren wie der (leider ohne den unbedingt dazu gehörigen Holzsockel ausgestellte) "*Traumamboß IX*" und die aus ineinander verschlungenen Vierkanteisen gebildete "*Modulation des Raumes*" von 1963.

In der Mitte des Lichthofes hing an einem Stahlseil ein "*Windkamm*" aus dem letzten Jahr, eine in sich wesentlich geschlossenere Skulptur als es die berühmten, vor der Küste von San Sebastián aufgestellten Windkämme sind, die durch kleinformatige Modelle und gezeichnete Vorstudien präsent waren. Außerdem waren Fotos von diesen und späteren, in Beton ausgeführten "*öffentlichen*" Monumentalplastiken im Lichthof plaziert.

Diese in den Achtzigern entstandenen Werke weisen starke formale Ähnlichkeiten zu den im gleichen Zeitraum entstandenen Eisen- und Stahlskulpturen auf. Vor allem U-förmige Bögen und glatte Flächen, am deutlichsten in Chillidas Tischen (gezeigt waren zwei Exemplare von 1983) zu sehen, bestimmen das Bild. Es ist besonders die Ruhe und Schlichtheit, die diese von früheren Arbeiten unterscheiden. Oft wird bis zur Unkenntlichkeit oxidierter

Stahl verwendet, der die Harmonie der Werke jedoch nicht beeinträchtigt.

Doch Chillida hat 1990 auch Skulpturen geschaffen, die eine neue formale Richtung andeuten: Bei seiner "*Hommage an Braque*" und einem "*Lob des Kubus*" verwendet er sich nach unten verjüngende Stahlteile mit ungleichmäßigen, seltsam organisch anmutenden Umrissen. Aus diesen schneidet er strenge geometrische Formen aus. die gleiche Technik benutzt er auch bei einer wenig überzeugenden Granitskulptur. Doch wird man wohl erst die weitere Entwicklung des Künstlers beobachten müssen, um hier gerecht zu urteilen.

Neben den 73 plastischen Werken, von denen mehr als die Hälfte aus aus der Sammlung Chillidas selbst stammten, wurden auch fast doppelt so viele Zeichnungen und Collagen gezeigt, darunter auch selten zu sehende Pflanzenstudien und weibliche Akte, bei denen er durch den Einsatz geringster Mittel gegenständlichen Sujets eine neue Qualität zu geben versteht. Ebenfalls ausgestellt war eine Serie kleinformatiger, annähernd "*lebensgroßer*" Schamott-Hände, die wohl in erster Linie in Verbindung mit seinen daneben gehängten gezeichneten Handstudien zu verstehen sind. Außerdem waren zwei Alabasterarbeiten und diverse "*Lurra*"- Terrakotten des doch vor allem durch seine Metallskulpturen bekannten Bildhauers zu sehen. Zu der also sehr umfangreichen Ausstellung erschien ein auch im Buchhandel erhältlicher, reich bebilderter Katalog mit Beiträgen von Werner Schmalenbach, Lucie Schauer, Andrew Dempsey und Octavio Paz' Essay "*Chillida - Vom Eisen zum Licht*", der bereits so oft publiziert wurde, daß man diesmal ruhig darauf hätte verzichten können.

Aaron von Geibler

Bericht über das von der Carl Justi-Vereinigung in Zusammenarbeit mit den Universitäten in Berlin (TU), Hamburg, Kiel und Marburg durchgeführte BARCELONA-PROJEKT

Im Sommer 1990 begann an den kunstwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten in Berlin (TU), Kiel und Marburg ein gemeinsames Projekt, dessen Ziel die inhaltliche und praktische Vorbereitung einer Ausstellung zum Thema "*Barcelona*" ist. Anlaß für die Konzeption dieses Unternehmens war zum einen der Vorschlag der CARL JUSTI - VEREINIGUNG, unter Beteiligung von verschiedenen deutschen Universitäten an einem aktuellen, die spanische Kunst betreffenden Thema zu arbeiten, zum anderen die Einrichtung eines "*Studienreformprojektes*" am kunstwissenschaftlichen Institut der Technischen Universität Berlin, das ein mehr auf die Erfordernisse der Praxis ausgerichtetes Studium der Kunstgeschichte gewährleisten sollte. Eine Verknüpfung beider Projekte bot sich an, da mehrere Assistenten, deren Forschungsschwerpunkt Spanien ist, in Berlin mit der Durchführung des Projektes betraut wurden.

