Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL • JUSTI
VEREINIGUNG

Mitteilungen 1992

**Mitteilungen der Carl Justi – Vereinigung e. V.
zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal**

4. Jahrgang 1992

**Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer Klein
Potzwenden 5, D – 3401 Landolfshausen**

Druck J. Kinzel, Göttingen 1992

Editorial

Die vorliegende Ausgabe der ***"MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI – VEREINIGUNG e.V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal"*** erscheint erstmals als Jahrbuch und im neuen Gewand. Das gesteigerte Interesse an der Arbeit der CJV, die wachsende Zahl der Mitglieder und die damit verbundene Verbesserung des Etats haben es ermöglicht, nun auch längere bebilderte Beiträge zu veröffentlichen. Trotz des neuen Erscheinungsbildes sollen die ***MITTEILUNGEN*** ihren offenen Charakter behalten, möchten sie doch nach wie vor Forum für einen lebhaften Gedankenaustausch zu Themen der iberischen Kunstgeschichte sein.

Zwei Aufsätze jüngerer Mitglieder stehen daher am Anfang dieses Jahrbuchs, zum einen Andrea Volz' Beitrag zum Wettbewerb um die Stadtplanung in Barcelona im 19. Jahrhundert, ein Thema, das durch die Planungen für 1992 erneut ins Blickfeld geraten ist, zum anderen Manja Wilkens' Arbeit zur Rezeption der "*Majas*" in Frankreich. Goya gewidmet war gleichfalls der in Osnabrück veranstaltete Kongress *Goya und die sozialen Konflikte seiner Zeit*, der von Alexandra von dem Knesebeck besprochen wird. Rezensionen des Kolloquiums *Spanien und der Orient im Frühen und Hohen Mittelalter* (Sabine Noack-Haley) der Ausstellung *Dessins Espangnols. Maîtres des XVI et XVII siècles* (Karin Hellwig) wie Zusammenfassungen einiger Beiträge von der Jahresversammlung der CJV in München (Karin Hellwig, Karin Müller, Johannes Hartau) schließen sich an. Die auf dem von der Philipps-Universität Marburg in Zusammenarbeit mit der CJV veranstalteten Kolloquium ***Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa*** gehaltenen Vorträge werden in einer Sondernummer der *Kritischen Berichte* veröffentlicht.

Wie immer folgen Informationen über die Aktivitäten der CARL JUSTI – VEREINIGUNG e. V. und ihrer Mitglieder, unter anderem Majang Hartwigs Bericht von der Arbeit am *Allgemeinen Künstlerlexikon*. Veranstaltungskalender und eine Liste der erhaltenen Publikationen beschließen die Ausgabe.

In Zeiten eingeschränkter Bibliotheksetats mag der Versuch, eine neue Schriftenreihe zu plazieren, dem Kampf gegen Windmühlenflügel gleichen; dennoch scheinen das lebhafte Interesse an der iberischen Kunstgeschichte wie auch die wissenschaftliche Notwendigkeit dieses Unternehmen zu rechtfertigen.

Barbara Borngässer Klein

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze:

Andrea Volz:
Utopie und Realität - Die Projekte des Wettbewerbs zur Stadterweiterung von Barcelona S. 4 - 23

Manja Wilkens:
Goyas "Majas" und die "femme moderne" -
Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas "nackter" und "bekleideter Maja" in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts S. 24 - 54

Beiträge und Berichte von Kolloquien:

Alexandra von dem Knesebeck:
Goya. Die sozialen Konflikte seiner Zeit und die Rezeption seiner Kunst im 19. und 20. Jahrhundert.
Zum internationalen Kongress in Osnabrück vom 21. - 24. Mai 1991 S. 55 - 60

Sabine Noack-Haley:
"Spanien und der Orient im Frühen und Hohen Mittelalter"
Internationales Kolloquium im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin, 31. 5. - 2. 6. 1991 S. 61 - 62

Zusammenfassung einiger Beiträge vom Treffen der CJV im ZI München:
Karin Hellwig:
Spanische Akademien des 17. Jahrhunderts S. 63 - 64

Johannes Hartau:
"Die Geburt eines Bildthemas":
Zur Don Quijote Rezeption im 17. Jahrhundert S. 64 - 65

Karin Müller:
Zwei spanische Handzeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett S. 66 - 68

Ausstellungsbesprechungen:

Karin Hellwig:
Dessins Espagnols. Maîtres des XVI et XVIIe siècles S. 69 - 71

Nachrichten über die Arbeit der CJV und ihrer Mitglieder:

Berichte vom Sprachkurs für Kunsthistoriker(Innen) der CJV in Spanien:
Michael Scholz-Hänsel:
Erfahrungsbericht und Programm 1992 S. 72 - 74

José Luis Cano de Gardoqui:
Resumen del curso Monografico de arte medieval en Castilla y León de la Universidad de Valladolid S. 74 - 75

Majang Hartwig:
Bericht über das Allgemeine Künstlerlexikon.
Das AKL im allgemeinen und der hispanische Bereich im besonderen S. 76 - 78

Ankündigungen S. 79 - 80

Danksagungen S. 80 - 81

Veranstaltungskalender S. 82 - 84

Utopie und Realität – Die Projekte des Wettbewerbs zur Stadterweiterung von Barcelona 1859

Die Stadterweiterung von Barcelona zählt zu den großen Städtebauprojekten, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts in zahlreichen europäischen und amerikanischen Metropolen durchgeführt wurden, so dem Comissionersplan von New York 1811, der Erweiterung von Athen 1833/34, der Wiener Ringstraße 1858 und dem Berliner Hobrechtplan 1862. Der von dem katalanischen Ingenieurs Ildefons Cerdà konzipierte Rasterplan – Eixample, Erweiterung genannt – prägt bis heute das Bild Barcelonas und wurde jüngst im Rahmen der Restrukturierungsmaßnamen für 1992 wiederaufgegriffen. Cerdàs Projekt, das ab 1859 realisiert wurde, sah eine egalitäre Struktur vor, die an den alten Stadtkern anschließen und ihn um ein mehrfaches an Ausdehnung übertreffen sollte. Quadratische Häuserblöcke mit abgeschrägten Ecken reihen sich ohne Ende aneinander; sie sparen Straßen gleicher Breite (20 m) und oktogonale Plätze aus. Dabei entspricht die heutige monotone allseitige Blockrandbebauung und die extreme Baudichte nicht den ursprünglichen Absichten des Autors, der eine weitläufige, durchgrünte Stadt vorgesehen hatte; sie stellt heute eines der Hauptprobleme des Eixample dar, dem die Stadt mit dem Bau von Umgehungsstraßen und gezielten Auflockerungsmaßnahmen zu begegnen sucht. Die für damalige Zeit in riesigen Dimensionen geplante Stadterweiterung ist jedoch den heutigen Anforderungen ebenso wenig gewachsen wie die in ihren Stadtmauern eingezwängte "Ciutat Vella" im 19. Jahrhundert den Problemen der Überbevölkerung und Industrialisierung entgegentreten konnte.

Dem Bau des Eixample waren lange Streitigkeiten und Diskussionen vorausgegangen: Das trotz seiner Mängel erstaunlich moderne und zukunftsweisende Projekt Cerdàs wurde in Barcelona nicht einhellig begrüßt. Einerseits stieß der Plan ohnehin auf den Widerstand der Kommune, da er von der Regierung in Madrid oktroyiert worden war, andererseits entsprachen Cerdàs utopische Vorstellungen nicht annähernd den Ansprüchen des gehobenen Bürgertums, das in der zweiten Jahrhunderthälfte immer mehr an Einfluß gewann. Barcelona bevorzugte den Entwurf des einheimischen Architekten Antoni Rovira i Trias, der als Sieger aus einem 1859 von der Kommune veranstalteten Wettbewerb hervorgegangen war und den Bedürfnissen nach Repräsentation eher zu entsprechen schien. Die verschiedenen Beiträge zu diesem Wettbewerb wie die Begleitumstände, die schließlich zur Kontroverse um Cerdàs Plan führten, sind

aufschlußreiche Dokumente für den Wandel städtebaulicher Konzepte und deren Realisierungsmöglichkeiten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie sollen Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Die Voraussetzungen: Die seit der Gründung durch Augustus zwischen 13 und 15 vor Christus und im Lauf der Jahrhunderte langsam aber stetig angewachsene Stadt am Mittelmeer sah sich seit dem 19. Jahrhundert in ihrer alten Struktur immer stärker eingeengt: Das Meer auf der einen Seite, der unwegsame und steile Hügel des Montjuïc zur Linken, die im 18. Jahrhundert erbaute Zitadelle zur Rechten und die mittelalterlichen Mauern gegen das Hinterland verhinderten eine weitere Expansion, die im Zuge der Industrialisierung und der rapide ansteigenden Einwohnerzahl notwendig gewesen wäre. Die begrenzten innerstädtischen Möglichkeiten führten zu Niederlassungen von Industrieanlagen in den Nachbardörfern, die sich wie ein Ring um Barcelona legten und dabei den für die Bebauung gesperrten Glacis von 1,5 Kilometer Breite aussparten[1].

Die Wohnungsnot wurde durch die Bebauung von Freiflächen, Aufstockung der Häuser bei z.T. extrem schmalen Gassen (Carrer de la Mosca: 2 m Straßenbreite bei 20 m Haushöhe) und durch überbaute Straßen aufgefangen, bis Barcelona zur dichtbesiedelsten Stadt Europas heranwuchs. Die katastrophalen hygienischen und sozialen Mißstände reichten jedoch nicht aus, die zuständigen Behörden zu einer schnellen Lösung zu bewegen. Erst nachdem mehrere Cholera-Epidemien die Stadt heimgesucht hatten, wurden die entscheidenden Schritte in die Wege geleitet.

Der für eine sinnvolle Erweiterung notwendige Abbruch der Stadtmauer wurde vom Militär bis 1854 verhindert und der Glacis erst 1858 für die Bebauung freigegeben, so daß ein unbegrenzter "Eixample" vor diesem Zeitpunkt keine realen Chancen gehabt hätte. Aufgrund der Streitigkeiten zwischen dem Militärgouverneur, der selbst bei wichtigen städtebaulichen Fragen auf seinem Bestimmungsrecht über alle militärischen Anlagen bestand, und der Kommune, die ihrerseits das Recht auf freie Stadtplanung beanspruchte, fehlte die politische Grundlage für die Erarbeitung eines durchführbaren Erweiterungsvorschlags. Der politische Konflikt zwischen Madrid und der katalanischen Hauptstadt äußerte sich auch darin, daß die Regierungsbehörden zunächst das Problem der dringlich gewordenen Stadterweiterung aufschoben und die Bittgesuche und Gesandtschaften aus Barcelona ignorierten. Nachdem sich das Militär 1854 mit dem Mauerabbruch aus der Stadtplanung zurückgezogen

hatte, nahm das Ministerium für öffentliche Arbeiten die Angelegenheit in die Hand. Der Kompetenzstreit wurde nun auf ziviler Ebene fortgesetzt und verschärfte sich.

Die Vorprojekte 1838–1859: Die Vorprojekte lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Die ersten Entwürfe beziehen die Stadtmauer bis zu ihrem Abbruch 1854 und eine neue Befestigungsanlage ein, sind "von reduzierten Dimensionen und ohne urbanistisches Interesse"[2], während die großangelegten Projekte erst einsetzten, als mit dem Mauerabbruch und der Freigabe des Glacisgeländes die Voraussetzungen für eine unbegrenzte Stadterweiterung gegeben waren.

Zu den Vorprojekten von 1838–1844 zählen drei Vorschläge der Militäringenieure, auf die die Kommune mit einem Gegenentwurf antwortete. Diese Projekte unterscheiden sich nur in unerheblichen Belangen voneinander: Das zu erweiternde Gebiet liegt zwischen den beiden Bollwerken Jonqueres und Tallers am oberen Ende der Ramblas, den Bergen und dem Vorort Gràcia zugewandt. Eine neue Mauer umschließt das Areal, dessen Straßenführung je nach Ausführung radial, längs- oder querrechteckig verläuft[3].

Ein wichtiger Impuls für eine die Mauer übergreifende Erweiterung kam 1846 von den Einwohnern Gràcias. Sie wollten das Gebiet zwischen Barcelona und ihrem inzwischen zum Industrievorort angewachsenen Dorf entlang des alten Verbindungsweges, dem Passeig de Gràcia, erschließen. Der erste konkrete Entwurf dazu stammt von dem städtischen Architekten Francesc Daniel Molina i Casamajó (1812–1867) von 1853 (Abb.1). Der Bebauungsplan, der den ersten Vorprojekten an Ausdehnung und Rasteranordnung nahesteht, wird durch eine monumentale Promenade Richtung Gràcia hin erweitert. Die baumbestandene Allee bildet eine Fortsetzung der Rambla und führt über zwei klassizistisch gestaltete Plätze hinaus. Als dreistrahlige Prachtstraße mündet sie in ein großes Rondell, von dem mehrere Alleen abzweigen[4].

Dem "Eigentümerplan" von 1855 – ein reiner Erschließungsplan ohne künstlerische Ambitionen –, den die Grundbesitzer des zukünftigen Baulands zwischen den beiden Orten vorstellten, folgte zwischen 1850 und 1859 der Entwurf von Josep Maria Planas i Compte, "Grundbesitzer und Einwohner der Stadt Barcelona"[5]. Er sah eine rhythmische Abfolge aus eng gestellten, längsrechteckigen Häuserblöcken aus schmalen Parzellen mit Gartenabschnitten bzw. zentral gelegenem Innenhof und quadratischen Plätzen vor. Diese ordnen sich symmetrisch der breiten Mittelachse wie im Plan William

Penns für Philadelphia von 1682 unter. Eine neue Mauer umschließt das auf Rentabilität durch optimale Bodennutzung angelegte Areal.

Nach dem Mauerabbruch wurde zum ersten Mal die Bebauung der freigewordenen Fläche als homogene Zone in Erwägung gezogen: Ein zwischen 1856 und 1859 entstandener Militärentwurf, der sich in Madrid befindet, zeigt eine ringförmige Anlage, die vom Montjuic bis zur Zitadelle reicht und durch ein System von Diagonalen gegliedert wird. Im Zentrum, an der Stelle der späteren Plaça de Catalunya, befindet sich ein großer rechteckiger Platz, in dem sich die Diagonalen kreuzen. Auf eine neue Mauer wollte man selbst nach dem Schleifen der alten nicht verzichten.

Diese ersten Vorschläge zur Erweiterung zeigen bereits die kritischen Punkte aller zukünftigen Entwürfe auf: die Suche nach einer optimalen Verbindung von Barcelona mit seinem wichtigsten Nachbardorf Gràcia über den Passeig de Gràcia, dessen ursprünglicher Verlauf jedoch nicht immer beibehalten wird, die Fortsetzung der bislang wichtigsten Achse und Promenade La Rambla durch den Passeig de Gràcia, sowie die Frage nach einer sinnvollen Verbindung von Altstadt und "Eixample" mit der Nutzung des ehemaligen Mauergeländes in Form eines Altstadtboulevards.

Die Vorprojekte des Architekten Miquel Garriga i Roca: 1857, drei Jahre nach dem Schleifen der Mauer, erhielt der städtische Architekt Miquel Garriga i Roca (1808–1888) von der Kommune den Auftrag, Vorprojekte für eine unbegrenzte Stadterweiterung vorzulegen[6]. Von den insgesamt vier Vorprojekten sind nur die letzten drei (Nummer 2–4) erhalten, sowie eine Skizze und zwei Gouachen nach dem Entwurf Nummer vier (Abb.2). Dieser wurde zwar 1858 von den Behörden angenommen, kam jedoch nicht zur Ausführung. Ein Kommentar, die "Memoria descriptiva", begleitete die Pläne[7].

Den einzelnen Entwürfen liegen trotz unterschiedlicher formaler Lösungen ein einheitliches Grundkonzept und eine gemeinsame Vorgehensweise zugrunde: Orthogonale Systeme – nur im Entwurf Nummer 2 unregelmäßig verlaufend – strukturieren in Kombination mit an den Rändern liegenden Sternplätzen das Gebiet zwischen Barcelona und Gràcia, "das wir für die unmittelbare Stadtentwicklung für nötig befinden"[8]. Die schwach gezeichneten Fluchtlinien über den Bebauungsplan hinaus in die Ebene zeigen "die zukünftige Entwicklung ... in Form von allgemeinen Straßenzügen"[9] auf.

Der Passeig de Gràcia spielt in allen Entwürfen eine wichtige Rolle was seinen ursprünglichen Verlauf betrifft, der teils beibehalten, teils verändert wurde. Die alte Ortsverbindung läßt sich nur mühsam in ein Raster einfügen, das, dem Küstenlauf folgend, über der Ebene liegt. Als konstantes Element verbindet der Altstadtboulevard alt und neu. Die Unregelmäßigkeit des ersten Entwurfs geht auf Garrigas Anliegen zurück, "die Monotonie einer Stadt zu vermeiden, deren Häuserblöcke und Gebäude alle gleich sind wie in La Barceloneta und die den Passanten verwirren"[10]. Außerdem zog er "Straßen in alle Richtungen vor, die die Distanz verkürzen und eine Menge Baublöcke umgeben, die genug Platz für große Innenhöfe und Gärten haben"[11]. Von dieser Überzeugung rückte er aber schon in den folgenden Projekten ab und übernahm das orthogonale System, "das in den modernen Städten wie Turin oder den wichtigsten der Vereinigten Staaten Anwendung fand"[12]. Das Schema der an einer Symmetrieachse orientierten Plätze geht wie bei Planas i Compte auf Philadelphia von 1682 zurück. Diese amerikanische Stadt hatte bis ins 19. Jahrhundert hinein Vorbildcharakter.

Bei der Sanierung und Erweiterung der Altstadt spielten politische Überlegungen eine große Rolle: Die Vorherrschaft, die die Hafenstadt im Mittelalter neben Venedig, Genua und Marseilles innehatte, sollte wieder hergestellt werden. Außerdem beanspruchte Garriga wie das Gros der Barceloneser für seine Stadt den Status als "zweite Hauptstadt Spaniens"[13] bzgl. der Niederlassungen von Handel und Industrie.