Hintergrund für die Einrichtung des auf vier Semester angesetzten Projektstudiums waren die allgemein als unzureichend erkannten Studien- und Ausbildungsbedingungen im Bereich der Kunstgeschichte, die im Wintersemester 1989/90 in Berlin zum Hochschulstreik geführt hatten. Bemängelt worden waren vor allem die nicht am Berufsbild des Kunsthistorikers orientierten, nur auf die Aneignung wissenschaftlicher Qualifikation ausgerichteten Seminare, die obendrein unter Überfüllung und mangelnder individueller Betreuung zu leiden hatten. Diese Situation bewirkt zum einen eine Verlängerung des Studiums, zum anderen eine Verlagerung des praktischen Schwerpunkts der Ausbildung auf die Zeit *nach* dem Examen - im allgemeinen das Voluntariat am Museum -, auf das der Studienabsolvent aber oft Jahre warten muß.

Um diesem Mißstand abzuhelfen, hatten Studenten der Fachschaft des Kunstwissenschaftlichen Instituts der TU Berlin ein Konzept erarbeitet, das eine enge Verzahnung von inhaltlicher und praktischer Arbeit darstellt und von vornherein auf den Berufsalltag - zumindest im Museumsbereich, in dem 2/3 der beschäftigten Kunsthistoriker Anstellung finden, vorbereitet. Innerhalb des normalen universitären Seminarbetriebs sollte eine Ausstellung oder ein Ausstellungsbeitrag samt Katalog wissenschaftlich erarbeitet und realisiert werden, das heißt, daß von der Themenstellung bis zum Ausstellungsdesign, von der finanziellen Kalkulation bis zur Public Relation alle Maßnahmen von den Studenten selbst zu treffen wären.

In der Vermittlung und Aneignung des Stoffes sollten verschiedene Methoden erprobt, besonders aber auch die Zusammenarbeit mit verwandten oder ergänzenden Disziplinen angestrebt werden.

Personell wurde das Modellprojekt mit einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin und zwei Tutoren ausgestattet, an Sachmitteln wären ca. 80 000.- DM für die Realisierung der Ausstellung sowie Kosten für zwei Exkursionen nach Barcelona erforderlich gewesen. Durch Nutzung TU- interner Institutionen wie Druckerei, Werkstätten sollten weitere Kosten aufgefangen werden.

Die Wahl des Rahmenthemas "*Barcelona*" erfolgte auf Vorschlag der Carl Justi-Vereinigung. Ausgehend von den gewaltigen politischen, urbanistischen und strukturellen Veränderungen, die Barcelona seit einigen Jahren erfährt, sollen signifikante Aspekte aus dem kulturellen Leben der katalanischen Metropole herausgegriffen, untersucht und einem breiteren Publikum vermittelt werden. Die städtebauliche Entwicklung der jüngsten Zeit - das Projekt Raum und Skulptur sowie die Olympia-Planung - werden dabei Aufhänger sein für die Beschäftigung mit weiter zurückliegenden Phasen urbaner Kultur, die vor dem Hintergrund politischer und sozio-ökonomischer Faktoren gesehen werden müssen. Schwerpunkte werden so in der Entwicklung der Stadt und ihrer Künste im späten Mittelalter, dem Höhepunkt katalanischer Macht und Bedeutung, im 19. und im frühen 20. Jahrhundert liegen, als Barcelona zu einem der Zentren europäischer Avantgarde wurde.

Das Projekt stieß auf reges Interesse seitens der Studenten - die Einführungsveranstaltungen in Berlin und Marburg wurden von etwa je 30 Studierenden besucht - sowie gleichfalls auf erfreuliche Beachtung durch Kollegen anderer Disziplinen. Neben den Initiatoren aus dem Kreis der Carl Justi-Vereinigung (in alphabethischer Reihenfolge: Dr. Barbara Borngässer Klein, Berlin; Dr. Sylvaine Hänsel, Berlin; Dr. Henrik Karge, Kiel; Dr. Bernd Nicolai, Berlin; Dr. Michael Scholz-Hänsel, Marburg; alle Kunstgeschichte), konnten weitere Dozenten zur Mitarbeit gewonnen werden: Prof. Dr. Gerhard Bartsch, Fachhochschule für Gestaltung, Hamburg; Dr. Sybil Dümchen, Romanistik, Berlin; Dr. Jochen Heymann, Romanistik, Erlangen; Prof. Dr. Rodriguez-Lores, Planungstheorie, Aachen.

Unter Mitwirkung der Studenten wurden folgende Themenkreise festgesetzt, die teils separat von den einzelnen Seminaren, teils in Kooperation erarbeitet und ab Herbst 1992 in einer Wanderausstellung vorgeführt werden sollen:

- *Barcelona aus der Vogelperspektive: Urbanistische Entwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im internationalen Vergleich*

- *Weltausstellungen und Olympische Spiele: Inszenierung einer Metropole*

- *Barcelonas Plätze: Orte der Kommunikation im Wandel der Zeit*

- *Barcelonas Prachtstraßen: die Ramblas, der Passeig de Gràcia und die Diagonal*

- *Gotische Architektur in Barcelona - Modell für die Architektur des Modernisme?*

- *Lluís Domènech i Montaner und Antoni Gaudí: Positionen des Modernisme*

- *Barcelona als Zentrum der spanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts*

In Pro- und Hauptseminaren werden in den am BARCELONA - PROJEKT beteiligten Instituten die wissenschaftlichen Grundlagen für die Ausstellungsbeiträge vermittelt, in Übungen stehen ausstellungstechnische Fragen und die Redaktion des Kataloges im Vordergrund. Die Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg übernimmt die Bereiche Design und Kommunikation. Es haben bereits mehrere Treffen der einzelnen Arbeitsgruppen stattgefunden, die nach anfänglichen Abgrenzungsschwierigkeiten nun zu einem regen Austausch und zu einer gemeinsamen Konzeptfindung geführt haben. - Während die Studenten der Universität Marburg bereits im Sommer letzten Jahres eine 14tägige Barcelona-Fahrt durchführen konnten, sind die Exkursionen der übrigen Institute für Frühjahr und Sommer 1991 geplant.

Das BARCELONA - PROJEKT ist erfreulicherweise auch in Barcelona selbst auf Interesse gestoßen: Prof.ª Mireia Freixa und Dr. Mercedes Valdivieso Rodrigo von der Universitat Central stehen als kompetente Ansprechpartner zur Verfügung. Zur Ausweitung der Kontakte, besonders zu dem dortigen Studienschwerpunkt "*Modernisme*- und *Noucentisme*", haben die kunstwissenschaftlichen Seminare der TU Berlin und der Universitat Central de Barcelona ein ERASMUS - Projekt beantragt, das unter dem Titel "*Barcelona - Berlin: Zwei Metropolen zwischen Historismus und Avantgarde*" stehen soll. Das Projekt würde Studierenden und Dozenten beider Hochschulen auf drei Jahre gemeinsame Studien- und Forschungsmöglichkeiten bieten.

Was die Umsetzung dieser experimentellen, jedoch recht vielversprechenden wissenschaftlichen Kooperation in die geplante Wanderausstellung betrifft, so ergeben sich leider gerade in Berlin erhebliche Schwierigkeiten. Von den für das Studienreformprojekt beantragten Mittel konnten bislang nur DM 5.000 bewilligt und ausgezahlt werden, ein Betrag, der für die Durchführung einer Ausstellung - selbst wenn nur mit Fotoreproduktionen gearbeitet wird - geradezu lächerlich ist. Da die Technische Universität Berlin im Gegensatz zu Hamburg, Kiel und Marburg weder Ausstellungsräume noch -systeme zur Verfügung stellen kann, kommen zu den ohnehin anfallenden Material- und Druckkosten noch erhebliche Aufwendungen für Raummiete, Installation etc. hinzu. Aufgrund der finanziellen Situation des Landes Berlin und der immensen Einsparungen im Hochschuletat mußte sogar die für Februar angesetzte Exkursion nach Barcelona abgesetzt werden; bis heute ist unklar, ob für 1991 überhaupt noch Gelder zur Verfügung stehen.