Garrigas Entwürfe fallen im Hinblick auf die geplante Ausdehnung verhältnismäßig bescheiden aus, doch sie sind erweiterbar. Dennoch werden sie im allgemeinen als unzureichend kritisiert. Thomas Hall hält sie für "nicht sehr bemerkenswert"[14] und Solà-Morales wirft ihnen Anachronismus vor: "Das vorgesehene Wachstum mittels geschlossener Einheiten und der fehlende Maßstab was die Zukunft betrifft, zeigen die vollkommene Ignoranz der sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen, die die Ursache des städtischen Problems sind, und denen er mit treffender, aber anachronistischer Strenge antwortet"[15]. Einen weiteren Mangel offenbaren die fehlenden Angaben bezüglich der Industriestandorte und dem Binnenhafen, beides notwendige Einrichtungen für den Ausbau der modernen Stadt. Die Peripherie wird automatisch zur Ausweichsmöglichkeit für Industrie- und Arbeiterviertel, die Erweiterung zum gehobenen Wohnviertel und das gesäuberte Stadtzentrum zum repräsentativen Verwaltungsbereich. Die notwendigen sozialen und gesellschaftlichen Verbesserungen finden bei Garriga keine Berücksichtigung.

Garrigas Projekte stehen auf der Schwelle zwischen den Vorprojekten und den Wettbewerbsplänen; sie unterscheiden sich nicht grundsätzlich von diesen und weisen vor allem zu Roviras Entwürfen Affinitäten auf[16].

Die Planungen von 1859: Die Möglichkeit einer unbegrenzten Stadterweiterung nach der Freigabe des Glacis 1858 griffen beide rivalisierende Parteien, die Regierung in Madrid und die Kommune von Barcelona, erneut auf.

Das Ministerium für öffentliche Arbeiten in Madrid erteilte Ildefons Cerdà am 2. Februar 1859 den Auftrag, einen Plan anzufertigen, der von der Regierung am 7. Juni 1859 angenommen, wegen massiver Proteste von Seiten der Barceloneser zunächst zurückgestellt und am 31. Mai des folgenden Jahres endgültig bestätigt wurde, so daß seine Durchführung sofort in Angriff genommen werden konnte. Die Kommune ihrerseits gründete am 12. Februar 1859, wenige Tage nach der Bekanntgabe des Auftrags an Cerdà, eine Kommission zur Durchführung eines Wettbewerbs. Sie versuchte damit, einen eigenen Kandidaten aus der Reihe der hiesigen Architekten zu finden, um einen Gegenentwurf präsentieren zu können, obwohl nur geringe Chancen bestanden, sich gegen den Beschluß des Ministeriums durchzusetzen.

Der Wettbewerb wurde am 15. April 1859 ausgeschrieben. Die Prämierung der 14 eingereichten Projekte, von denen zum Teil nur noch die Motti bekannt sind[17], fand am 20. Oktober statt. Nur die Namen der vier Preisträger sind bekannt, da Anonymität gefordert war, und nur drei der prämierten Entwürfe sind erhalten[18]. Die beigegebenen Kommentare fehlen vollständig, aber es existieren z.T. andere Schriften der jeweiligen Autoren zum Thema Städtebau.

Der Rasterplan von Ildefons Cerdà: Der Originalplan von Ildefons Cerdà[19] (1815-1876) ist nicht erhalten, eine Kopie befindet sich im Stadtarchiv (Abb.3). Das Manuskript des Kommentars wurde erst 1988 von dem Architekten Jaume Puig entdeckt[20].

Der Schachbrettenwurf erstreckt sich parallel zur Küste über die ganze Ebene, den römischen Cardi und Decumani entsprechend. Vier Hauptstraßen - Parallel, Gran Via, Diagonal und Meridiana - bilden das Gerüst des Rasters und erschließen gleichzeitig die Ebene. Sie stehen in einem geometrischen Bezug zueinander und sind in einen übergeordneten geografischen Zusammenhang gestellt. "Ausgehend von den Tangenten der ehemals befestigten Stadt schuf Cerdà ein rechtwinkliges, gleichschenkliges Dreieck, dessen Katheten

auf dem Meridian (Avenida de la Meridiana) und parallel zum Äquator (Avenida del Paralelo) angelegt sind, ihr Schnittpunkt liegt im Hafenbecken. Die Hypotenuse des Dreiecks bildet die quer durch das gesamte Erweiterungsgebiet verlaufende Hauptachse (Gran Via), zu der alle weiteren Straßen parallel oder rechtwinklig verlaufen. Auch der alte, ungeordnete Stadtkern sollte mittels drei rigoroser, rechtwinkliger Einschnitte in dieses System integriert werden."[21]. Der Schnittpunkt von Gran Via, Diagonal und Meridiana rechts der Planmitte in der Plaça de les Glòries war als Verkehrsknotenpunkt gedacht, was seiner heutigen Bedeutung entspricht, nicht aber als neues Stadtzentrum.

Die kleinsten Elemente des Rasters sind quadratische Häuserblöcke mit abgeschrägten Ecken. Sie bilden als einheitliche Bausteine, die beliebig reproduzierbar sind, zusammen mit Straßen von 20 m Breite und oktogonalen Kreuzungen ein geometrisch konstruiertes Muster[22]. Kleine Abweichungen vom System wie veränderte Straßenbreiten (30 und 50 m für Hauptachsen mit besonderen verkehrstechnischen Funktionen wie Eisenbahnschienen etc.) und der gegen das Raster leicht verschobene Passeig de Gràcia lockern die strenge Ordnung auf.

Die Straßen dienen in erster Linie der Fortbewegung und sind nach den unterschiedlichen Funktionen in Gehen und Fahren aufgeteilt. Die neuen Verkehrsmittel wie die Stadtbahn bestimmen nicht nur die Breite und das Aussehen der wichtigsten Straßen, sie sind auch die Voraussetzung für eine sinnvolle Stadterweiterung in den geplanten Dimensionen - die Gran Via hat eine Länge von acht Kilometern. Die oktogonalen Plätze sollten das Befahren der Kreuzung erleichtern und das Queren der Straßen sicherer machen[23].

Die Häuserblöcke sollten nur gering bebaut werden. Nach dem Motto "Verleiht der Stadt ein ländliches Gesicht, verleiht dem Land eine städtische Gestalt...Replete Terram" von der Titelseite der "Allgemeinen Theorie des Städtebaus..." von 1867 wollte Cerdà eine Verbindung von Stadt und Land[24] erzielen. Er plante eine zweiseitige Blockrandbebauung von der Tiefe der abgeschnittenen Blockecke, die parallel zueinander oder in Form eines T oder L auf dem Grundriß angelegt werden soll. Dadurch erhält man vielfältige Kombinationsmöglichkeiten, die von Straßenkorridoren bis zu Gruppierungen mehrerer Häuserzeilen um eine Freifläche reichen. Cerdà beschäftigte sich in seinem Kommentar auch mit der Form von Wohnhäusern, die er in vier Kategorien je nach Größe, Anzahl der Stockwerke und durchfensterte Außenwände unterteilte. Neben den Grundrissen sind

für die erste und dritte Kategorie klassizistische Fassadenaufrisse von zwei- bis dreistöckigen Häusern erhalten.

Das von Tarragó und Soria rekonstruierte ideale Raster[25] besteht aus 20 x 60 "Manzanas", die in drei Sektoren von 20 x 20, in 12 Distrikte von 10 x 10 und 48 Viertel von 5 x 5 Einheiten unterteilt sind. Jeder Sektor erhält zwei Parkanlagen, ein Krankenhaus und mehrere Gebäude für Verwaltung und Industrie, die Distrikte einen Markt und die Viertel Kirchen und Schulen. Cerdà verzichtete darauf, Standorte für einzelne öffentliche Gebäude festzulegen. Er bestimmte sie lediglich für den Hauptbahnhof vor Barceloneta, für die großen Parkanlagen innerhalb des Rasters und am Besòs, sowie für den Friedhof, Schlachthof und drei Krankenhäuser außerhalb.

Cerdà gliederte seinen Plan nicht in funktionale Zonen ein, da er eine homogene Einheit erzeugen wollte, die Wohnen, Arbeiten und Verwaltung gleichmäßig verteilt sah. Er legte sowohl Industrieanlagen als auch Verwaltungsgebäude in die Nähe des Stadtrands und ließ ihnen damit gleichen Stellenwert zukommen, wobei er mehrere Blöcke zu größeren Einheiten zusammenzuziehen gedachte[26]. Cerdà wandte sich in seinem Kommentar gegen die Trennung von Fabriken und Arbeiterwohnungen, die beide in enger Nähe zu sein hatten, um den Beschäftigten den Fußweg zu verkürzen. Er hielt auch nichts von der Absonderung von Industrie- und Arbeitersiedlungen da sie die Klassentrennung verschärften[27].

Der Hafen spielt nicht nur für den Aufbau des Stadtgrundrisses eine Rolle, sondern als Ausgangspunkt für den wirtschaftlichen Aufschwung. Er ist in Handels- und Industriehafen unterteilt. Zwei Trassen durch die Altstadt verbinden den Hafen zusätzlich mit der Stadterweiterung.

Die Unterordnung der Altstadt entspricht dem Anliegen Cerdàs, mit der Erweiterung eine neue Stadt zu konzipieren, deren Strukturen sich der alten aufdrängen und nicht umgekehrt wie das bei den Architektenplänen von Garriga, Rovira und Fontserè der Fall ist. Der unstrukturierten, chaotischen Bausubstanz stellte er einen gegliederten, überschaubaren Plan entgegen, dem herrschenden Zentralismus und hierarchischen Aufbau eine homogene, einheitliche Struktur ohne Zonen und der dichten Bebauung eine offene und großzügige Anlage. "Das angewandte Leitbild des geometrischen Rasters ist in diesem Fall Ausdruck der Negation jeglicher räumlichen Zentralität. ... Es soll den `Organismus' der `offenen' und `antihierarchischen' Stadt gestalten"[28]. Diese totalitäre Methode unter-

bindet eine individuelle Gestaltung und ein organisches Wachstum der zukünftigen Stadt.

Rasterpläne wurden in der Regel für Stadtneugründungen verwendet, von denen vor allem südamerikanische Städte, das heißt ehemals spanische Kolonialstädte, Vorbildcharakter annahmen (z.B. Buenos Aires 1748 mit quadratischen Blöcken von 120 x 120 m, Mendoza 1562, Lima 1683, Montevideo 1811 und La Plata 1882). "Diese im 16. Jahrhundert festgelegte Struktur war für die Stadtentwicklung im 19. Jahrhundert gleichermaßen geeignet wie für die unsere Zeit"[29]. Das Raster diente Cerdà nicht nur als Mittel zur Landaufteilung wie bei den Kolonialstädten, sondern als Modell einer egalitären Stadt. Im Gegensatz zu diesen existiert mit Barcelona schon eine organisch gewachsene Stadt, die in das Raster eingepaßt werden soll. Es handelt sich beim Cerdà-Plan nicht um eine Stadterweiterung sondern um eine Neugründung, die die alte Stadt außerdem um ein Mehrfaches an Größe überragt.

Die Methode der rationalen Landaufteilung findet ihre Entsprechung in der wissenschaftlichen Untermauerung durch Statistiken und Städtebautheorien. "Was dem Projekt Cerdás eine Sonderstellung gibt, sind weniger die architektonischen Vorzüge als der theoretische Unterbau und die wissenschaftliche Arbeitsmethodik"[30]. Barcelona wurde von Cerdà in der "Allgemeinen Theorie des Städtebaus" von 1867 als "exempli gratia"[31] behandelt, und mit Theorien befrachtet, die stark von einer neuen Auffassung bzgl. der Stadt- und Gesellschaftsstruktur geprägt sind. Inhalt und Gehäuse der Stadt müssen laut Cerdà aufeinander abgestimmt sein und miteinander harmonieren[32]. Der wissenschaftliche Unterbau diente Cerdà auch als Rechtfertigung für einen Plan, der bei einem Großteil der Einwohner Barcelonas auf Ablehnung stieß. Die Barceloneser hielten den Plan für undurchführbar – was sich auch als richtig herausstellte –, da er gegen die Wahrung bestehender Besitzverhältnisse und gestaffelter Grundrenten verstieß und außerdem verhältnismäßig viel Grund und Boden für öffentliche Zwecke beanspruchte. Der Mangel an zentralen Plätzen, Boulevards und Differenzierungsmöglichkeiten in dem einheitlichen Raster widersprach der Vorstellung von bürgerlicher Lebensform und Repräsentanz[33].

Wettbewerbsentwürfe: 1. Der Plan von Antoni Rovira i Trias: Antoni Rovira i Trias (1816–1889), seit 1867 städtischer Architekt in Barcelona, erhielt mit seinem Plan "Le tracé d'une ville est oeuvre du temps plutot que d'architecte" (Leon Reynaud) den ersten Preis (Abb.4). Der Kommentar zum Plan ist nicht erhalten,

aber es existiert ein Artikel von 1846 über die Stadterweiterung, der der Grundidee auf theoretischer Ebene vorausgreift[34].

Rovira schlug einen ringförmig um die Altstadt gelegten Bebauungsplan mit orthogonalem System vor, der durch Radialstraßen gegliedert ist. Die Altstadt wird durch das große zentral gelegene Foro Isabel II. zu einem Polygon erweitert und von einem Boulevard umgeben. Von hier aus strahlen fünf Hauptstraßen in die Ebene aus und teilen dabei sechs Trapeze ein, die durch große Häuserblöcke und zahlreiche Plätze strukturiert werden. Ein Wasserkanal mit einer Eisenbahnlinie umschließt das gesamte Erweiterungsgebiet und grenzt es gegen die Nachbardörfer ab, die laut Rovira zwar "weitere Viertel der modernen Stadt bilden"[35], aber nicht direkt in die Erweiterung einbezogen werden. Lediglich schwach eingezeichnete Fluchtlinien und Baublöcke weisen in das Umland hinaus.

Der Gesamtentwurf beruht auf einer Einteilung in drei Ringe, die durch parkähnliche Plätze an den Übergangsstellen miteinander verbunden sind. Die Altstadt wird repräsentatives Verwaltungs-, Dienstleistungs- und Kommerzzentrum, der Ring der Erweiterung zur bürgerlichen Wohngegend und die Umgebung mit den benachbarten Dörfern wohl zum Industriegebiet. Diese Dreiteilung knüpft formal an Fouriers "Stadt im sechsten Zeitalter an": "Die Stadt ist in drei konzentrischen Kreisen anzulegen. Im ersten liegen die City oder Innenstadt, im zweiten die Vorstädte und die großen Fabriken, im dritten die Avenuen und der Stadtrand. ...Die drei Zonen sind voneinander durch Zäune, Hecken und Pflanzungen getrennt, die aber den Blick nicht verstellen dürfen"[36].

Rovira nahm in seinem Plan zahlreiche Elemente auf, die sich auf vorbildhafte städtebauliche Anlagen beziehen. Der Altstadtboulevard verweist auf die Wiener Ringstraße von 1858, ist aber weniger aufwendig und repräsentativ gestaltet. Er orientiert sich auch an den Pariser Boulevards oder Promenaden für das Bürgertum. Ein Rückgriff auf barocke Stadtplanungen, die bis weit ins 19. Jahrhundert vorbildhaft waren, ist der Dreistrahl. Drei Hauptstraßen nehmen ihren Anfang vom symmetrisch angelegten und sowohl als Verkehrsknotenpunkt, Parkanlage, Standort für öffentliche Gebäude und Monumente konzipierten Foro Isabel II. Der Passeig de Gracia ist als Symmetrieachse der gesamten Erweiterungsanlage durch Baumbestand und Parkanlagen besonders hervorgehoben. Das künstlerische städtebauliche Element wurde für Stadtregulierungen (Rom unter Sixtus V, 1585–1590), Neugründungen (Versailles 1693, Karlsruhe 1715) und Erweiterungen (Edinburgh 1766, St.Petersburg 1803, Athen 1833/34) angewandt. Das Charakteristische dieser "architektonischen Stadtentwürfe" ist das Setzen "monumentaler Ak-

zente"[37] und Schaffen eines räumlichen Zusammenhangs von Gebäuden und Blickachsen. Als architektonische Ensembles sind die Plätze Foro Isabel II. im Zentrum und am äußeren Rand der beiden Trapeze links und rechts in der oberen Hälfte angelegt. Hier befinden sich die Gebäude der Stadtverwaltung bzw. der Hochschulen, Museen und eines Industriepalasts auf der rechten Seite jenseits des Kanals.

Roviras Vorschlag ist eine "rationale Antwort"[38] auf die geografischen Gegebenheiten, aus denen der Entwurf entwickelt wurde. Das relativ unbebaute Glacis-Gelände ließ Rovira freie Hand in der Konstruktion eines weitgehend symmetrischen Plans, der Affinitäten zu Idealstadtplänen aufweist, wie sie in der Renaissance und derer späterer Rezeption vorkommen.

Rovira konzentrierte sich auf die Erweiterung der bestehenden Stadt und nicht auf deren Regulierung durch Schneisen. Er konstruierte seinen Entwurf aus den Gegebenheiten der Altstadt heraus und übertrug sowohl deren Struktur als auch die bestehenden bürgerlichen Verhältnisse auf das neue Gebiet. Unterschiedliche Grundrenten sollen – analog der Altstadt – Zonen schaffen, die eine Trennung nach Funktionen und sozialen Schichten begünstigen. Das Laissez-faire des Mottos charakterisiert die Entwicklung der liberalen Stadt, die der Altstadt ihr chaotisches Aussehen verlieh. Auf den "Eixample" übertragen bedeutet dies minimale Einmischung von Seiten des Staates und der Kommune in die Bauinitiativen der Privatleute.

Roviras Vorschlag läßt den Weitblick für die zukünftige Metropole missen, den technischen Fortschritten wie Verkehr und Ausbau der Handelsschiffahrt gerecht zu werden und die neuen Bedürfnisse bzgl. Industriegebieten und Arbeitervierteln ausreichend zu berücksichtigen. Die Stadterweiterung "bedeutet auf jeden Fall keinen qualitativen Wechsel, den die 'neuen Zeiten' und die Situation von Barcelona ahnen ließen"[39]. Aufgrund dieser bürgerlichen Vorstellungen griff Rovira die "kapitalistische Großstadt Barcelona voraus, die ein halbes Jahrhundert später mit der Renaixenca und der Lliga regionalista entstehen sollte"[40]. Die Durchführung der Stadterweiterung auf der Grundlage des Cerdà-Plans entnahm Rovira wichtige Elemente zur Differenzierung des Einheitsmusters, zur Zentralisierung und Herausbildung von Zonen unterschiedlicher Wohnqualtitäten (Plaça de Catalunya, Ausbau des Passeig de Gràcia zur Promenade etc). Es handelt sich um einen ausgesprochenen Architektenplan, der mit seinen Boulevards, Blickachsen und großen Plätzen mit baulicher Gestaltung auf die Anspüche der mächtigsten sozialen Schicht Barcelonas, das Bürgertum, zugeschneidert ist.