Umso bemerkenswerter ist es, daß trotz dieser prekären Situation in Berlin etwa zwanzig Studierende das Projekt weiter verfolgen und an der Realisierung ihrer Ausstellungsbeiträge festhalten. Zur Gewinnung von Sponsoren wurden eine Werbemappe und ein Faltblatt erstellt, die die Konzeption der für Herbst 1992 geplanten Ausstellung und die Möglichkeiten des Sponsoring erläutern. Selbst wenn diese Aktion nicht den gewünschten Erfolg haben sollte - was aufgrund der fehlenden finanziellen Grundausstattung leider zu befürchten ist - so muß die Realisierung einer derartigen Kampagne zumindest als didaktischer Erfolg im Hinblick auf ein praxisorientiertes Studium gewertet werden. Dennoch wird auch in Berlin an der wissenschaftlichen Erarbeitung der Beiträge weitergearbeitet werden, die in jedem Fall in eine Publikation einfließen sollen.

Alle am BARCELONA-PROJEKT Beteiligten, Studenten wie Dozenten, sind sich über den experimentellen Charakter des Unternehmens einig. Bereits das Vorhaben, unter verantwortlicher Beteiligung der Studierenden eine Ausstellung zu konzipieren und zu realisieren, ist im Bereich der Kunstgeschichte - obwohl einsichtig - doch eher unüblich. Ein zweiter Punkt, der hin und wieder an der Realisierbarkeit des Projektes zweifeln ließ, ist die Wahl des Themas, das zwar gleichfalls im Hinblick auf seine Aktualität reizvoll erscheint, jedoch auch einige praktische Hindernisse mit sich bringt. Von den Sprachbarrieren abgesehen - im Grunde sind Kenntnisse des Spanischen *und* des Katalanischen erforderlich - muß bei einer

Lehrveranstaltung zur spanischen Kunst in den meisten kunsthistorischen Instituten in jeder Hinsicht Aufbauarbeit geleistet werden, da weder Literatur noch Diapositive zur Verfügung stehen; ein gerade bei Etatkürzungen verhängnisvoller Faktor. In dieser Hinsicht kann in Berlin jedoch auf die hervorragenden Bestände des Ibero-Amerikanischen Institutes und der Kunstbibliothek zurückgegriffen werden. Ein weiteres Problem stellt sich in der zeitlichen und studienplanerischen Konzeption des Projektes: Zum einen wird von Studenten zwischen Grund- und Hauptstudium (etwa 2. bis 6. Semester) ein erhebliches Engagement erwartet, wenn diese sich 4 Semester in Folge mit einem sehr speziellen Thema intensiv auseinandersetzen sollen; zum anderen sind ebendiese zwei Jahre zur Vermittlung des Stoffes, zur wissenschaftlichen Erarbeitung und schließlich zur Realisierung von Katalog und Ausstellung äußerst knapp. - Weniger Schwierigkeiten als befürchtet bereitet dagegen die praktische Kooperation zwischen den Arbeitsgruppen an verschiedenen Instituten. Die Tatsache, daß die Gelegenheit zu Besuchen, die auch Unterbringung und Verpflegung der Gastgruppe einschließen, von immer mehr Studenten genutzt wird, zeigt, daß das Engagement für das Projekt wie das Interesse am Thema wachsen und der gegenseitige Erfahrungs- und Ideenaustausch als Bereicherung empfunden wird.

Barbara Borngässer Klein

Sprachkurs für Kunsthistoriker(Innen) in Spanien

Das kunsthistorische Institut der Universität in Valladolid wird in der Zeit vom 4. - 29. August 1991 einen Sommerkurs anbieten, der sich insbesondere mit mittelalterlicher Kunst in Kastilien und León beschäftigen soll. Er ist verbunden mit einem dort jährlich stattfindenden Sprachkurs. Unterbringung und Verpflegung (auch Vollpension) kann ebenfalls vorher gebucht werden. Die Gesamtkosten gliedern sich in foldende Einzelposten: Sprachkurs (46.000 ptas.), Kunstgeschichtskurs (15.000 ptas.), Unterbringung a) in einem Studentenwohnheim (Einzelzimmer und Vollpension: 57.000 ptas.) und b) in Familien (52.000 ptas.). Bei Inanspruchnahme aller Angebote ergibt sich somit ein Preis von ungefähr 1800 bis 1900 DM (Kurs: 1000 ptas = 16.00 DM).

Dieses Projekt wird unterstützt von der "CARL JUSTI - VEREINIGUNG e. V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal" und weist daher gegenüber den üblichen Sommerkursen eine Reihe von Besonderheiten auf:

1. Die allgemeinen Themen geltenden landeskundlichen Veranstaltungen werden durch ein rein kunstgeschichtliches Programm ersetzt (oder bei Bedarf ergänzt).
2. Die Vermittlung kunstgeschichtlicher Inhalte erfolgt mit starkem Bezug auf die in der Region vorhandenen kunstgeschichtlichen Monumente (Exkursionen).
3. Während der Kurse bestehen verschiedene Möglichkeiten, in engeren Kontakt mit jüngeren Mitgliedern (StudentInnen und AssistenInnen) des kunstgeschichtlichen Institutes in Valladolid zu treten.
4. Die aktive Mitwirkung von Mitgliedern der "Carl Justi-Vereinigung", die sich ausdrücklich als Vermittler verstehen, ermöglicht auch Teilnehmern, die erst über geringe Spanischkenntnisse verfügen, eine intensive Auseinandersetzung mit den angesprochenen kunstgeschichtlichen Themen.

Valladolid hat heute etwa 350.000 Einwohner. Die Stadt liegt in der Region Kastilien und León, 194 km nordwestlich von Madrid und 123 km südwestlich von Burgos (gute Fernverbindungen). Ihre Blütezeit erstreckte sich vom 15. bis ins 17. Jahrhundert und ist eng mit der habsburgischen Dynastie verbunden. Nachdem die Stadt schon den kastilischen Königen als Residenz gedient hatte, war sie von 1601-1606 sogar spanischer Regierungssitz.

Die Universität gehört mit denen von Alcalá und Salamanca zu den ältesten Spaniens. Unter Einschluß verschiedener Außenstellen studieren hier heute fast 30.000 Studenten. Das kunstgeschichtliche Institut (Departamento de Historia del Arte), das ein eigenes Jahrbuch (Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología) herausgibt, gehört innerhalb Spaniens zu den bekanntesten und personell am besten ausgestatteten.

Seine herausragende Stellung korrespondiert mit einem reichen Bestand an Kunstdenkmälern, die sich in der Stadt und in der näheren Umgebung erhalten haben. An erster Stelle stehen das Nationale Skulpturenmuseum (in der Bedeutung vergleichbar nur dem Malereibestand des Prado) und die von Juan de Herrera, dem Baumeister des Escorial, errichtete Kathedrale. In unmittelbarer Nähe liegt in Simancas (11 km) das nationale Staatsarchiv Spaniens, das bereits unter Philipp II. eingerichtet wurde.

Eine Anmeldung für den Sommerkurs sollte möglichst bald erfolgen. Es können sich höchsten 40 Teilnehmer einschreiben. Interessenten setzen sich für weitere Informationen bitte mit Mitgliedern der "CARL JUSTI - VEREINIGUNG e. V." in Verbindung:

1. Dr. Barbara Borngässer Klein (Sekretariat), TU Berlin, Sekr. A 56, Fachgebiet für Kunstwissenschaft, Straße des 17. Juni 150-152, 1000 Berlin 12
2. Dr. Michael Scholz-Hänsel, Kunstgeschichtliches Institut im Fachbereich 9 der Philipps-Universität, Postfach 1460, Biegenstr. 11, 3550 Marburg
3. Dr. Henrik Karge, Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel, Olshausenstr. 40-60, 2300 Kiel.

KOLLOQUIUM IM KUNSTGESCHICHTLICHEN INSTITUT DER PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG. OKTOBER 1991

"IST SPANIEN ANDERS? SPANIEN ALS KREUZUNGSPUNKT NEUER IDEEN FÜR EUROPA"

Zeitplan mit vorgesehenen Teilnehmern und Referaten:

Montag, 7. Oktober 1991

Anreise
20.00 Uhr Öffentlicher Vortrag: Wolfgang Kemp, Marburg
Die Erzählstruktur der Cantigas Alfonso des Weisen - Bild, Text und Musik

Dienstag, 8. Oktober 1991

Sektion 1: Christentum - Judentum - Islam. Austausch und Abgrenzung

9.00- 9.45h Einführung
9.45-12.00h Christian Ewert, Madrid/DAI, *Thema noch offen*

Natascha Kubisch, Madrid
Die Synagoge Santa María la Blanca in Toledo als Vermittler spanisch-islamischer Kunst

Juan Zozaya Stabel-Hansen, Madrid
Frühislamische Festungen im ehemals christlichen Land