Thomas Hall charakterisierte den Plan als einen "interessanten Versuch, die traditionelle Formensprache mit den Ansprüchen der modernen Stadt zu vereinen", räumte aber ein, daß das Projekt "wohl kaum eine realistische Alternative für eine wachsende Großstadt" sein könne, die "aber zweifelsohne mehrere Forderungen, welche an den Plan gestellt werden konnten, befriedigte". Das können die Gründe dafür gewesen sein, "daß man ihn nicht nur repräsentativer, sondern auch zweckmäßiger und realistischer als Cerdàs Projekt fand"[41].

Zustimmung erhielt der Vorschlag Roviras denn auch von Seiten der Bürger und der Kommune, deren Anforderungen nach Repräsentation er zu erfüllen versprach. Ablehnung kam von Seiten der Ingenieure um Cerdà. Der Konflikt beider Berufssparten, die ähnliche Aufgaben zu erfüllen hatten, jedoch nach unterschiedlichen Methoden arbeiteten, spitzte sich mit der Gegenüberstellung beider Pläne zu einer polemischen Auseinandersetzung zu, die durch politische Frustrationen und Kompetenzstreitigkeiten geschürt wurde.

2. Der Entwurf des Architekten und Ingenieurs Francesc Soler i Glòrias: Der Entwurf Francesc Soler i Glòrias, der als Architekt und Ingenieur in Barcelona arbeitete[42], erhielt den ersten Nebenpreis, obwohl er dem Konzept des abgelehnten Plans Cerdàs sehr nahe kommt (Abb.5). Er ist mit dem Buchstaben "E" gekennzeichnet und war durch eine nicht mehr erhaltenen Begleitschrift näher erläutert. Geringen Aufschluß über seine Absichten gibt eine Stellungnahme nach der Bekanntgabe des Schiedsspruches, in der neben der Kritik an der Entscheidung für Rovira ein Plädoyer für die eigene Sache steht[43].

Der Plan beruht auf einem gleichmäßigen, in sich geschlossenen Straßen- und Blocksystem, das sich an zwei Achsen orientiert. Diese treffen in einem stumpfen Winkel mit Scheitel im neuen Stadtzentrum oberhalb des ehemaligen Bollwerks Tallers aufeinander. Vom Scheitel, der sich als halbrunder Platz der Anlage von Binnenhafen, Park und Bahnhof links oberhalb der Altstadt anschließt, gehen Radialstraßen aus. Sie folgen nicht den gegebenen Strukturen sondern ignorieren z.B. den ehemaligen Weg nach Gràcia und bieten statt dessen eine, laut Soler "bessere Verbindungsstrecke"[44] an.

Beide Achsen erschließen die Ebene von der Altstadt aus in Richtung Llobregattal und vom Scheitel aus in Richtung Besòs[45]. Zwei weitere Bebauungsabschnitte schließen sich jenseits des Montjuic bis zur Küste bzw. zum Hafen hin an. An den beiden Achsen, die wie alle Hauptstraßen des Entwurfs nach Nummern benannt sind - der Einfachheit und Vorläufigkeit halber und amerikanischen Straßensystemen folgend - richtet sich die Blockbebauung aus. Das einheitliche Raster zu beiden Seiten und die Schlauchform des rechten Abschitts zeigen Parallelen zum Commissioners-Plan für Manhattan von 1811. Im Gegensatz zu New York plante Soler von Anfang an ausgedehnte Parkanlagen im Raster ein. Besondere Aufmerksamkeit richtete Soler auf den Ausbau des Hafens als Binnen- und Vorhafen. Die gesamte Anlage ist fast so groß wie die Altstadt und soll durch eine günstige Infrastruktur mit dem Inland verbunden werden. Die Bedeutung der Stadt als Industrie- und Handelsmetropole kommt bei ihm im Plan selbst und nicht nur in der Theorie zum Ausdruck. Die Altstadt ordnet sich als besonderer Distrikt der Gesamtanlage unter und wird durch eine breite Schneise mit der neuen Stadt verbunden. Soler ging mit seinem Eingriff in die alte Bausubstanz weiter als alle anderen Stadtplaner. Er ignorierte auch weitgehend die existierenden Gegebenheiten der umliegenden Ortschaften, die er in das Korsett einer auf dem Reißbrett konstruierten neuen Stadt zwängte. Er erhob die Gleichheit der als Wohngebiet konzipierten Erweiterung über die Respektierung der alten Strukturen, die eine Differenzierung und Zonung möglich gemacht und somit das soziale Gefälle begünstigt hätten wie es im Plan Rovira vorgesehen war. Indem Soler wichtige, schon begonnene Prozesse wie die Bodenspekulation um den Passeig de Gràcia außer acht ließ, schuf er sich schwierige Voraussetzungen bei einer Durchführung des Projekts.

Soler vertrat das Konzept einer Stadt als funktionelles Gebilde: Die Straßen dienen als Verbindungsträger, die Häuserblöcke als Lebensräume und die Parks als Lungen der Stadt. Trotzdem verzichtete er nicht auf beziehungsreiche Achsen, Gebäudeensembles oder Begrünungen durch Alleen und differenzierte Parkanlagen. Ein starker Eklektizismus haftet seinem Projekt trotz betont ingenieurhaftem rationalen Anspruch an.

Auf Kritik stießen nicht nur die von der Stadt zu erbringenden Opfer bezüglich der Enteignungen für den öffentlichen Grund und Boden, sondern auch der enorme Aufwand einer neuen Hafenanlage. Eine Realisierung des Entwurfs hätte zu Spannungen zwischen den durchführenden Organen und den Grundbesitzern geführt.

3. Der Plan Fontserè: Den zweiten Nebenpreis erhielt der Entwurf mit dem Motto "Nicht zerstören, um zu bauen, sondern bewahren, um aufzubauen, und bauen, um zu vergrößern" (Abb.6). Er wird einem der drei Barceloneser Architekten Fontserè - Vater und Söhne - zugeschrieben bzw. kann als Gemeinschaftsprodukt betrachtet werden.

Es handelt sich um einen orthogonalen Entwurf, der von einem Netz aus Diagonalen und Plätzen überzogen wird. Die Vielfalt und Freude am Detail ist ins Exzessive gesteigert und die additive Kleinteiligkeit verdeckt das eigentliche, dem Plan zugrunde liegende Skelett. In der Form eines doppelten Kreuzes mit Schnittpunkt in der Mitte des Passeig de Gracia führen die Hauptachsen in acht Himmelsrichtungen. An der breitangelegten Promenade des Passeig spiegeln sich symmetrisch viele Straßen und Plätze. Die beiden auffallendsten Platzanlagen befinden sich im oberen Bereich neben Gràcia und bilden die Wappen von Barcelona (links) und Katalonien (rechts) nach.

Der Entwurf beruht auf der Straße als strukturierendem Element, aus deren Raster sich z.T. absurde Bebauungsflächen mit scharfen Winkeln ergeben, die extreme Bauplätze zur Folge haben. Eine Einteilung in Viertel oder Distrikte gibt es nicht und die Standorte für öffentliche Einrichtungen sind nicht festgelegt. An exponierten Stellen befinden sich einmalige, repräsentative Gebäude wie Königs- und Industriepalast, Abgeordnetenhaus, Rathaus, Post und Bahnhof, die architektonische Ensembles bilden.

Das vorgesehene Bebauungsgebiet übertrifft alle bisherigen Pläne an Ausdehnung: Die Dörfer Gràcia, Sants und San Andreu sind in das Muster einbezogen. Die bestehenden Dorfstrukturen werden im Gegensatz zu den Plänen Cerdàs und Solers berücksichtigt und durch Diagonalverbindungen in das Raster eingegliedert.

Der Plan ist als formale Spielerei mit Zitaten und Elementen, die auf Gartenarchitektur verweisen, ein formales Bravourstück aber gewiß keine ernst zu nehmende Alternative für eine Stadterweiterung. Die zeitgenössische Kritik sah in diesem Entwurf auch eher ein Anfängerstück denn einen durchführbaren Erweiterungsplan[46].

Die nicht erhaltenen Pläne von Molina i Casamajó und Garriga i Roca: Von Daniel Molina i Casamajó, der 1853 das oben erwähnte Vorprojekt präsentierte, ist nur das Motto der beiden Entwürfe "Hygiene, Bequemlichkeit und Schönheit" bekannt. Das Projekt

erhielt zusammen mit dem Plan Fontserè den zweiten Nebenpreis und wird in verschiedenen Schriften erwähnt[47]. Aus diesen Dokumenten läßt sich ein nur undeutliches Bild über die Gestalt des Planes gewinnen, der sich eher dem orthogonalen Entwurf eines Cerdà nähern soll denn der klassizistischen Form des Vorprojekts.

Ob Garriga an dem Wettbewerb teilgenommen hat, ist nicht eindeutig geklärt. Die Beschreibung eines Entwurfs von 1859 stellvertretend für insgesamt sieben Pläne läßt ein Projekt erwarten, das auf alle Fälle unter den prämierten hätte sein müssen[48]. Da dies nicht der Fall ist und sich das Motto[49] nicht unter den 14 bei Puig erwähnten befindet, läßt sich wohl eine Teilnahme ausschließen. Die Entwürfe wurden möglicherweise angefertigt bzw. nicht vollendet und waren somit nicht für den Wettbewerb zugelassen. Sie unterscheiden sich von ihren Vorgängern vor allem durch eine ringförmige Anlage mit radialen Straßen und großem zentralen Platz an der Stelle der heutigen Placa de Catalunya. Die Aufteilung erinnert an Rovira. Der Standort für ein Industriegebiet mit Arbeiterviertel befindet sich am Hafen unterhalb des Montjuic und dem heutigen Poble Nou.

Schlußbemerkung: Seit der Ausstellung der Wettbewerbsprojekte und des Cerdà-Plans im Rathaus, die im Anschluß an die Prämierung stattfand, trafen beide rivalisierenden Parteien hart aufeinander. Auf der einen Seite plädierte die Kommune mit den hiesigen Architekten für die Durchführung einer bürgerlichen Stadterweiterung, die den überkommenen Bedürfnissen gerecht werden sollte wie im Plan Roviras vorgesehen; auf der anderen Seite stritten die Ingenieure für den rationalen Cerdà-Plan einer funktionalen und zukunftsweisenden Stadt. Neben den unterschiedlichen Vorstellungen eines zukünftigen Stadtkonzepts waren Kompetenzstreitigkeiten zwischen den Berufssparten der Architekten und Ingenieure ebenso ausschlaggebend wie zwischen Madrid und Barcelona.

Madrid setzte seinen Kandidaten durch und Barcelona behielt sich die stete Veränderung des oktroyierten Plans vor[50]. Der Cerdàsche "Bebauungsplan wurde in einem bürgerlichen Staat rechtskräftig, er hatte das, was man eine `historische Basis'nennt"[51]. Die historische Basis trug aber nicht zur Verwirklichung des Plans in seiner vorgesehenen Form bei, sondern begünstigte seine Modifizierung. Cerdà beabsichtigte mit seinem Plan eine grundlegende gesellschaftliche Veränderung, doch er rechnete nicht mit den politischen Kräften aus dem Bürgertum, die die Stadterweiterung tragen sollten, obwohl sie ihren Vorstellungen nicht im geringsten entsprach. Cerdàs Plan scheiterte an den gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen. Er konnte als egalitärer Entwurf

keine Lösung für die Probleme einer ausgesprochen bürgerlich denkenden Stadt sein.

Andrea Volz, Tübingen

[1] Barcelona wurde 1652 von den Regierungstruppen wieder eingenommen und durch Bollwerke an der Stadtmauer befestigt, nachdem sich Katalonien 1640 gleichzeitig mit Portugal für unabhängig erklärt hatte. Nach dem Erbfolgekrieg installierten sich die Bourbonen 1713 mit dem Ausbau und Neubau von militärischen Anlagen in der katalanischen Metropole. Dem Bau der Zitadelle 1714 im Küstenbereich opferten sie ein dicht besiedeltes und populäres Viertel, für das sie als Ausgleich die Rastersiedlung La Barceloneta auf einem ins Meer reichenden Landzipfel errichteten. Die Präsenz des Militärs diente in erster Linie der Kontrolle über die Stadt und ihre Einwohner und erst in zweiter Linie deren Schutz vor Feinden.

[2] Miquel Corominas Ayala: Suelo, técnica e iniciativa en los orígenes del Ensanche de Barcelona, 1986, S.189

[3] Diesen bescheidenen Entwürfen stellten die Militärs 1848 drei weitere Vorschläge zur Seite, die den unbewohnten und unwegbaren Montjuic in einen Befestigungswall einbeziehen. Strategische Überlegungen dürften dazu geführt haben, denn der Berg war ohnehin von einer Zitadelle bekrönt.

[4] Molina beteiligte sich am Wettbewerb von 1859, doch sein mit dem zweiten Nebenpreis ausgezeichneter Entwurf ist nicht erhalten.

[5] Der Plan befindet sich wie die meisten Entwürfe im Stadtarchiv. Siehe Inschrift o.m.

[6] Das Glacisgelände war zwar noch nicht freigegeben, doch wurden von seiten der Regierung Maßnahmen getroffen, die auf eine baldige Freigabe hinwiesen: Ildefons Cerdà, Autor des später verwirklichten Rasterplans, erstellte 1855 für das Ministerium für öffentliche Arbeiten einen topografischen Plan der Ebene von Barcelona, der allen folgenden Entwürfen, auch denen Garrigas, als Grundlage diente.

[7] Miquel Garriga i Roca: Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona, 1858. Daneben wird ein Kommentar von 1859 als Manuskript im Stadtarchiv aufbewahrt, der einen von sieben nicht erhaltenen Wettbewerbsentwürfe beschreibt. Siehe Miquel Garriga i Roca: Ensanche de Barcelona. Ampliación a la memoria general que acompaña los siete proyectos y aplicación concreta al de no 5, cuyo lema dice..., 1859.

[8] Miquel Garriga i Roca: Ensanche de Barcelona. Ampliación a la memoria general que acompana los siete proyectos y aplicación concreta al de no 5, cuyo lema dice..., 1859, S.2

[9] wie Anm. 8

[10] Miquel Garriga i Roca: Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona, 1858, S.16

[11] wie Anm. 10, S.16

[12] wie Anm. 10, S.17

[13] wie Anm. 10, S.20

[14] Thomas Hall: Planung europäischer Hauptstädte. Zur Entwicklung des Städtebaus im 19. Jahrhundert, 1986, S.147

[15] Manuel Solà-Morales: Los ensanches. El Ensanche de Barcelona, 1978, S.31

[16] Es existiert - angeblich im Archiv des Hochbauamts - ein weiterer Plan, der Garriga im Ausst.-Kat.: Inicis de la Urbanística municipal de Barcelona (1750-1930), Barcelona, 1985, aus stilistischen Gründen zugeschrieben wird (Abb. S. 195). Er läßt sich jedoch nicht mit den anonym gehaltenen und durch Motti zu identifizierenden Entwürfen für den Wettbewerb von 1859 in Verbindung bringen, da kein Motto vorhanden ist. Auch stimmt der Plan nicht mit demjenigen überein, der im Kommentar von 1859 beschrieben wird. - Die klassizistische Anlage hält sich an Garrigas Entwurf Nr.3: Hauptstraßen unterteilen das Gebiet in neun Viertel von 16-20 Häuserblöcken mit zentralen Plätzen, und vor Gràcia fügt sich als bekrönendes, aber funktionsloses städtebauliches Element ein halbrunder Abschluß in die Gesamtanlage ein.

[17] Siehe dazu Francisco Puig y Alonso: Génesis del Ensanche de Barcelona, 1915

[18] Hinzu kommt ein bescheidener Plan mit dem Motto "Die Vaterlandsliebe ist auch meine Liebe", der im Ausst.-Kat.: Inicis de la Urbanística municipal de Barcelona (1750-1930), Barcelona, 1985 auf Seite 188 vorgestellt wird.

[19] Ildefons Cerdà studierte nach einem abgebrochenen Architekturstudium in Barcelona von 1836 bis 1841 an der Hochschule für Straßen-, Kanal- und Hafenbau in Madrid. Er arbeitete bis 1849 im Staatsdienst und widmete sich danach bis zu seinem Lebensende fast ausschließlich theoretischen Abhandlungen über Städtebau und Stadtsoziologie. 1856 erschien die "Statistische Monografie zur Lage der Arbeiterklasse in Barcelona 1856", 1863 das "Anteproyecto de Reforma interior de Madrid y Teoría de la viabilidad urbana" in der "Revista de Obras Públicas", Band 11, 1 und 2 und 1867 die "Teoría general de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas á la reforma y ensanche de Barcelona por ...", eine der ersten Abhandlungen zu diesem Thema mit wissenschaftlichem Anspruch. Vgl. Reinhard Baumeister: "Stadterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung" 1876 und Camillo Sitte: "Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen" 1889.