12.15-13.00h Diskussion

14.30-16.15h Peter Klein, Regensburg, *Las Cantigas de Santa Maria*

Rafael Cómez Ramos, Sevilla
Das Problem des Sakralbaus in Sevilla vor dem Hinter grund der Reconquista

Henrik Karge, Kiel, *Die Kathedrale von Toledo*

Serafín Moralejo Alvarez, Santiago de Compostela
Die Bundeslade als Symbol der Reconquista

17.00-19.00h Diskussion

Mittwoch, 9. Oktober 1991

Sektion 2: "Plus ultra": Lateinamerika im habsburgischen Spanien

9.00- 9.30h Einführung
9.30-12.30h Santiago Sebastián, Valencia
Das Bild des Indianers bei den spanischen Chronistem

Francisco Pizarro Gómez, Cáceres
Die Eroberung Lateinamerikas in bidlichen Darstellungen der Extramadura

Fernando Checa, Madrid, *Spanische Kunstkammern*

Christian F. Feest, Wien
Spanisch-Amerika in außerspanischen Kunstkammern

Helga von Kügelgen, Berlin, *Im Spiegel der Chronisten*

12.45-14.00h Diskussion

Donnerstag, 10. Oktober 1991

Sektion 3: Zwischen Exotismus und Moderne. Spanien entdeckt sich selbst

9.00- 9.45h Einführung
9.45-11.30h Martin Warnke, Hamburg, *José Ortega y Gasset*

Mercedes Valdivieso Rodrigo, Barcelona
Ignazio Zuloaga

Hans Joachim Lope, Marburg, *Federico García Lorca*

11.45-13.00h Diskusssion

14.30-17.00h Eberhard Geissler, Berlin, *Antoni Tàpies*

María de los Santos García Felguera, Madrid
Saura, Millares und die "leyenda negra"

Michael Nungesser, Berlin, *Eduardo Chillida*

Christa Lichtenstern, Marburg, *Andreu Alfaro*

17.30-19.00h Diskussion

Freitag, 11. Oktober 1991

Sektion 4: Wunschbild und Zerrbild. Spanien im Blick seiner Nachbarn

9.00- 9.45h Einführung
9.45-12.00h Horst Bredekamp, Hamburg
Die spanische Romanik in der europäischen Kunstgeschichte

Ludwig Marzoch, Mainz, *Der Islam in Europa*

Gerhard Wawor, Erlangen,
Columbus. Der Augenblick der Landung in Word und Bild

Dietrich Briesemeister, Berlin
Beobachtungen und Urteile über spanische Kunst in europäischen Reiseberichten des 16.-18. Jahrhunderts

12.15-13.00h Diskussion

14.30-15.45h Sabine Horl-Groenewold, Hamburg
Goya in der Literatur

Franz Josef Albersmeier, Germersheim/Mainz
Spanienbilder im Film

Samstag, 12. Oktober 1991

Abreise

Organisation: Barbara Borngässer Klein (Göttingen), Dietrich Briesemeister (Berlin), Sylvaine Hänsel (Berlin), Henrik Karge (Kiel), Wolfgang Kemp (Marburg), Pablo de la Riestra (Marburg) und Michael Scholz-Hänsel (Marburg)

Kontaktadresse: Dr. Michael Scholz-Hänsel, Kunstgeschichtliches Institut im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg, Postfach 1460, D-3550 Marburg, Tel.: 06421/28-4324

Stand: März 1991

Veranstaltungshinweise

Ausstellungen:

Basel, Kunsthalle (bis 5. Mai), *Eduardo Chillida*

Bath, Victoria Art Gallery, *Picasso: Late Etchings*

Bochum, Museum (bis 7. April), ***Jorge Castillo***

Brüssel, Musée d'Art Ancien, (ab 26. September), *Portugiesische Malerei 1550-1650)*

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck Museum (8. März bis 20. April **1992**), *Spanische Skulptur im 20. Jahrhundert*

Gotha, Schloß Friedrichstein (bis 1. Juni), *Pablo Picasso. Die Lithographien*

Krefeld, Museum Haus Lange (bis 21. April), ***Juan Muñoz***

Liverpool, Walker Art Gallery, *Murillo in Focus: The Virgin and Child in Glory*

London, National Gallery (bis 21. April), *Von Van Gogh bis Picasso - Die Sammlung Berggruen*