[20] Ildefons Cerdà: Teoria de la Construcción de las Ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona por ..., 1859. Es ist als Kopie in der Bibliothek des Collegi Oficial d' Arquitectes de Catalunya i Balears einzusehen. Auch zum Topografischen Plan von 1855 existiert ein Kommentar und gleichzeitig ein Vorschlag für eine Erweiterung. Ildefons Cerdà: Ensanche de la Ciudad de Barcelona. Memoria descriptiva ..., 1855

[21] Andrea Mesecke: Der "Ensanche" in Barcelona. Die Entwicklung seit dem Plan von Ildefons Cerdà, in: Der Baumeister, 1986, S.65. - Cerdà entwickelte den Aufbau schon im Kommentar zum Vorprojekt von 1855. Er beschreibt dort

die Anlage von vier neuen Straßen im zukünftigen Gebiet der Erweiterung, die in etwa den Verlauf der oben genannten Achsen vorwegnehmen. Vergleiche Ildefons Cerdà: Ensanche de la Ciudad de Barcelona. Memoria descriptiva ..., 1855, S.164

[22] Laut Armesto zerlegte Cerdà das Blockquadrat in 8 x 8 Einheiten. Die Diagonale einer Einheit ergibt die Schräge der Blockecke, der Multiplikator 6 die Blocklänge bei der Gesamtlänge von 8 Einheiten. An einer Straßenbreite von 20 m orientiert, erhält man die abgerundeten Maße: von 20 m für die Eckschräge, 85 m für die Blocklänge und 113 m für die reale Blocktiefe. Antonio Armesto: El plano Cerdà de 1859 para Barcelona considerado como objeto cultural in: 2C. La manzana como idea de ciudad, 1982, S.104/105

[23] Eine Publikation Cerdàs zum Thema Platz erschien 1863 in der Revista de Obras Públicas, dem Sprachrohr der Ingenieure, und zeigt verschiedene Möglichkeiten von Kreuzungen mit unterschiedlich angeordneten Verkehrsinseln auf. Vergleiche Ildefons Cerdà: Anteproyecto de Reforma interior de Madrid y Teoria de la viabilidad urbana in: Revista de Obras Públicas, 1863, Band 11 Nr.1 und 2

[24] Cerdàs Vorstellungen zeigen Parallelen zu den Gartenstadtplänen des Engländers Ebenezer Howard jedoch nur im Ansatz der hygienischen und sozialen Verbesserung der Städte. Vergleiche Ebenezer Howard: Garden Cities of tomorrow, 1898

[25] Salvador Tarragó Cid: Génesis y estructura de la obra de Cerdà in: 2C. Construcción de la Ciudad, 1977, Nr. 6-7

[26] In dem von Cerdà leicht veränderten Plan von 1863 sind diese Zonen genauer definiert: In der Nähe der Eisenbahnlinien sollten sich Großanlagen auf einem Gebiet von mehreren Blockeinheiten niederlassen, während die Mittel- und Kleinindustrie in das Wohngebiet zu integrieren sei. Der Kommentar gibt keine Aufschlüsse über konkrete Standortfragen.

[27] Ildefons Cerdà: Teoria de la Construcción de las Ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona por ..., 1859, S.130

[28] Juan Rodriguez-Lores: Die Grundfrage der Grundrente. Stadtplanung von Ildefonso Cerdá für Barcelona und James Hobrecht für Berlin, in: Bauwelt Nr.12, März 1980, S.445 und 448

[29] Leonardo Benevolo. Die Geschichte der Stadt, 1983, S.687

[30] Hall wie Anm.14, S.139

[31] Nach Fabián Estapé: Vida y Obra de Ildefonso Cerdà, 1968, 3 Bände, I, S.17)

[32] Cerdà untersuchte das Verhältnis von Gehäuse und Inhalt, das heißt von gebauter Struktur und deren Innenleben. Er unterschied dabei zwischen öffentlichen und privaten Räumen bzw. Aktivitäten. Die Stadt ist für Cerdà vor allem ein sozio-politisches Gebilde, das der Form die Daseinsberechtigung verleiht.

[33] Rodriguez verglich die Situation mit der Berlins und dem Hobrechtplan von 1862: "In der Tat handelt es sich um zwei, von ihrer Struktur und ihren politischen Zielen her grundsätzlich verschiedene gesamtstädtische Bebauungspläne, die deshalb miteinander kaum zu vergleichen wären. Und doch reagierte der städische Grundbesitz wie auch die Fachkritik auf beide Bebauungspläne mit vergleichbarem `Abscheu', mit ähnlichen Argumenten und Vorwürfen. Anscheinend ging von ihnen eine unheimliche Bedrohung für jene bürgerliche Gesellschaft aus, die gerade dabei war, ihre räumliche `Gestalt' praktisch und theoretisch durchzuarbeiten. Juan Rodriguez-Lores wie Anm.28, S.443

[34] Antoni Rovira i Trias: Mejoras de Barcelona, zweiter Teil in: Boletín enciclopédico de Nobles Artes, 1846, S.92-94

[35] wie Anm.34, S.92

[36] Fourier, 1841 zitiert bei Leonardo Benevolo: Die sozialen Ursprünge des modernen Städtebaus, 1971, S.66. - Die Schriften Fouriers und anderer Theoretiker wurden in Spanien mit der "Revue General d'Architecture et Travaux Publics" verbreitet und es ist anzunehmen, daß Rovira mit diesem Gedankengut vertraut war.

[37] Hall wie Anm.14, S.8

[38] Armesto wie Anm.22, S.93

[39] Armesto wie Anm.22, S.93

[40] Solà-Morales wie Anm.15, S.32

[41] Hall wie Anm.14, S.137 und 138

[42] Über Soler i Glòria ist wenig bekannt. Weder Lebensdaten noch Hinweise über seine gebauten oder geschriebenen Werke sind der Literatur zu entnehmen. Er bezeichnet sich selbst als Ingenieur, wird in Konversationslexika aber nur als Architekt geführt (vgl.Ràfols, Diccionario de Artistas de Cataluna, Baleares y Valencia).

[43] Francesc Soler y Glòria: Apéndice a la memoria facultativa sobre el ensanche y mejora de la ciudad de Barcelona, 1859

[44] wie Anm.43, S.5

[45] Beide Flüsse stellen die Verbindung durch die Ebene des Barcelonès und des Gebirges zum Hinterland her und bilden die Trasse für die wichtigsten Verkehrswege.

[46] Juicio crítico de la exposición publica de planos y proyectos para la Reforma y Ensanche de Barcelona ..., 1859, S.9

[47] So im Juicio wie Anm.46 und im Dictamen de la Junta calificadora de los planos der Jury, 1859

[48] Garriga i Roca wie Anm.8

[49] Es lautet "Der Wunsch, die Uneigennützigkeit und den sprichwörtlichen Fleiß der Architekten des Landes hoch anzurechnen, wird Grund genug sein, sie für den Wettbewerb zu gewinnen"

[50] Zonen bildeten sich mit der Konstruktion der ersten Häuser um den Passeig de Gràcia heraus, der zur neuen bürgerlichen Promenade heranwuchs. Die vorgeschriebene Bebauungsdichte wurde nie respektiert und von Anfang an baute man an allen vier Blockseiten. Die geplante Ausdehnung bis zum Llobregat und Besòs konnte ebenfalls nicht verwirklicht werden, u.a. weil sich die Nachbardörfer dagegen wehrten, an das Stadtgebiet angeschlossen zu werden.

[51] Juan Rodriguez-Lores: Ildefonso Cerdà. Die Wissenschaft des Städtebaus und der Bebauungsplan von Barcelona 1859 in: Politik und Planung Band 10, Städtebau um die Jahrhundertwende 1980, S. 36-80, S.39

Goyas "Majas" und die "*femme moderne* "
Zur Rezeptionsgeschichte von Goyas "nackter" und "bekleideter Maja" in der französischen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts *

Die Entdeckung Spaniens und der spanischen Kunstgeschichte in Frankreich: 1776 erschien in Frankreich mit Papillon de la Fertés "Extraits de différents ouvrages publiés sur la vie des peintres" ein erster Versuch, die spanische Kunst als eine eigenständige Ausprägung der europäischen Kunstgeschichte zu beschreiben. Aber die spanische Kunst war dem Autor noch so fremd, daß er weder der Malweise noch der Thematik der spanischen Maler etwas abgewinnen konnte.[1] Dieses negative Urteil wurde 1788 von Bourgoing in seinem Reisebericht bereits etwas gemildert. Als erster Franzose erwähnte er Goya, lange bevor dieser Hofmaler am Hof Karls IV. wurde.[2]

Napoleons Spanienfeldzüge lenkten die Aufmerksamkeit der französischen Öffentlichkeit verstärkt auch auf die spanische Malerei. Napoleon beauftragte seine Generäle, Kunst für das neue Pariser Museum zu beschaffen. Generäle wie Soldaten haben das als Freibrief benutzt, sich persönlich zu bereichern.[3] General Soult kostete die Möglichkeit, an Gemälde zu gelangen, am skrupellosesten aus. Seine Privatsammlung umfaßte 109 spanische Gemälde.[4]

Übertroffen wurde Soults Sammlung spanischer Meister erst durch Louis-Philippes "Galerie espagnole". Louis Viardot gab vermutlich den entscheidenden Anstoß: 1834 publizierte er einen Artikel in der "Revue Republicaine", in dem er auf die Schließung der spanischen Konvente und auf die damit erzwungene Veräußerung einer Vielzahl spanischer Gemälde aus dem ehemaligen Besitz der Kirche aufmerksam machte. Der Artikel sollte ein Seitenhieb gegen König Louis-Philippe sein, der sich als Kunstmäzen verstand, und nun diese günstige Gelegenheit des Bildererwerbes an sich habe vorübergehen lassen.[5] Unmittelbar nach Erscheinen von Viardots Artikel sandte Louis-Philippe den reise- und kunsterfahrenen Baron Taylor mit zwei Beratern, den Malern Dauzats und Blanchard, nach Spanien, um Gemälde für seine Galerie einzukaufen.[6] Und sofort nach der erfolgreichen Ankunft der erworbenen Bilder in Paris wurde das Museumsprojekt der öffentlichkeit vorgestellt. Was Paris mit der Eröffnung am 18. Januar 1838 präsentiert bekam, war die mit 460 Exponaten größte Sammlung spanischer Kunst außerhalb Spaniens. Zu den Neuentdeckungen gehörte Goya als Maler.[7] Goya war allerdings auch qualitativ am besten vertreten, da sein Enkel, der einen beträchtlichen Teil des Goyaschen Oeuvres besaß, in Geldnöten war

und so gezwungen war, acht Gemälde zu verkaufen.[8] Als Louis Philippe 1848 gestürzt wurde, nahm er seine Gemäldesammlung ins Londoner Exil mit und ließ sie dort 1853 versteigern. Trotz der Aufhebung der Galerie blieb sie noch lange Gesprächsthema, und Baudelaire wird nicht der einzige gewesen sein, der 1864 die "stupide Republik" beschimpfte, daß sie das Museum nicht habe halten können.[9]

Die Pariser hatten die 460 Gemälde der "Galerie espagnole" noch vor Augen, als 1845 Mérimées "Carmen" erschien. Mérimées Novelle ist für die Spanienrezeption ein entscheidender Wendepunkt. Seine Beschreibung der Wildheit der spanischen Räuberhorden, der ungastlichen Wirtshäuser und des schlechten Essens schloß an den frühen Reisebericht Bourgoings an. Mérimée erweiterte das Bild Spaniens aber noch um das der spanischen Frau. Carmen ist "(...) klein, jung und hübsch von Gestalt und (hat) ausnehmend große Augen(...)".[10] Carmen besitzt allerdings Eigenschaften, die in den Augen des französischen 19. Jahrhunderts keine sonderlich weiblichen waren: Ihre "(...) Augen vor allem hatten einen zugleich wollüstigen und grausamen Ausdruck, (...)"[11] Und sie beansprucht gemeinhin allein dem Mann zugestandene sexuelle Aktivität und Freiheit: Als Don José es wagt, sie zu maßregeln, entgegnet sie ihm: "Ich kann's nicht leiden, wenn man mich (...) herumkommandiert. Was ich will ist meine Freiheit und daß ich tun kann, was mir gefällt".[12] Daß der Eindruck, den der Ich-Erzähler in Mérimées Novelle gewinnt, als eine generelle Einschätzung der Spanierin zu verstehen ist und in Frankreich vorbereitet war, ist unter anderem dem höchst skeptischen Brief des Marquis de Custine an Victor Hugo vom 17.4. 1831 zu entnehmen: "Die Frauen (die spanischen, d. V.) erscheinen mir als die Rivalen des Mannes (...) ihnen fehlt die Sanftheit (...) sie nützen ihren Charme aus, um allen zu gefallen (...) ich werde niemals mich in einem Land verheiraten, wo sich die Brutalität mit dem ganzen Raffinement der weiblichen Koketterie verbunden hat."[13]

In gewisser Hinsicht waren Custines Vorurteile nicht fern jeder Realität. Stendhal bemerkte einmal, daß es ein "köstlicher Genuß" sei, "(...) eine Frau in die Arme zu schließen, die uns viel Böses getan hat, die lange unsere grausamste Feindin war und bereit ist, es wieder zu sein. Das war das Glück der französischen Offiziere in Spanien 1812."[14] Tatsächlich spielten die Frauen im spanischen Partisanenkampf gegen die französische Fremdherrschaft eine nicht unbedeutende und alles andere als traditionell weibliche Rolle. Wie einige Blätter aus Goyas "Desastres de la Guerra", zeigen, verteidigten die Frauen ihr Land auch mit Waffengewalt.[15] Die in der Folge in Frankreich der spanischen Frau unterstellte Maskulinität

rührte sicherlich zum Teil her aus diesen Negativerfahrungen der französischen Soldaten in Spanien.

Die Schönheit der Andalusierinnen wurde spätestens mit Mérimée zu einem festen Topos, der aber immer gekoppelt blieb an die ebenfalls topischen Attribute des Männlichen und Grausamen. Zwei Jahre vor Mérimées "Carmen" erschien in Paris die erste schriftliche Erwähnung von Goyas "bekleideter Maja". Bezeichnenderweise interpretierte der Autor die Tracht der Dargestellten als die einer "andalusischen Maja". Von der bei Mérimée so dominierenden erotischen Aggressitvität und dem geradezu männlichen Selbstbewußtsein der Andalusierin Carmen ist allerdings hier noch nicht die Rede. Die Rezeptionsgeschichte wird aber zeigen, daß der Weg der Interpretation von Goyas "Majas" in eben diese Richtung gehen wird.

Die Rezeptionsgeschichte von Goyas "Majas" in chronologischer Folge: 1843 erschien die erste Auflage von Louis Viardots Buch "Les musées d'Espagne". Mit seiner knappen Bemerkung zu der "bekleideten Maja" begann in Frankreich die Rezeptionsgeschichte von Goyas "Majas" (Abb.7 und 8), wobei Viardot allerdings nur von *einer* Version spricht: "Eine Dame liegt ausgestreckt auf einem Bett (von der man glaubt, sie sei die Herzogin von Alba), in der Tracht einer andalusischen Maja (...) Die Maja ist ein Porträt voll von Anmut, Lebenskraft und Wahrheit."[16] Von der ins Depot verbannten "nackten" Version konnte er keine Kenntnis haben. Auch Adolphe Siret wußte nur um die "bekleidete Maja". Sein "Dictionnaire historique" von 1844 faßt sich noch kürzer als Viardot. Er sprach nur von einer "Dame auf einem Sofa". Überhaupt ist Sirets Urteil über Goya noch ziemlich gespalten: Goya sei "(...)ein mit Fehlern behaftetes Talent, wild, ohne Methode und ohne Stil, aber voll Verve, Mut und Originalität (...)"[17] Gustave Brunets "Nouvelle biographie générale" von 1857 brachte nichts Neues. Im Goyaartikel ist Viardots Beschreibung der "bekleideten Maja" wörtlich übernommen.[18] 1858 erschien mit Laurent Mathérons "Goya" die erste französische Goya-Monographie. Goyas "Majas" werden nur in einem Nebensatz erwähnt.[19]

Comte Louis Clément de Ris war vermutlich der erste, der 1859 in seiner Abhandlung über "Le Musée royal à Madrid" auf *beide* "Majas" hinwies.[20] Seine Erwähnung steht in zeitlichen Zusammenhang mit dem Auftauchen von Kopien der beiden Bilder in Paris. Auf diese rezeptionsgeschichtlich entscheidenden Kopien und auf Clément de Ris' Überlegung zu der Präsentation der Originale wird weiter unten eingegangen werden. Charles Yriartes weitaus ausführlichere Monographie zu Goya, 1867 erschienen, widmet beiden Bildern eine zweiseitige Abhandlung. Die Frage des Modells wird diskutiert und neu entschieden; dazu werden schriftliche und bildliche Quellen aufgezählt. Schließlich endete Yriarte seinen Abschnitt mit einem Seitenhieb auf die prüden Madrider. Er verstehe nicht, warum der "honorable" Direktor des Prado und der Academia de San Fernando nicht die Verordnungen umgehen könne, die die "nackte Maja" ins Depot einschließen.[21]

Es scheint auch an Yriartes Buch zu liegen, daß in den darauffolgenden Jahren gehäuft Artikel zu Goya und seinen "Majas" veröffentlicht wurden. Jules Clareti (1870) beruft sich auf die Ergebnisse Yriartes[21a] und Jean-Charles Davilliers illustrierter Reisebericht von 1874 geht inhaltlich nicht einmal über Viardot hinaus. Ausführlicher wird er, als er auf die Schönheit des Modells, der Alba, zu sprechen kommt, "die es liebte in der Gesellschaft von Majos und Toreros sich aufzuhalten." Ihr Porträt als Maja sei "ganz besonders verführerisch"[22] Pierre Leonce Imbert betonte in seinem Reisebericht "L'Espagne" von 1875 noch stärker die erotischen Aspekte, die er vor allem in der Gegensätzlichkeit von Nacktheit und Entkleidetsein sah. Mit dieser Entgegensetzung reagiert er bereits auf Manets "Olympia" und dessen bildliche "Deutung" der "nackten Maja". Davon wird weiter unten ausführlicher zu sprechen sein.[23] Alle Qualitäten der Ausführung kämen zusammen "(...) in diesen zwei pikanten Leinwänden der Academia de San Fernando, bekannt unter dem Titel der Maja (...)". Das Modell müsse "(...) ungemein verführerisch" gewesen sein, so auch Paul Lefort in seiner Monographie zu Goya aus dem Jahre 1877. Wer das Modell sei, darüber ließ Lefort sich in dieser frühen Publikation nicht aus.[24]

Lucien Solvay setzte in seiner Einführung in die spanische Kunst von 1887 erstmals explizit Goya als Maler der offiziellen Porträts von dem Goya der "Majas" ab. Bei den "Majas" handele es sich nicht um "portraits d'apparat". Ansonsten ist Solvays Beschreibung bereits bestes Fin de siècle: "Der durchsichtige Schleier, der die bekleidete M a j a bedeckt, läßt all das erkennen, was sie verbirgt. In der anderen singt die hüllenlose Nacktheit das Lied des Fleisches (...) die Brust zittert, auf dem Bauch erscheint kess der Schatten der Pubertät, die Beine sind ungeduldig, (...) sie liegt auf der Liege, gemacht für die Liebe, um Vergnügen und Wollust zu atmen (...)"[25]

Paul Flat empfing von Goya auf seiner Spanienreise, die er in Form eines Tagebuches in seiner "L'Art en Espagne" 1891

niedergeschrieben hat, "(...) den packensten und tiefsten Eindruck." Goya habe mit seinen beiden "Majas" die "Synthese" der "modernen Frau" ("femme moderne") geschaffen.[26]

Arsène Alexandre lobte in seiner "Histoire populaire de la peinture" von 1895 die perfekte Ausführung von Goyas "Majas". Daß er in dem Kostüm der "bekleideten" ein männliches erkennen will, ist nur scheinbar nebensächlich, wie an späterer Stelle ausgeführt werden soll.[27]

1894/5 publizierten Paul Lefort und Alfred de Lostalot in der Gazette des BeauxArts eine Artikelserie zu den spanischen Museen. Lefort, der bereits eine Goya-Monographie vorgelegt hatte, schrieb diesmal ausführlicher über Goyas "Majas". In seinem Artikel vom 1. 7. 1895 brachte er einen neuen, noch in der neueren Forschung akzeptierten Beitrag zum Modellproblem.[28]

Etwa zur gleichen Zeit (um 1895/6) kam Paul Cézanne in seinen Gesprächen mit Joachim Gasquet auf die beiden "Majas" zu sprechen. Seine Äußerungen kreisen hauptsächlich um die Person der Herzogin von Alba und um die Liebesbeziehung Goyas zur Herzogin.[29]

Der im Vorhergehenden gegebene kurze Überblick über die Rezeptionsgeschichte von Goyas "Majas" im 19. Jahrhundert hat ein chronologisches Gerüst gegeben und Trends aufgezeigt. Was nicht zur Sprache kommen konnte, war die Einbindung der jeweiligen Interpretationen in das gesellschaftliche, literarische und kunsthistorische Umfeld. Was noch fehlt, ist eine strukturelle Analyse der Deutungsansätze, die im folgenden unternommen werden soll.

Die Modellproblematik: Nichts aus dem Umfeld zu Goyas "Majas" war dem 19. Jahrhundert so wichtig, wie die Frage nach dem Modell der beiden "Majas". Sei die Behandlung dieser Bilder innerhalb eines Artikels noch so kurz, das Modellproblem wurde seit der ersten schriftlichen Erwähnung fast immer angesprochen. Dabei gingen alle Autoren von einer These, einem Gerücht aus, das dann allerdings kontrovers diskutiert wird: Die Herzogin von Alba, die Geliebte Goyas, sei das Modell für die beiden "Majas" gewesen. Ganz allein steht Yriarte mit seiner These, das Modell der "Majas" sei ein "verführerisches (...) junges Mädchen vom Land" gewesen, an dem der Mönch Barbi, "ein Freund Goyas", sehr interessiert gewesen sei.[30] Wesentliches Argument Yriartes gegen die Annahme, das Modell sei die Herzogin von Alba gewesen, waren physiognomische Unstimmigkeiten zwischen den bekannten Porträts der Alba und den "Majas". Zieht man die Holzstichillustrationen in Yriartes Monographie (Abb.9 und 10) zu Rate, so kann man dem Argumentationsgang Yriartes durchaus folgen. Vergleicht man dagegen die jeweiligen Originale miteinander, so ist der von Yriarte behauptete physiognomische Unterschied weit weniger krass. Beiläufig angemerkt sei, daß die Vorzeichnung für die druckgraphische Reproduktion der "bekleideten Maja" von Yriarte selbst stammt.

Lefort ist im 19. Jahrhundert der einzige, der nicht einmal von einer Liebesbeziehung zwischen der Alba und Goya ausging. Für die Modellfrage brachte er einen völlig neuen Lösungsvorschlag, der bis in die neueste Forschung Gültigkeit behalten hat. Das Modell sei vermutlich Pepita Tudó, die Mätresse Manoel Godoys, Premierminister in Spanien unter Karl IV., bei dem die "nackte" und die "bekleidete Maja" 1808 gefunden wurden.[31] 1900 publizierte Pérez de Guzmán das Inventar der Gemäldesammlung Manoel Godoys. Godoy war im Zuge der Napoleoninvasion von 1808 gestürzt worden; seine Gemäldesammlung ging in Staatsbesitz über. Dort fand man bei der vorgenommenen Inventarisierung beide "Majas".[32] Merkwürdig ist, daß Lefort fünf Jahre vor der Publikation dieser Quelle bereits Kenntnis von den näheren Umständen hatte.

Von diesen beiden Ausnahmen allerdings abgesehen, dominiert die andere Auffassung, die sowohl von Yriarte als auch von Lefort als die gängige vorgestellt wird: Das Modell sei die Herzogin von Alba. Viardot kolportierte dies bereits 1843,[33] dem schließen sich 1857 Brunets "Nouvelle Biographie"[34] und 1874 Davillier an[35]. Baudelaire benutzte in einem Brief an Nadar nicht einmal die Benennung "Maja", sondern redete sofort von den "duchesses d'Albe".

Über diese Identifikation der "Majas" mit der Herzogin von Alba hinausgehend wird von einer Reihe von Autoren expressis verbis eine Liebesbeziehung zwischen Maler und Modell unterstellt. Clement de Ris (1859) und Paul Flat (1891) nennen die Herzogin lapidar die "Mätresse" Goyas.[36] In seinen Gesprächen mit Gasquet von 1895/6 schrieb Cézanne die ästhetischen Qualitäten der beiden "Majas" ausschließlich der leidenschaftlichen Liebe des Malers und der Schönheit des Modells zu: "Seine *bekleidete* und *entkleidete Maja*. Das ist die Liebe, die dieses Wunder vollbracht hat. Er war so abschreckend, so häßlich (...) Er war schrecklich, Goya. Als er diese Herzogin, diese schlanke Aristokratin, diesen dunklen Körper in seinen Armen hatte, er hat nichts zu erfinden brauchen. Er war verliebt. Er hat die Frau gemalt, eine Frau (...)"[37] Das ganze Werk

Goyas sei um die Person der Herzogin zentriert. Cézanne sah die "Herzogin" "überall in seinem Werk, als Engel, als Kurtisane, als Zigarrenarbeiterin. Sie ist eine Schablone geworden. Wie Helène Fourment für Rubens (...)"[38]. Selbst Yriarte, der bestritten hatte, daß die Herzogin von Alba das Modell für die "Majas" gewesen sei, zweifelte keineswegs, daß Goya die Alba "liebte" und deswegen sogar Schwierigkeiten mit dem Hof bekommen habe. Das heute sogenannte "Album A", auch "Sanlúcar-Album" genannt, und dessen "pikante" (piquantes) Darstellungen der Alba waren ihm Beweis genug.[39]

Man könnte Cézannes Kommentar zur leidenschaftlichen Liebe des "so häßlichen Goya" auch als eine Art Selbstprojektion des unter einer unglücklichen Liebe leidenden und in der Tat nicht sonderlich attraktiven Paul Cézanne sehen.[40] Aber dies könnte kaum die Beliebtheit dieser These (die Herzogin als Modell und Mätresse Goyas) im 19. Jahrhundert erklären. Eine Reihe von Faktoren laufen hier zusammen: Goya mußte in der französischen Kunstliteratur die Karriere vom Gesellschaftskritiker zum spanischen Casanova durchlaufen. Die Herzogin von Alba dagegen war von Anfang an, seit ihrer ersten Erwähnung in der französischen Kunstliteratur, eine "Kurtisane". Dazu kam: Die Malerei des 19. Jahrhunderts hatte den Topos des Malers, der sein Modell liebt, aktualisiert. Dies wirkte auf die Goyaliteratur zurück. Und schließlich ging die Rezeption der spanischen Malerei insgesamt (nicht nur in Hinblick auf Goya) einen Weg, der vom rein ethnographischen Interesse zur Betonung des erotischen Aspektes der spanischen Kunst führte: 1834 erschien im "Magazin pittoresque" die erste größere Abhandlung zu Goya. In diesem Artikel wurde noch versucht, Goyas Einstellung zum Hof als eine sehr distanzierte darzulegen. Die Herzogin von Alba wurde dort als "Kurtisane" bezeichnet, von deren Zirkeln Goya nicht viel hielt. Spät in der Nacht, heimgekehrt von den orgiastischen Salons der Herzogin von Alba habe er "(...) mit seinen Pinsel (...) seine Verachtung über die zügellosen Ausschweifungen der Kurtisanen (...)" ausgetobt (ébaucher).[41]

In der Folge wurden die Geschichten um Goya, der nun im unmittelbaren Umfeld der Alba gesehen wurde, immer abenteuerlicher. 1857 wird bei Brunet aus dem ehemals gesellschaftskritischen Maler Goya ein "Freund des Luxus und der Lebensfreude, ein Künstler, der schillernde Feste gibt und dabei in mehr als eine Intrige versponnen ist (...)"; die Herzogin stand auch nach Brunets Überzeugung für die "Majas" Modell.[42] Nach Mathéron hielte Goyas Mätressenliste den Vergleich mit der Don Juans stand.[43] Daß Goya mit der Herzogin von Alba in Zusammenhang gebracht wurde, dafür hatte die französische Kunstliteratur ab 1838 ein wichtiges Dokument vor Augen: Im Musée Louis-Philippe war unter anderem auch das "Porträt der Herzogin von Alba in schwarzer Mantilla" zu sehen."Goya" und "Alba" steht auf den beiden Ringen, die sie an ihrer rechten Hand trägt. "Solo Goya" ist zu ihren Füßen in den Sand geschrieben. Mit der Rechten weist die Porträtierte ausdrücklich auf diese Widmung hin.

Murillos Weg durch die französische Romantik war dem Goyas ähnlich. Laborde erwähnte Murillo in seiner 1806 erschienen "Voyage pittoresque" und würdigte seinen Wert als Illustrator des religiösen Lebens der Spanier.[44] Das änderte sich in den späten 1820er Jahren. Murillos Madonnen wurden weniger als religiöse Bilder, denn als Porträts sevillanischer Frauenschönheiten gewürdigt.[45] 1831 schrieb Pyat im "Artiste" einen Essay zu Murillo, der Murillos Entscheidung Künstler zu werden, zum Inhalt hat: Murillo begegnet als 20jähriger seiner großen Liebe. Er verliebt sich unsterblich in eine zehn Jahre ältere reiche Witwe. Ihre Liebe wird nur durch einen einigermaßen ungewöhnlichen Vorfall scheinbar für immer gelöscht: Um ihm eine besondere Freude zu bereiten, läßt Paquita sich von dem "berühmten Maler Juan de Castillo" malen. Die Überwältigung von Seiten Murillos ist groß, entschieden zu groß sogar. Er verliebt sich in das Porträt. Murillo verläßt Paquita, huldigt künftig seiner "wahren Mätresse", der "maîtrise à l'huile", dem Ölbild, und wird selbst Künstler. Sein erstes Modell ist kein lebendes Modell, sondern das Ölbild. Doch endet die Geschichte bei Pyat glücklich. Paquita gelingt es, die Nebenbuhlerin auszuschalten. Sie zerschneidet Juan de Castillos Gemälde und ersetzt selbst das zerstörte Modell - ihr Porträt von Juan de Castillo. "Viel schöner vielleicht als die Schöpfung des Juan de Castillo" erscheine Paquita nun im Museum von Madrid auf den Gemälden Murillos.[46]

Mit dieser Geschichte erhielt Murillo, aber auch die spanische Kunst insgesamt einen völlig neuen Aspekt: den erotischen. Pyats Anekdote brachte auch die Literaten Frankreichs dazu, in Murillos Madonnen religiös verkleidete Mätressen zu sehen.[47] Daß der Name Paquita drei Jahre später in Balzacs "La fille aux yeux d'or" als der der Titelheldin auftauchte, war sicher nicht zufällig:[48] Ihre Schönheit begeistert ganz Paris. Sie ist "in Wahrheit" "das ganze Weib, ein Abgrund von Lust, durch den man wogt, ohne je sein Ende zu finden; in Wahrheit ist sie das ideale Weib, das man in Spanien (...) antrifft."[49]

Der hier zu beobachtende Vorgang ist symptomatisch. Eine historische Figur - aus der spanischen Kunstgeschichte -

wurde in der Belletristik zum verbindlichen Typus der Spanierin verallgemeinert. Die Fassung, die die Belletristik der Spanierin gab, wirkte ihrerseits auf das Bild der Spanierin in der Kunstgeschichte zurück. Solche Wechselwirkungen zwischen Belletristik und Kunstgeschichte werden später auch bei Goyas "bekleideter" und "nackter Maja" die Rezeptionshaltung bestimmen.

Wenn die Alba oft als Modell der beiden "Majas" im 19. Jahrhundert angesehen wurde und selbst Yriarte glaubte, sie sei die Mätresse Goyas gewesen, so auch deshalb, weil der Topos "der Maler liebt sein Modell" eine lange Tradition in der Kunstgeschichte hat. Gerade im 19. Jahrhundert erlebte der Topos eine besondere Hochkonjunktur. Nachdem Goya vom Gesellschaftskritiker in den 1850er Jahren zum Frauenheld avanciert war, konnte auch auf ihn dieser Topos übertragen werden. Dem gingen um 1850 allerdings Thematisierungen des Problems Maler-Modell in der Malerei selbst voraus, die die Rezeptionshaltung im Vorfeld schon in bestimmte Bahnen lenken sollte.

1850 malte Chassériau seine "schlafende Badende an einer Quelle" (Abb.11). Sie schläft nackt auf zerwühlten Stoffen mit über den Kopf gelegten Unterarmen. Der Typus der hochgenommenen Arme bei einer liegenden Frau findet sich in der französischen Kunstgeschichte bei Ingres' Vorstudien zur "großen Odaliske", die auf 1808 zu datieren sind. Es waren Vorstudien, von denen man annehmen darf, daß sie sich noch im Atelier befanden, als Chassseriau dort 1834 als Schüler aufgenommen wurde. Dieser Typus zieht sich durch Ingres' gesamtes Oeuvre. Diese bis dahin in der französischen Kunstgeschichte unübliche Haltung der hinter dem Kopf verschränkten Arme ähnelt auffallend der Pose, die Goyas "Majas" einnehmen. Ingres' Odalisken entstanden zwar deutlich nach Goya, aber mit ziemlicher Sicherheit ohne Kenntnis um die beiden "Majas". Für Ingres ist die in der rechten unteren Ecke in Tizians "Bacchanal" lagernde Figur ausschlaggebend gewesen.

Für das französische 19. Jahrhundert wurde diese Liegehaltung für die Darstellung der lasziv-erotischen Frau und Mätresse gültig und erfuhr in Malerei und Graphik weite Verbreitung. Dabei konnte die Odaliske mit der Kurtisane in einem Atemzug genannt werden: Delécluze klagte schon 1831 über die seiner Ansicht nach amoralische Tendenz in der französischen Kunstszene, insbesondere über "all die Odalisken, Kurtisanen, Dirnen", die unanständig auf Sofas oder Teppichen drapiert seien.[50] Mit der Erfindung der

Fotografie schließlich gehörte der ingreske OdaliskenTypus zum gängigen Repertoire der pornographischen Fotografie.

Die über dem Kopf gehaltenen Arme sind mit Aktdarstellungen verbunden, über deren Erotik kein Zweifel besteht, Erotik, die aber unterschiedlich - meist orientalisch - verkleidet sein kann. Brisant wird dieser erotische Appell, wenn mehr oder weniger deutliche Hinweise auf eine Maler-Modell-Beziehung angedeutet sind. Ingres' 1814 entstandene "große Odaliske" trägt eine außergewöhnliche Kopfbedeckung. Gemälde des vorangegangenen Jahres geben die Erklärung: 1813 entstanden vier Gemälde mit dem Thema "Raphael vor der Staffelei", auf dem Schoß seine Geliebte, die Fornarina.[51] Nicht nur ihre Kopfbedeckung auch die Physiognomie kehren in der "großen Odaliske" wieder.[52] Ingres spielt damit auf die Modellproblematik an, aber nur in Form eines kunsthistorischen Zitates. Chassériaus "Badende" verschärft die Modellproblematik, die durch Ingres' Rückgriff auf die Kunstgeschichte verharmlost worden war. Chassériaus Modell ist kein Modell aus der Kunstgeschichte, sondern eine der berühmten Kurtisanen des mittleren 19. Jahrhunderts.

Chassériaus Modell war Alice Ozy. Sie wurde 1820 geboren. In den späten dreißiger Jahren begann ihre Karriere als Schauspielerin. Daß sie es auf diesem Gebiet zu einem erheblichen Ruhm gebracht hatte, hatte sie ihrer Schönheit, aber vor allem ihrer - wahrscheinlich - intimen Freundschaft mit dem Kritikerpapst Théophile Gautier zu verdanken. Von da an hatte sie Zutritt zu den höchsten Kreisen, war in allen Dichter und Künstlerzirkeln bekannt. Sie war eine der großen Kurtisanen ihrer Zeit; sie konnte sich es also leisten, Verehrer auch stehen zu lassen, wie es Victor Hugo ergangen sein muß.[53] Ihrem Tagebuch zufolge sei Chassériau der einzige gewesen, den sie wirklich geliebt habe.[54]

In diesem Kontext ist eine weitere Modellgeschichte, die im 19. Jahrhundert kursierte, erwähnenswert: Die lagernde Hauptfigur in Thomas Coutures "Römer in der Dekadenz", ausgestellt im Salon von 1847, soll ebenfalls eine berühmte Kurtisane der Zeit gewesen sein: Céleste Mogador.[55] Couture bewegte sich nachweislich häufig in den Kreisen, in denen Schauspielerinnen und Kurtisanen verkehrten. Wenn Coutures Gemälde im Zusammenhang mit der oben aufgezählten Gruppe der Frauenakte genannt wird, dann nicht nur deswegen, weil es die Kurtisane zum Thema hat. Die lagernde Frau in der Mitte des Bildes ist zwar nicht nackt und hat auch nicht die Arme hinter dem Kopf wie alle anderen Beispiele, aber das eng um

die Beine geschmiegte weiße, lange Gewand ist dem der "bekleideten Maja" ähnlich.[56]

Tatsächlich ist Coutures liegende Frau auf dem Sofa in der Mitte seiner "Römer in der Dekadenz" von dem Typus der "Majas" nicht allzu weit entfernt. Die Behauptung Albert Boimes, die "bekleidete Maja" stelle ein Vorbild für die Hauptfigur in Coutures "Römern" dar, kann sich jedoch kaum aufrechterhalten lassen, da Couture nie in Spanien war. 1847 waren die "Majas" in Paris weder in Kopien noch in Reproduktionen zu sehen gewesen. Die Ähnlichkeit, die trotzdem besteht, ist eine zufällige. Für die Rezeptionsgeschichte ist dies von einiger Bedeutung.