Madrid, Centro de Arte Reina Sofia (bis 5. Mai), *Markus Lüpertz*

Madrid, Fundación Juan March (bis 28. April), *Picasso, Porträts von Jacqueline*

Madrid, Caja de Pensiones (bis 10. März), *El Jardín Salvaje* (Installationen amerikanischer Künstler)

Madrid, Prado (?), *Sebastiano del Piombo und sein Einfluß auf die spanische Malerei*

Madrid, Prado (April bis Juni), *Juan Valdés Leal*

Madrid, Prado, (Juli bis September), *Neuerwerbungen 1981-1991*

Madrid, Prado, (15. Oktober bis Januar), *José de Ribera*

Madrid, Prado, (November und Dezember), *Die Sammlung des Erzherzogs von Österreich*

New York, The Spanish Institute, (7. Mai bis 29. Juni), *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent*

Paris, Centre Pompidou (bis 27. Mai), *Formes des Metropoles* (Design in Mailand, Barcelona, Paris, Düsseldorf)

Paris, Grand Palais, *La Nouvelle Dation Picasso*

Paris, Pavillon des Arts, (bis 28. April), *Ignacio Zuloaga (1870-1945)*, danach in Dallas, New York und Madrid

Rom, Accademia di Spagna, *Hauptwerke des Museu d'Art de Catalunya*

Valencia, IVAM Centre Julio González, *Juan Gris: Gemälde*

Washington, National Gallery of Art, (12. Oktober bis 26. Januar), *Circa 1491: Art in the Age of Exploration*

Belgien, Europalia, (Herbst 1991), ***Verschiedene Ausstellungen und kulturelle Veranstaltungen zum Thema "Portugal"***

Kongresse & Kolloquien:

Washington, D.C. (21.-23. Februar 1991): Jahrestreffen der ASHAS (American Society for Hispanic Art Historical Studies), Kolloquium zum Thema *The State of Research in Hispanic Art Historical Studies*; gleichzeitig Jahrestreffen der CAA (College Art Association) mit der Sektion *The Isabelline Style*. Folgende Beiträge waren vorgesehen: Lynette M.F. Bosch, *Isabella of Castile and the Choirbooks of Toledo Cathedral*; Ronda Kasl, *The Tomb of Juan II and Isabel de Portugal: Monarchic Ideology and Isabelline Patronage in Fifteenth-Century Castile*; Miguel Angel Zalama, *The Introduction of Italian Architecture in the Spain of the Catholic Kings: The Palace of La Calahorra (Granada)*; Irene Soriano, *Spanish Renaissance Style and Symbolism in the Portrait Medallion of the Catholic Kings on the University of Salamanca Façade*, Chiyo Ishikawa, *Pintadas istorias:*

The Life of Christ as Presented in the Retablo of Isabel la Cátolica by Juan de Flandes and Michel Sittow. Leitung: Judith Berg Sobré.

Chicago, Center for Renaissance Studies at the Newberry Library (22.–24.März), Seminar *Ramon Llull and Lullism:* ***Lay Learning and Popular Spirituality, 1300–1500.***

Osnabrück, Universität, 21. – 24. Mai 1991 (Pfingstwoche)
Internationaler Goya–Kongreß
Themenschwerpunkte: *Goya und die sozialen Konflikte seiner Zeit, Die Goya–Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*
ReferentInnen: Hubertus von Amelunxen, René Andioc, Juliet Bareau, Jeaninne Baticle, Valeriano Bozal, Dietrich Briesemeister, Nigel Glendinning, Lutz Haucke, Jost Hermand, Sabine Horl–Groenewold, Peter Klein, Fred Licht, Margarita Moreno, Alfonso Pérez–Sánchez, Eleanor Sayre, Sarah Symmons–Goubert, Jesusa Vega, Reva Wolf.
Leitung: Jutta Held
Da die Teilnehmerzahl begrenzt ist, wird um schriftliche Anmeldung gebeten. (Lili Blaase, c/o FB 2, Kunstgeschichte, Katharinenstr. 5, 4500 Osnabrück)

Hotelreservierung: ***Verkehrsverein, Markt 22–23, Tel. 0541/323–2202***

Sevilla (4.– 7. Juli): *An Architecture for Death* (1st International Encounter on Contemporary Cemeteries)

Washington, **George Washington University**, (Herbst 1991), *Plus Oultre – Spain and Portugal* ***of the Navigators. Splendor of the Crown, Grandeur of the City***