Vielleicht noch auffälliger sind die Ähnlichkeiten zwischen Chassériaus "Badender" und Goyas "nackter Maja". Die Armhaltung, das zerwühlte Laken bei Chassériau, liest sich wie ein Zitat aus Goyas Bild. Auch er konnte das scheinbare Vorbild nicht gesehen haben. Er hat den Odalisken-Typus seines Lehrers Ingres weiterentwickelt. Der Weg der Gemeinsamkeiten läuft in diesen Fällen sicher a posteriori: Man sah später die "Majas" und erinnerte sich dieser Kurtisanengemälde, kannte Berichte von Malern, die sich in ihr Modell verliebt hatten oder hatte Romane gelesen, die dieses zum Thema hatten. Dieses Wissen und der durch Chassériau und Couture vorgeprägte Typus der liegenden Kurtisane lieferten das Schema, das den "Majas" übergestülpt werden konnte.

Aus dem Modell der "Majas" wurde so die moderne Kurtisane des Zweiten Kaiserreiches. Das beste Beispiel für diese Rezeptionshaltung ist Paul Flat, der in seiner kaum 250 Seiten zählenden Abhandlung über die gesamte spanische Kunstgeschichte zwei Seiten ausschließlich über die "Majas" redet. Seine Lesart ist ohne das Paris des 19. Jahrhunderts nicht verstehbar: Goya habe es verstanden, die "femme moderne" zu malen: "Wenn es wahr ist, daß ein Porträt die Seele des Modells an den Tag bringen kann (...), dann sind die beiden Porträts der Herzogin von Alba in der Academia de San Fernando Meisterwerke dieser Gattung. Die Liebhaber dieser suggestiven Kunst könnten lange Stunden verbringen, um die Bedeutung dieses Kopfes zu entschlüsseln, und das Ergebnis ihrer ausdauernden Aufmerksamkeit würde diese innerste Überzeugung sein, daß niemals das Gesicht einer Frau besser die Seele der Frau schlechthin in eine Synthese zusammengebracht hat."[57] Solvay griff 1906 die Interpretation der Goyaschen "Majas" als Vorbilder der "femme moderne" wieder auf.[58] "Femme moderne" ist eine Bezeichnung, die vor allem der Pariser Kurtisane zuerkannt wurde, deren

Freiheit darin bestand, dem Mann gegenüber Selbstbewußtsein und sexuelle Aktivität an den Tag zu legen, Eigenschaften, die außerhalb der Kurtisanenwelt nur dem Mann zugestanden wurden. Daß aber eine Adelige des höchsten Standes (in den Bildern der "Majas": die Herzogin von Alba) die Allüren einer Kurtisane nachahmen soll, schloß nur die Forschung des 20. Jahrhunderts aus. Das sei "unwürdig" für eine Herzogin von Alba.[59] Dem Zweiten Kaiserreich konnte so etwas nur allzu bekannt vorkommen: Keinem geringeren als dem Kaiser und der Kaiserin selber wurden Liebesaffären nachgesagt, deren Zahl und Ausmaß denen eines Homme du Monde oder der einer großen Kurtisane in nichts nachstanden. "Frau von X ist eine liebenswürdige und geistreiche Frau, ein bißchen liederlich, aber wer ist das heutzutage nicht (...)" kommentiert Viel-Castel das kurtisanenhafte Benehmen einer großen Dame seiner Zeit.[60]

Lebende Bilder: 1834 kehrten George Sand und Alfred de Musset getrennt von ihrer Italienreise nach Frankreich zurück. Was den Bruch ihrer Beziehung herbeigeführt hat, darüber ist immer wieder spekuliert worden. George Sand schien über die Trennung nicht sehr glücklich gewesen zu sein, glaubt man ihrem Tagebucheintrag vom November 1834. Hempel-Lipschutz zitiert in ihrem Buch über die "spanische Malerei in der französischen Romantik" einen kurzen Abschnitt aus diesem Tagebuch der George Sand: "Ich werde einige schöne Frauen Goyas genauestens kopieren und sie ihm schicken, diese wird er nicht zurückschicken."[61] Dieser Eintragung folgt in George Sands Tagebuch aber ein um einiges interessanterer Satz, der dokumentiert, daß die Rezeptionshaltung von George Sand noch einen Schritt weiter ging: Wenn sie doch, so sinniert sie, das Aussehen einer der Figuren aus Goyas "petites images" annehmen könnte, Musset würde "le malheureux Georges" nicht wiedererkennen. Er würde sie wieder lieben und sei's nur für eine Stunde.[62]

Im Oktober 1838 zog George Sand für einige Monate mit ihren beiden Kindern und dem später nachreisenden Chopin nach Mallorca. 1842 erschien erstmalig ihre Erzählung "Un hiver à Mallorque". Oft in boshafter Weise charakterisiert sie die Mallorquiner so, daß man meint, die lebendig gewordenen Caprichos von Goya vor sich zu haben.[63] Die Beschreibung der "drei Hirtinnen", denen sie beim Abendspaziergang begegnete, lesen sich wie Bildbeschreibungen. Die drei Frauen wirken auf sie wie "(...) drei verkleidete Feen, [die] damit beschäftigt [waren], mit Schaufeln im Dreck zu wühlen, um ich weiß nicht was für einen Talisman oder Salatkopf zu finden. Die erste hatte nur einen Zahn (...), die ihren Hexensud mit diesem einzigen entsetzlichen Zahn in ihrem Kessel rührt. Die zweite Alte war (...) die Todfeindin orthopädischer Institute. Beide schnitten uns

eine fürchterliche Fratze."[64] Goyas bucklige Frauen mit ihren dunklen Machenschaften aus dem Capricho Nr. 19 ("Todos caerán", "Alle werden fallen") oder die verschrumpelten, hämisch gackernden Hexen der Capricho Nr. 44 ("Hilan delgado", "Sie spinnen fein") und Nr. 45 ("Mucho hay que chupar", "Viel läßt sich aussaugen") spukten George Sand vermutlich im Gehirn herum, als sie diese Mallorquiner Frauen sah.

Spanische Frauen sind in den Erzählungen des frühen 19. Jahrhunderts oft skurrile Wesen wie bei George Sand, oder selbstbewußte Frauen, vor denen speziell der Mann das Fürchten lernen kann, wie in Mérimées "Carmen" von 1845. 1835 erschien Balzacs Novelle "La fille aux yeux d'or", die beide Charakteristika - die hexenhafte Frau und die schöne Frau, die Macht über den Mann ausübt - in einem Herrin-Dienerin Paar vereint. Der Held verliebt sich in *die* Pariser Tagesschönheit, in das Mädchen mit den Goldaugen; diese wird von einer "echten spanischen Dueña" "bewacht".[65] Das so heiß ersehnte Mädchen ist hier, wie so oft in der französischen Belletristik des 19. Jahrhunderts, ebenfalls eine Spanierin.

Mérimées Carmen ist eine "femme moderne". Carmens sich betrogen fühlender Ehemann "(...) sieht Carmen auf einem Balkon. Sie lehnte an der Brüstung, und neben ihr stand ein Offizier (...) Sie selber war prächtig gekleidet: einen Schal über die Schultern, einen goldenen Kamm im Haar, ganz in Seide."[66] Spanische Frauen am Balkon, mit ihren Cortejos im Hintergrund, das war dem Pariser Leserpublikum visuell präsent. Die Schilderung Mérimées assoziiert Goyas Gemälde, die "Manolas auf dem Balkon", das seit der Öffnung des Musée Louis-Philippe, 1838, in Paris ausgestellt war. Zwei Frauen in der Kleidung der Madrider Majas mit Schals um den Schultern sitzen vor ihren Cortejos am Balkon und blicken auf die Straße hinunter. Mérimée baut dies Bild zu einer Szene aus: Carmens Mann José steht unter dem Balkon auf der Straße: "Ich kann's nicht leiden, wenn man mich (...) herumkommandiert. Was ich will ist meine Freiheit und daß ich tun kann, was mir gefällt"[67] , entgegnet sie ihm, als er alleinigen Besitzanspruch an sie stellen möchte. Carmen gebärdet sich, obwohl sie mit José verheiratet ist, wie eine freie Kurtisane. Durch die Nähe des Bildaufbaus zu dieser "Carmen"-Episode bekommen Goyas "Manolas auf dem Balkon" eine aktuellere und schärfere Note: sie erhalten mit Mérimée Züge der modernen Pariser Frau, der Pariser Kurtisane. Folgerichtig wurde Goya auch in der Kunstgeschichte zum modernen Maler "'der Frau' in ihrer verwirrensten, beunruhigendsten und, das muß auch gesagt werden, in ihrer perversesten Erscheinung", zum Maler von Mätressen (Paul Flat, 1891).[68] Das war er offensichtlich bereits für Musset. 1830

publizierte er in den "Contes d'Espagne et d'Italie" sein Gedicht "L'Andalouse". Seine damalige Mätresse war Andalusierin, und sie ist es auch, die dem Gedicht als "Modell" diente. Einige Zeilen Mussets scheinen jedoch nicht seine Mätresse zu beschreiben, sondern vielmehr das Capricho Nr. 31 ("Ruega por ella", "Sie betet für ihn"): "Die Haare, die sie überschwemmen" werden ihr gekämmt, während "sie die Seidenstrümpfe stramm zieht".[69]

Der Wunsch, sich spanischen Frauen anzuähneln, um deren erotische Wirkung und deren "Modernität" auf sich selbst zu übertragen, beziehungsweise die entsprechende männliche Wunschvorstellung, orientierten sich im Falle Goya in den 1830er und 1840er Jahren nur an den weiblichen Figuren der Caprichos, bzw. ab 1838 an den Frauendarstellungen Goyas im Musée Louis Philippe. Einen noch adäquateren Ansatzpunkt für derartige weibliche und männliche Projektionen boten nach ihrem Bekanntwerden in Frankreich nur die Bilder der "bekleideten" und "nackten Maja".

Die Gräfin Castiglione als neue "nackte Maja": Der Gräfin Virginia Castiglione, "gebührt" "die Krone unter allen Zauberinnen des Zweiten Kaiserreichs (...), denn die Augen der Bewunderer und Neider hatten sie ihr zugestanden (...); sie gehörte zu denen, von denen Saint-Simon sagt, sie seien dazu geschaffen, um in der Welt die größte Unordnung durch die Liebe anzurichten (...)",[70] so Frédéric Loliées Einleitung seiner Biographie zu einer der schillernsten Figuren am Hof Napoleons III. 1840 wurde die Gräfin Castiglione in Florenz geboren und früh gegen ihren Willen verheiratet. Um der Langeweile ihre Ehe zu entgehen und um ins politische Leben aktiv eingreifen zu können, begann sie eine Liaison mit Vittorio Emanuele, die dann zur Trennung von ihrem Mann führte. Als geheime Botschafterin Vittorio Emanueles lebte sie in Paris und versuchte dort erfolgreich mittels ihrer Schönheit Zugang zum Hof Napoleons III. zu erhalten. Als Mätresse[71] Napoleons war sie politisch zeitweilig die erfolgreichste Frau ihrer Zeit, was ihr den Namen der "kaiserlichen Pompadour" eintrug.[72] Aber auf ihren politischen Tätigkeiten beruhte nicht in erster Linie ihr Ruf; ihre Feste, ihre Kleider und ihre Liebesaffären stellten die anderer Frauen und sogar die der großen Kurtisanen in den Schatten.

George Sand wünschte sich die Figur und das Aussehen einer der Frauen aus Goyas Caprichos. Auf den Maskenbällen oder im Theater konnte so ein Wunsch wenigstens kurzfristig Realität werden. Dort berühmte Gemälde nachzustellen, war keine Seltenheit und erfreute sich größter Beliebtheit.[73] Von dem mutmaßlichen Vorbild zu

Zolas "Nana", Blanche d'Antigny, wird berichtet, sie sei als Phryne aus Gerômes Gemälde "Phryne vor dem Areopag" von 1861 aufgetreten, allerdings, zum großen Bedauern der Anwesenden, mit einer rosa Robe bekleidet, die nur die Schultern frei ließ.[74] Die Kostümfeste und lebenden Bilder des Zweiten Kaiserreiches hatten auch in den besseren Kreisen einen pikanten und nicht ganz jugendfreien Touch. Skandalträchtig wurden diese Bilder, wenn Frauen wie die Castiglione das Feld betraten. Es sei hier nur auf die unter anderem von Loliée kolportierte Episode hingewiesen, die Castiglione sei als Flaubertsche Salammbô aufgetreten.[75]

In ihre "Sammlung" der Bilder, die sie nachstellte, gehörte auch das der "Maja". Paul Baudry soll der von ihr erwählte Maler gewesen sein, der sie in der Pose der "nackten Maja" malen sollte, so berichtet wenigstens Loliée.[76] Sie besuchte Baudry's Atelier und äußerte den Wunsch, sich von ihm in der "Stellung und dem nicht vorhandenen Gewand der spanischen Herzogin" auf einem "Sofa" malen zu lassen. Baudry, dem sich noch nie ein gleichermaßen prominentes wie freizügiges Modell angeboten hätte, "ging mit der größten Bereitwilligkeit darauf ein". Das Werk, das er schuf, stellte die Gräfin Castiglione zunächst sehr zufrieden. Zweifel sollen ihr erst in den darauffolgenden Tagen gekommen sein. Sie fürchtete, die Kunst könnte die Realität übertroffen haben. Das habe schließlich dazu geführt, daß der "Rivalin" ein ähnliches Schicksal widerfuhr, wie José de Castillos Gemälde der schönen Paquita: Die Comtesse de Castiglione soll das Gemälde den Kaminflammen übergeben haben.

Ob diese Begebenheit sich tatsächlich so abgespielt hat, ist historisch nicht gesichert. Angesichts der Vorliebe der Castiglione für lebende Bilder, seien sie für ein Foto gestellt oder für die Dauer einer Ballnacht in Bewegung gesetzt, entbehrt die Anekdote trotzdem nicht einer gewissen Glaubwürdigkeit. Aber der Wahrheitsgehalt ist nicht das Wesentlichste. Auch, wenn es sich nur um eine Legende handeln sollte, sagt sie einiges aus über das Frauenbild in der oberen Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs, das die Castiglione verkörperte und wohl auch verkörpern wollte. Die Chronisten des Pariser Gesellschaftslebens – die Boulevardpresse, die Dichter, Kunstliteraten und Künstler – schufen nach derartigen prototypischen Frauenfiguren, wie die Gräfin Castiglione eine war, den Typus der "modernen Parisienne".

Nicht zufällig ist es Goyas "nackte Maja", in deren Pose sich die Castiglione von Baudry angeblich darstellen ließ. Die Comtesse Castiglione war in "tausend" Affären verstrickt. Folgt man

dem Urteil Viel-Castels, so war sie die "*femme moderne*" schlechthin, die sich gebärdete wie ihr gesellschaftliches Leitbild, die "große Kurtisane".[77] Aus der Parallelisierung der "Majas" mit dieser ebenso skandalträchtigen wie selbstbewußten Comtesse de Castiglione verstärkten sich rückwirkend kunsthistorische Interpretationen, die die "Majas" als Abbilder der "modernen Frau" verstanden haben, die "etwas von der Seele einer Kurtisane in sich hat (...), ständig auf der Suche nach neue Wollüsten."[78] Paul Flat, von dem das Zitat stammt, wird neben den im vorletzten Kapitel geschilderten Faktoren auch die Legenden und/oder Fakten um die Castiglione gekannt haben, als er 1891 sein Buch zur spanischen Malerei herausgab.

Goyas "Majas" tauchten in Paris um 1859 als Kopien auf. Die genauen Umstände sollen im nächsten Kapitel geschildert werden. Die "Majas" waren weit passender, das erotische Spanien bildlich faßbar zu machen, als das weibliche Personal der Caprichos, zumal die "Majas" weder in einem erzählerischen noch in einem mythologischen Kontext stehen, somit wesentlich problemfreier übertragen und aktualisiert werden konnten. Baudry's Porträt der Castiglione als "nackte Maja", respektive die dementsprechende Anekdote, stellt die erste literarische Überlieferung einer solchen aktualisierenden Rezeptionsweise von Goyas "Majas" dar. Sollte es sich nicht nur um eine Legende handeln, dann träte Baudrys Bild in kunsthistorische Konkurrenz um die Priorität mit einem der Gemälde, die im Zentrum des nächsten Kapitels stehen werden.

Edouard Manets bildliche Interpretationen der "Majas": Das "Musée de Madrid" ist Thema eines Artikels Prosper Mérimées, den er 1831 im "Artiste" veröffentlichte. Lobend erwähnte er, daß die Öffnungszeiten sehr viel publikumsfreundlicher seien als in Paris, nämlich zweimal pro Woche. Für Ausländer sei der Prado sogar, mit Ausnahme des Sonntages, jederzeit zugänglich.[79] Nach einer Beschreibung der Bestände führte er eine spanische Besonderheit an, die er ganz offensichtlich nicht verstehen wollte: Es gäbe dort einen separierten Saal, in dem alle "nudités" hingen, die die Damen "erschrecken könnten". Voller Erwartung betritt er, nachdem er ein zusätzliches Eintrittsgeld gezahlt hat, den Saal. Er, der größere Unanständigkeiten erwartet hatte, wird allerdings herbe enttäuscht. Aktgemälde von Rubens, Tizian, Veronese, Dürer und anderen Malern sind dorthin verbannt, stellte er enttäuscht fest.[80] Wäre unter den "nudités" die "nackte Maja" ausgestellt gewesen, wäre Mérimée sicher weniger enttäuscht worden. Doch diese wurde erst 1900 anläßlich der ersten großen Goya-Retrospektive erstmals öffentlich gezeigt.

Zehn Jahre darauf – 1843 – veröffentlichte Viardot sein Buch "Les musées d'Espagne". Dort findet sich die erste schriftliche Erwähnung der "bekleideten Maja" in Frankreich, doch Viardots Buch ist ohne Illustrationen. Yriartes Buch von 1867 hat immerhin die "bekleidete Maja" in einer Stichreproduktion nach einer eigenen Zeichnung abgebildet. Er beklagte die "pruderie déplacée", die ihr Pendant, "cette belle academie", in einem "cabinet noir" verborgen hält. Ob er sie zu Gesicht bekommen hat, geht aus seinem Text nicht hervor.[81] Doch schon vor Yriartes Stich tauchten Kopien *beider* Bilder in Paris auf. Im Briefwechsel Baudelaires und Nadars ist deren Existenz zumindest schriftlich überliefert: Am 14. 5. 1859 schrieb Baudelaire an seinen Fotografenfreund Nadar, daß bei einem Kunsthändler Moreau in der rue Lafitte Kopien der beiden "Herzoginnen von Alba" ausgestellt seien. Baudelaire hielt diese Kopien für Werke Goyas, "archi – Goya, archi – authentique" seien die Bilder, so schrieb er. Der Brief beinhaltet eine Bitte an seinen Freund, fotografische Reproduktionen beider Bilder anzufertigen, da ihm der geforderte Preis von 2400 Francs entschieden zu hoch sei.[82] Daß es diesem Händler Moreau möglich war, sie zu einem so hohen Preis[83] anbieten zu können, beweist, daß die "Majas" berühmter gewesen sein müssen, als es die spärlichen schriftlichen Erwähnungen glauben machen. "Du machst nicht mehr als zwei Reproduktionen" bittet Baudelaire "die eine für Dich, die andere für mich. Aber mache sie nicht zu klein, das nimmt ihnen einen Teil ihres Charakters,"[84] Zwei Tage später, am 16. 5., bedankte sich Baudelaire und fragte nach der Bezahlung der "(...) der Herzoginnen von Alba(...)".[85] Baudelaire und Nadar besaßen demnach jeweils die Reproduktionen beider Bilder.

Man muß wohl davon ausgehen, daß Baudelaire diesen spektakulären Fund nicht für sich behielt. Spätestens mit diesen Kopien war eine malerische Rezeption der "Majas" in Frankreich, mindestens im Umkreis Baudelaires, möglich geworden. Einer aus dem Freundeskreis Baudelaires und Nadars fühlte sich nicht nur vom spanischen Genre generell stark angezogen, er rezipierte in seinem Oeuvre der 1860er Jahre sogar diese "Herzoginnen von Alba" einige Male, übersetzte sie aber in das Frankreich des 19. Jahrhunderts: Edouard Manet rezipierte Goya als einen Maler der spanischen Frau, als einen Maler der "*femme moderne*". Dabei griff er bereits geläufige Interpretationsansätze der Goyaliteratur auf und nahm andere vorweg: Bis zum Bekanntwerden der beiden Kopien der "Majas" im Jahr 1859 blieb in Frankreich die nackte Version unerwähnt. Merkwürdigerweise erschien im selben Jahr wie die Kopien der "Majas" in Clément de Ris' Buch, "Le Musée Royal de Madrid" die erste schriftliche Notiz über beide Bilder. In seinem Buch erscheint keine Erwähnung der Pariser Kopien, aber die zeitliche Nähe macht eine Kenntnis Clément de Ris' von diesen sehr wahrscheinlich. Clement de Ris beschrieb das Gemälde der "liegenden Frau" als ein zweiseitig bemaltes. Die Rückseite zeige die entkleidete Version der besser bekannten "bekleideten Maja".[86] Daß die "nackte Maja" von Goya nicht auf der Rückwand der "bekleideten" gemalt wurde, ist heute evident, sie waren auch nie in ähnlicher Weise ausgestellt. Wie oben bereits ausgeführt, befand sich die "nackte Maja" bis zur Jahrhundertwende im Depot des Prado und war absolut unzugänglich. Kopien konnten von ihr also nicht gemacht werden, das spräche nebenbei für Baudelaires Behauptung, die Kopien seien von Goyas Hand. Man kann wohl davon ausgehen, daß Clement de Ris den Prado aus eigener Anschauung kannte, wenn er ein Buch über dessen Bestände publizierte. Er hat also die "bekleidete Maja" gesehen; was er nicht sah, war ihr Gegenstück. Mit der Vorstellung eines Wendebildes ließ sich für ihn das Rätsel der im Prado nicht sichtbaren "nackten Maja" am einfachsten lösen. Anders als Clément de Ris kannte Yriarte höchstwahrscheinlich beide Fassungen aus eigener Anschauung, daher konnte er die Behauptung eines zweiseitig bemalten Bildes nicht bestätigen. Trotzdem hielt er an der Wendebildidee fest. Die Bilder seien kurzfristig einmal so aufgestellt gewesen, "Was die Meinung anbelangt, daß die nackte Figur auf die Leinwandrückseite der bekleideten Figur gemalt sei, habe ich das Zeugnis einiger alter Herren eingeholt. Diesen Auskünften zufolge stelle ich mir vor, daß man aufgrund einer Laune des Fürsten oder des Künstler irgend wann einmal die beiden Leinwände Rücken an Rücken geheftet hatte, und daß man sie für eine gewisse Zeit so ausstellte(...)".[87]

Das Wendebild, das dieselbe Dame einmal bekleidet und das andere Mal nackt zeigt, war im 19. Jahrhundert ein üblicher erotischer Scherzartikel, wobei der Erscheinungsform solcher Wendebilder keine Grenzen gesetzt waren. Den Reiz des sich Entkleidens konnte mit Postkarten und selbst mit Gebrauchsgegenständen, wie Aschenbechern in Frauengestalt, die auf und zudeckbar waren, demonstriert werden (Abb.12).[88] Solche oder ähnliche erotische Scherzartikel oder Postkarten stellte sich Clement de Ris vermutlich vor, als er das Pendant der "bekleideten Maja" in Paris sah. Seine Behauptung, die Dargestellte sei die Mätresse Goyas forciert natürlich eine solche Überlegung, da das bekleidete und unbekleidete Doppelbildnis vor allem von der Kokotte abgeleitet ist, die vor dem Mann ständig das >Spiel< des An– und Auskleidens treibt.

Diese Tradition des Doppelbildnisses in den Beständen der Kitschläden und in den Illustrationen der Boulevardpresse hatte nicht nur Clement de Ris im Hinterkopf als er die "Majas" beschrieb.

Manet malte keine "bekleidete Olympia" als Pendantbild zu einer "nackten". Aus Goyas zwei Bildern hat Manet ein Bild gemacht. Seine "Olympia" ist zugleich nackt und bekleidet. Deutlich wird das bereits an der Geste ihrer linken Hand. Die auffällige Verdeckung der Scham kommt einer provokanten Betonung derselben gleich. Die Reste ihrer Kleidung, die sie noch trägt machen überdeutlich, daß sie einmal bekleidet war. Die "Olympia" spielt das >Spiel< der Nacktheit "(...) als Entblößung" (Werner Hofmann).[89] Die Vorstellung eines Wendebildes, das aus dem Nebeneinander der beiden "Majas" ein zeitliches Hintereinander machte und vielleicht auch schon die über Manets "Olympia" vermittelte Interpretation der "nackten Maja" verleitete 1875 Pierre Leonce Imbert zu einer Korrektur des Bildtitels: "La Maja nue - ou plutôt déshabillé (...)".[90]

Ein anderer Aspekt von Manets Malerei war durch die Kunstliteratur zu Goya nicht vorbereitet: In die französische Malerei hat Edouard Manet die vermännlichte Frau als Thema eingeführt. Seine "Olympia" wurde von Kritikern ihrer allzu maskulinen Erscheinung wegen verhöhnt.[91] Deutlicher trat dieser männliche Zug 1862 bezeichnenderweise im Porträt der *spanischen* Tänzerin Lola de Valence zutage. Die männlich-herbe Physiognomie der Tänzerin wurde in der Karikatur Randons nach Manets Porträt (Abb.13) noch gesteigert. Unter seine Karikatur setzte Randon die Bildlegende "Nicht Mann, nicht Frau, aber was kann es dann sein? ... das frage ich mich?"[92]

In der "Frau im Torerokostüm", ebenfalls aus dem Jahr 1862, spielte Manet direkt auf Goyas "bekleidete Maja" an. Über Manets Signatur steht die Widmung: "`A mon ami Nadar", von dem er die fotografischen Reproduktionen der "Majas" sicher gekannt haben wird. Die Dargestellte ist höchstwahrscheinlich die Mätresse Nadars. Die Gemeinsamkeiten zwischen der "bekleideten Maja" und Manets "Frau im Torerokostüm" sind im Katalog der Manet-Ausstellung von 1983 deutlich herausgestellt: "Dans le mouvement du coude droit, d'abord, qui est assez artificiel ici, alors que chez Goya, il est très naturel, puisque la Maja appuie sa tête sur ses mains posées l'une sur l'autre; dans le profil du canapé ensuite qui est le même exactement chez Manet et Goya, (...)"[93] Anders aber als auf dem Goyaschen Vorbild hat Manet die Mätresse Nadars bekleidet. Sie trägt enge weiße Hosen, eine breite Schärpe und eine enge Weste, kurz: Männerkleidung und genauer: die Tracht eines Toreros. Man wird dies nicht als eine ironische Verfremdung des kunsthistorischen Vorbildes verstehen dürfen, sondern eher als eine bildliche Interpretation der "bekleideten Maja". Mit dieser "Interpretation" griff Manet der Goyaliteratur um einige Jahrzehnte voraus. In den 90er

Jahren des 19. Jahrhunderts wird das Kleid der "bekleideten Maja" tatsächlich als Hose fehlgedeutet werden. Wie abschließend ausgeführt werden soll, ist diese Fehldeutung aber nur die konsequenteste Fortführung des Bildes der spanischen Frau im französischen 19. Jahrhundert im allgemeinen und der "Majas" im besonderen als Prototypen der "femme moderne" .

Die Hosen der "Maja": "(A)ber die allerbesten Stücke sind die beiden Majas, raffiniert, unter anderem, und geistvoll zeigt sich ein und dieselbe Person, von einer verschmitzten Schönheit, in gleicher Pose, sich faul hinräkelnd, auf dem einen Bild als Mann gekleidet, auf dem anderen mit nichts bekleidet,(...)"[94] Was für diesen Autor, Arsène Alexandre, die Männlichkeit der Kleidung ausmachte, führte er allerdings nicht näher aus. Fünf Jahre später, 1900, äußerte sich der amerikanische Kunstliterat Rickets ähnlich, präzisierte allerdings seine Vorstellung: "(...) Die Herzogin von Alba (la Maja) liegt mit ihrem reichen Bolero und den weißen Leinenhosen eines Stierkämpfers oder eines spanischen Dandys auf ihrem Diwan."[95]

Das Mißverständnis Alexandres oder Rickets' basiert nicht in erster Linie auf vordergründiger Ähnlichkeit des engen Jäckchens und der breiten Schärpe des "Maja"Kostüms mit der spanischen Torerokleidung. Diese Deutung ist erst dann nachvollziehbar, wenn man sie als Reflex des Kurtisanen und Spanienbildes und allgemeiner noch als Reflex der Vorstellung von der "femme moderne" im 19. Jahrhundert versteht. 1835 ließ Théophile Gautier in seinem Roman "Mademoiselle de Maupin" die gleichnamige Hauptdarstellerin als Mann auftreten. Gautier läßt seine Romanfiguren ein Theaterstück einstudieren und treibt damit das Verkleidungsspiel auf die Spitze: Der Mangel an Frauen drängt die als Theodore sich ausgebende Rosalinde de Maupin dazu, eine Frauenrolle einzuüben. Im Spiel der Frau, die sich als Mann ausgibt und sich dann als Frau verkleidet, kann Rosalinde eine Frau mit männlichen Eigenschaften sein, sie kann zur aktiv handelnden und freien Frau werden. Das ist ihr größter Wunsch, wie sie sich ihrer Freundin gegenüber einmal äußert: "(...) es langweilt mich unendlich, brav und sittig dazusitzen und die Augen niederzuschlagen und zehnmillionenmal eine Nadel durch einen Fetzen Stramin zu stechen; ich hasse es, gehorchen zu müssen, das mir geläufigste Wort ist: Ich will. Hinter meiner glatten Stirne regen sich starke, männliche Gedanken; (...)".[96] Selbstbewußtes, "männliches" Auftreten erwarb sich Gautiers Romanheldin nur mittels der Verkleidung. Die große Kurtisane des Zweiten Kaiserreiches war dagegen selbstbewußt, war sexuell bestimmend, und bezeichnenderweise konnte Männerkleidung zu einem der

signifikantesten Attribute der Kurtisane werden: Die Liaison Napoleons III. mit der Kurtisane Marguerite Bellanger war ein offenes Geheimnis.[97] In einer Fotografie (Abb.14) posiert die Geliebte des Kaisers in Männerkleidung: Hose, weite Anzugjacke – diese freilich mit einer Brosche in Form von Marguerite Bellangers Markenzeichen, der Margerite, geschmückt –, Hut und Spazierstock. Caroline Letessier, neben vielen anderen die Geliebte eines russischen Großfürsten und die Mätresse des Sohnes des Fürsten von Monaco, ließ sich im Matrosenanzug fotografieren.[98] Weitere Beispiele ließen sich anschließen.

Die allmählich immer stärkere Verbreitung dieser Verkleidung machte zur Zeit des Zweiten Kaiserreiches auch vor der bürgerlichen Frau nicht halt, zumal, was Kleidung und teilweise sogar öffentliches Auftreten anbelangte, die Grenzen zwischen Kurtisane und ehrbarer Frau sich mehr und mehr verwischten.[99] Einmal als Mann sich zu verkleiden, als Mann sich zu geben, war ein erstrebenswertes Ziel. Auf den Kostümfesten "triumphierte die Hosenrolle".[100] Die breite Schärpe, um 1800 ein beliebter Bestandteil der Damenmode, war im Zweiten Kaiserreich aus der Alltagsmode der Frau verschwunden. Statt dessen traf man sie immer wieder auf Kostümbällen an, jetzt aber als männliches Bekleidungsstück. Karikaturen, besonders die Lithographien Gavarnis, können das in zahlreichen Beispielen belegen.[101] Alexandre oder Rickets mögen sich daran erinnert haben, als sie die "Maja" als Mann verkleidet beschrieben.

Das freie Leben der "großen Kurtisane" und ihr steigendes gesellschaftliches Ansehen war Vorbild für die Schauspielerinnen, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts ähnlich feiern ließen und ähnliche Allüren annahmen wie die Kurtisanen. Die Frau in der Männerrolle wurde dementsprechend auf der Pariser Bühne immer beliebter. In Jacques Offenbachs "Schönen Weibern von Georgien" treten dreizehn "männliche Damen" auf.[102] Von den zahlreichen Männerrollen der Theaterkönigin Sarah Bernhardt sei nur eine erwähnt: Der 1900 uraufgeführte "L'Aiglon" von Edmond Rostand wurde speziell für sie verfaßt. Als Herzog von Reichsstadt trug sie einen von Paul Poiret entworfenen engen, weißen Anzug mit einer schwarzen Schärpe um den Bauch und langen Stiefeln. [103] Sarah Bernhardt trug nicht nur auf der Bühne häufig Männerkleidung. Die Übernahme dieser männlichen Kleidung in ihr Privatleben lösten einen nicht unerheblichen Skandal aus. Einmal ließ sie sich in Hosen als Bildhauerin und Malerin fotografieren. Die Postkarten, die davon angefertigt wurden, fanden reißenden Absatz.[104]

Männliche Kleidung wurde zum Symbol der freien Frau. Flauberts Emma Bovary versucht vergeblich aus ihrem engen Dorfkreis auszubrechen: "Der Wandel in erotischen Dingen bei ihr begann sich in ihrem äußeren Wesen zu verraten. Ihre Blicke wurden kühner, ihre Rede freimütiger. Sie hatte sogar den Mut, in Begleitung Rudolfs, eine Zigarette im Munde, spazierenzugehen, >um die Spießer zu ärgern<, wie sie sagte. Und um ihren Ruf war es gänzlich geschehen, als man sie eines schönen Tages in einem regelrechten Herrenjacket der Rouener Postkutsche entsteigen sah."[105]

Der Wunschtraum der Mademoiselle de Maupin hatte Eingang in die Welt außerhalb der Bühne gefunden. Und das galt nicht allein für so bekannte Exzentrikerinnen wie Sarah Bernhardt. In abgeschwächter Form reagierte auch die generelle Damenmode auf diesen "maskulinen Trend". Das sogenannte "Amazonenkostüm", anfänglich noch als unanständig angesehen, wird im Verlauf des Zweiten Kaiserreichs und in der dritten Republik zum unentbehrlichen Bestandteil der eleganten Damenmode. Die Amazonenkleidung verlangt die "schlanke Linie" die nun zum Modeideal wurde.[106] Sarah Bernhardts Figur wurde eines der Leitbilder des neuen Körperideals. Und weil nicht alle Frauen von Natur aus schlank sind, machten die Verkäufer von Schlankheitskuren und -pillen gute Geschäfte. Der Umsatzhit in Paris müssen Tabletten mit dem Namen "Pilules Apollo" gewesen sein.[107] Man kann annehmen, daß der männliche Name mehr zu ihrem Erfolg verholfen hat, als der tatsächlich zu verzeichnende Gewichtsverlust.

Die emanzipierte Romanfigur, die emanzipierte Schauspielerin, die emanzipierte Kurtisane oder später auch die Emanzipation zumindest vorspielende biedere Ehefrau des 19. Jahrhunderts hatten ihr Vorbild in Spanien. Die spanische Frau mußte sich nicht verkleiden, sie war männlich, auch ohne Verkleidung: "Ebenso oder sogar noch mehr als eine Französin will die spanische Frau bezaubern, (...aber) ihr einziges Ziel ist es, überlegen zu sein, da sie zu stolz ist, erwählt zu werden, ist sie es, die beansprucht, wählen zu können."(Barré, 1809)[108] Als "(...) die Rivalen des Mannes (...)" (Custine, 1831) wurden sie in den "Männerphantasien" des französischen 19. Jahrhunderts gefürchtet und begehrt. [109]

Vor diesem Hintergrund muß man Manets Porträt der Mätresse Nadars in Torerotracht sehen. Die männliche und spanische Verkleidung weist sie als "femme moderne" aus, womit gleichzeitig das Kompliment der Modernität an den Liebhaber der "femme moderne", an den modernen Künstler Nadar weitergereicht wird. Vor

diesem kulturgeschichtlichen und "klischeegeschichtli-chen" Hintergrund ist auch Arsène Alexandres Interpretation der "bekleideten Maja" zu verstehen. Als Spanierin paßten die angedichteten Hosen der Goyaschen "Maja" ganz gut.

Manja Wilkens, München

* Der vorliegende Beitrag ist die gekürzte Fassung meiner im Sommersemester 1990 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München abgeschlossenen Magisterarbeit, die von PD. Dr. Reinhard Steiner betreut wurde. Ihm sei an dieser Stelle für die Betreuung der Arbeit, für seine zahlreichen Anregungen und Korrekturen gedankt.

Der leichteren Lesbarkeit halber sind die Quellenbelege im Text in deutscher Übersetzung zitiert. Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

[1] D. P. J. Papillon de la Ferté, Extraits de différents ouvrages publiés sur la vie des peintres, 2 Bde., Paris 1776.

[2] J. F. de Bourgoing, Nouveau voyage en Espagne. Tableau de l'état actuel de cette monarchie, 3 Bde., Paris 1788; Erwähnung Goyas: Bd. 1, S. 249: "Un de leurs confrères (die modernen Künstler Spaniens, d. V.), Don Francisco de Goya, mérite aussi une mention, honorable par son talent, pour rendre avec fidelité & agrément de son partie."

[3] Nach: I. Hempel-Lipschutz, Spanish Painting and the French Romantics (= Harvard Studies in Romane Languages, 32), Cambridge 1972, S. 44.

[4] Seine Sammlerleidenschaft war in Paris allerdings nicht nur gern gesehen. Siehe hierzu: Anonym, école espagnole, in: Journal des Artistes, Jg.12, 17.9.1837, S. 118119, S. 118 f. oder S. C., Galerie Soult. Murillo, in: L'Artiste, Serie 1, Bd. 11, 1836, S. 3842, S. 38. Positive Reaktion bei: Anonym, Musée espagnol. La mission Taylor, in: Le Charivari, Jg. 7, Nr. 23, 30.1.1838, o. S. oder F. Mercey, La Galerie espagnole du maréchal Soult, in: Revue des Deux Mondes, Serie 2, Bd. 6, 15.5.1852, S. 807-816

[5] L. Viardot, Le Musée de Prado, in: Revue Republicaine, tome III, Lieferung 7, 10. 10. 1834, S. 303 346.

[6] Zur Spanienreise Taylors siehe vor allem: I. Hempel-Lipschutz (wie Anm. 3), S. 123 ff.

[7] I. Hempel Lipschutz (wie Anm. 3), S. 160.

[8] J. Baticle/Ch. Marinas, La Galerie espagnole de Louis-Philippe 1838-1848, Paris 1981, bieten die ausführlichste Aufstellung aller im Musée Louis-Philippe befindlichen spanischen Gemälde.

[9] Brief Baudelaires an Thoré, Juni 1864. Nach P. Guinard, Baudelaire, le Musée espagnol et Goya, in: Revue d'Histoire Littéraire de la France, Jg. 67, Nr. 2, April Juni 1967, S. 310 328, S. 313.

[10] Carmen ist "(...) petite, jeune, bien faite, (...)" und hat "(...) très grands yeux." P. Mérimée, Carmen (Paris 1845), in: ders., Carmen. Arsène Guillot L'Abbé Aubin, Paris 1949, S. 84 174, S. 102; Dt. Übers.: Ders., Carmen, dt. v. W. Widmer, in: Ders., Carmen. Sämtliche Novellen, München 1988, S. 516-583, S. 530.

[11] P. Mérimée, (wie Anm. 10), S. 106; Dt.: (wie Anm. 10), S. 532.

[12] P. Mérimée, (wie Anm. 10), S. 155; Dt.: (wie Anm. 10), S. 569.

[13] "Les femmes me paraissant les rivales des hommes (...) elles manquent de tendresse (...) je ne me marierais jamais dans un pays où la cruauté s'allie à tous les raffinements de la coquetterie féminine." Zitiert nach: L.F. Hoffmann, Romantique éspagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850, Paris 1961, S. 107-108.

[14] Stendhal, De l'amour, (Paris 1822) Paris 1965, S. 249, Nr. 19; Dt. Übers.: Ders., Über die Liebe, dt. v. F. v. Oppeln-Bronikowski, Berlin 1970, S. 219, Nr. 19. Vgl. auch I. Hempel-Lipschutz (wie Anm. 3), S. 151.

[15] Goya, Desastres de la Guerra, Nr: 5, 7, 9, 10. Vgl. auch: C. Derozier, La guerre d'indépendance espagnole à travers l'estampe 1808-14 (Diss. 1974) Paris 1976; und W. Hofmann (Hg.) Eva und die Zukunft, Katalog der Ausstellung, Hamburg 1986, S. 359 ff.

[16] "Une Dame (que l'on croît la duchesse d'Albe) en habits de maja andalouse, étendue sur un lit (...) La Maja est un portrait plein de grâce, de vigueur et de verité, (...) Talent incorrect, sauvage, sans méthode et sans style, mais plein de verve, d'audace et d'originalité (...)" L. Viardot, Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, Paris 1843, S. 178.

[17] "(t)alent incorrect, sauvage, sans méthode et sans style, mais plein de verve, d'audace et d'originalité (...)" A. Siret, Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis les temps les plus recules jusqu'à nos jour, Brüssel 1844., S. 317.

[18] G. Brunet, Francisco Goya y Lucientes, in: Nouvelle biographie générale, (Paris 1857, Bd. 21, S. 514-515) wiederabgedruckt in: Sociedad española de Amigos del Arte (Hg.), Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya. Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, Madrid 1947, S. 310.

[19] L. Mathéron, Goya, Paris, 1858.

[20] Comte L. T. A. Clément de Ris, Le Musée royal de Madrid, Paris 1859, S. 30.

[21] Ch. Yriarte, Goya. Sa Biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eauxfortes et le catalogue de l'oeuvre avec 50 planches inédites d'après les copies de Tabar, Bogourt et Yriarte, Paris 1867, S. 88–89.

[21a] vgl. J. Claretie, Journées de voyage: Espagne et France, Paris 1870, S. 241.

[22] "(...) c'est (die "bekleidete Maja", d. V.) dit-on, la belle princesse d'Albe, qui se plaisait dans la société des majos et des toreros. La Maja est la plus seduisante (...)" J.Ch. Davillier / G. Doré, L'Espagne, Paris 1874, S. 571.

[23] P. L. Imbert, L'Espagne. Splendeurs et misères. Voyage artistique et pittoresque. Illustrations d'Alexandre Provost, Paris 1875, S. 203.

[24] "(...) toutes les qualités se recontrent (...) dans ces deux piquantes toiles de l'Academie de San Fernando, connues sous le titre de la Maja (...) deux épreuves (...) d'un même et tout à fait seduisant original." P. Lefort, Francisco Goya, Paris 1877, S. 14.

[25] "La gaze diaphane qui couvre la *Maja* habillée laisse devenir tout ce qu'elle cache; dans l'autre, la nudité sans voiles chante la chanson de la chair; (...) la poitrine fremissante, le ventre où apparaît gaillardement l'ombre de la puberté, les jambes impatientes, (...)laiteuse d'une couche faite pour l'amour respirer le plaisir et la volupté." L. Solvay, L'art espagnol. Précéde d'une introduction sur l'Espagne et les espagnols, Paris 1887, S. 262.

[26] "(...) Je dois à Goya la plus saisissante et la plus profonde impression d'art (...)" P. Flat, L'art en Espagne, Paris 1891, S. 218.

[27] A. Alexandre, Histoire populaire de la peinture, écoles allemande, espagnole et anglais, Paris 1895, S. 274.

[28] P. Lefort / A. Lostalot, Les musées de Madrid: Prado, Academia de San Fernando, in: Gazette des Beaux Arts, Serie 3, Jg. 14, 1.7.1895, S. 59–69, S. 66.

[29] Conversations avec Cézanne, édition critique par Doran, P. M., Paris 1978, S. 155. Dt. Übers. P. Cézanne, über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Mit einem Essay 'Zum Verständnis der Texte' und einer Bibliographie, (Hg. u. dt. v. W. Hess), Mittenwald 1980, S. 69 f.

[30] Ch. Yriarte, (wie Anm. 21), S. 88: "(...) ce seduissant modèle plein de fraîcheur et de santé, une jeune fille de la campagne, à laquelle s'interessait fort le Père Barbi,(...), qui fut l'ami de Goya.

[31] P. Lefort / A. Lostalot, (wie Anm. 28), S. 66.

[32] Katalog der Ausstellung, Goya, Barcelona, Palacio de Pedralbes 1977, S. 109.

[33] L. Viardot, (wie Anm. 16), S. 179.

[34] G. Brunet, (wie Anm. 18), S. 310.

[35] J.Ch. Davillier / G. Doré, (wie Anm. 22), S. 71.

[36] Comte L. T. A. Clement de Ris, (wie Anm. 20), S. 32; P. Flat, (wie Anm. 26), S. 188.

[37] "*Sa Maja vestida et sa Maja desnuda* ... C'est l'amour qui a fait le miracle... Il était si effrayant, si laid. (...) Il était terrible, Goya. Quand il a eu cette duchesse, cette mince aristocrate, ce corps brun entre les bras ... Il n'a rien eu à inventer. Il a été amoureux. Il a peint la femme. Une femme ...." Cézanne, (wie Anm. 29), S. 155; Dt.: , (wie Anm. 29), S. 69 f

[38] "partout, en ange, en courtisane, en cigarière, (...) elle est devenue son poncif. Comme Hélène Fourment pour Rubens (...)"Cézanne, (wie Anm. 29), S. 155; Dt.: , (wie Anm. 29), S. 69 f.

[39] Ch. Yriarte, (wie Anm. 21), S. 34.

[40] Vgl. Meier Schapiro, The Apples of Cézanne: An essay on the Meaning of Still-Life, in: Art News Annual, XXXIV, 1968, S. 34–53.

[41] "Plus d'une fois, revenant à la fin de la nuit des cercles (...) de la duchesse d'Albe, il laissait son pinceau (...) ébaucher son mépris pour les joies effrenées des courtisanes (...)". Anonym, Goya, (in: Le Magazin Pittoresque, Jg. 2, Nr. 41, 1834, S. 324–325), wiederabgedruckt in: Sociedad española de Amigos del Arte (Hg.), Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya. Catálogo ilustrado de la éxposición celebrada en 1932, Madrid 1947, S. 308–309., S. 308.

[42] "Ami du luxe et du plaisir, l'artiste donnait des fêtes brillants, se mêlait a plus d'une intrigue, (,,,)" G. Brunet, (wie Anm. 18), S. 310.

[43] L. Mathéron, (wie Anm. 19), o. S.

[44] Vgl.: I. Hempel-Lipschutz, (wie Anm. 3), S. 121 und 147.

[45] Vgl.: I. Hempel-Lipschutz, (wie Anm. 3), S. 165, 191 und 198.

[46] F. Pyat, Murillo, in: L'Artiste, Serie 1, Bd. 4, 1831, S. 57–60, S. 60.

[47] I. Hempel Lippschutz, (wie Anm. 3), S. 160.

[48] H. de Balzac wird den Artikel Pyats sicher gekannt haben. In derselben Ausgabe des "Artiste" erschien die Erstfassung seines "Chef-d'oeuvre inconnu".

[49] "(C)'est toute la femme, un abîme de plaisirs où l'on roule sans en trouver la fin, tandis que c'est une femme idéale qui se voit quelquefois en réalité dans l'Espagne, (...)" H. de Balzac, La fille aux yeux d'or (Paris 1835), in: Ders., Histoire des Treize, Paris 1956, S. 351 453, S. 401; Dt. Übers.: Ders., Das Mädchen mit den Goldaugen, dt. v. E. Hardt, Frankfurt 1979, S. 62.

[50] "Nous le disons à regret pour le jury et quelques artistes, ce qu'il y a d'odalisques, de courtisanes, de femmelettes rampant avec indécence sur des

sofas et des tapis, est à dégoûter!" Zitiert nach: J. Cabanis, Le Musée espagnol de Louis-Philippe. Goya. Essai, Paris 1985, S. 83.

[51] Vgl.: G. Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, dt. von L. Schorn/ E. Förster, (Stuttgart/Tübingen 1832-1849) Nachdruck, 6 Bde., J. Kliemann (Hg.), Worms 1983, III, 1, S. 222 und 232.

[52] Nach: B. Farwell, Manet and the Nude. Study in Iconography in the 2nd Empire, Diss. (University of Cahl, Los Angeles 1973) New York 1980., S. 35.

[53] J. Richardson, Die Kurtisanen. Die französische Demimonde im 19. Jahrhundert, dt. von E. Bastik, (London 1967) Frankfurt 1968, S. 96 f. Die Episode mit V. Hugo: S. 98.

[54] J. Richardson, (wie Anm. 53), S. 95.

[55] A. Boime, Thomas Couture and the Eclectic Vision, New Haven/London 1980, S. 169. Boime spricht sich zwar dagegen aus, führt aber keine Argumente an.

[56] A. Boime, (wie Anm. 55), S. 153.

[57] "S'il est vrai qu'un portrait puisse percer à jour l'âme du modèle, (...) les deux célèbres portraits de la duchesse d'Albe, exposés à l'Academia de San Fernando, sont des chefs d'oeuvre du genre. Les amateurs d'art suggestif pourraient passer de longues heures à dégager la mysterieuse signification de cette tête expressive, le résultat le plus certain de leur persistante attention serait cette conviction intime que jamais visage de femme n'a mieux synthétisé l'âme de le femme." P. Flat, (wie Anm. 26), S. 200.

[58] L. Solvay, Les femmes de Goya, in: L'Art et les Artistes. Revue Mensuelle d'Art Ancien et Moderne, Jg. 2, Oktober März 1905 1906, S. 193 205, S. 198.

[59] Vgl.: P. Cabanne, Psychologie de l'art érotique, Paris 1971, S. 36; S. Edwards, La Maja nue, Paris 1959, S. 239; J. de Elbée, Le sourd et le muet. Notes parallèles sur Goya et Delacroix, Paris 1931, S. 44 f.

[60] Zitiert nach: F. Loliée, Die Frauen des zweiten Kaiserreichs. Intime Briefe berühmter Frauen der französischen Aristokratie, dt. v. R. Austerlitz, (Paris 1912) Berlin 1913, S. 130.

[61] "Moi, je vais m'amuser, m'amuser? m'appliquer à copier servilement quelquesunes de ces jolies femmes de Goya. Je les enverrai à mon pauvre ange, quand je partirai; il ne les refusera peut-être pas" Zitiert nach: I. Hempel-Lipschutz, (wie Anm. 3), S. 117 und G. Sand, Journal intime, A. Sand (Hg.), Paris 1926, S. 3.

[62] "Je sais qui'il aime ces femmes-là. Si je pouvais prendre la figure d'une de ces (Goya, d. V.) petites images, et aller le trouver la nuit! Il ne reconnaîtrait pas le malheureux George, et il m'aimerait ne fût-ce qu'une heure!" G. Sand, (wie Anm. 61), S. 34.

[63] Bei Delacroix hatte sie 1834 dessen Sammlung Goyascher Caprichos gesehen. Nach: N. Glendinning, Goya and His Critics, New Haven/London 1977, S. 14.

[64] "(...) trois fées travesties, remuaient la crotte avec des pelles pour y chercher je ne sais quel talisman ou quel salade. La première n'avait qu'une dent (...) qui remue ses maléfices dans une casserole avec cette unique et affreuse dent. La seconde vieille était, selon toutes les apparences Carabosse, la plus mortelle ennemie des établissements orthopédiques. Toutes deux nous firent une horrible grimace." G. Sand, Un Hiver à Majorque, (Paris 1842) Paris 1933, S. 170; Dt. Übers.: Dies., Ein Winter auf Mallorca, dt. v. C. A. Krebs, München 1985, S. 230.

[65] H. de Balzac, (wie Anm. 49), S. 401; Dt.: (wie Anm. 49), S. 62.

[66] "(...) voit à un balcon Carmen, accoudée avec un officier (...) Pour elle, elle était habillée superbement: un châle sur ses épaules, un peigne d'or dans ses cheveux, tout en soie; (...)" P. Mérimée, (wie Anm. 10), S. 146 f; Dt.: (wie Anm. 10), S. 563.

[67] "Je ne veux pas être (...) commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce que me plait." P. Mérimée, (wie Anm. 10), S. 155; Dt.: (wie Anm. 10), S. 569.

[68] "(...) (de) 'la femme' dans sa manifestation la plus troublante, la plus inquiétante, et, il faut bien dire, la plus perverse(...) " P. Flat, (wie Anm. 26), S. 201.

[69] "Sa chevelure qui l'inonde(...)", "(l)orsqu'en tirant son bas de soie" A. de Musset, L'Andalouse (1830) in: Ders., Oeuvres complètes, I, Paris 1975, S. 87 f; (vgl.: I. Hempel-Lipschutz, (wie Anm. 3), S. 116, 157).

[70] F. Loliée, (wie Anm. 60), S. 265 und 267.

[71] Comte H. de Viel Castel, Le Règne de Napoléon III (1851 1864), préface de Léouzon le Duc, 6 Bde., Paris 18831884, Bd. 4, S. 22.

[72] F. Loliée, (wie Anm. 60), S. 272 f., 276 und 265.

[73] F. Loliée, (wie Anm. 60), S. 8.

[74] Nach: J. Heusinger von Waldegg, Jean Gérômes "Phryne vor den Richtern", in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Jg. 17, 1972, S. 122 142, S. 135 f. Hinweis von Hans Körner

[75] F. Loliée, (wie Anm. 60), S. 19. Vgl. Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 3 Bde. und 3 Ergänzungsbde., München 1912, III,1, 1912, S. 441.

[76] Das Folgende nach: F. Loliée, (wie Anm. 60), S. 320 f.

[77] Comte H. de Viel Castel, (wie Anm. 71), Bd. 4, S. 23.

[78] P. Flat, (wie Anm. 26), S. 192 + 201.

[79] P. Mérimée, Musée de Madrid, in: L'Artiste, Serie 1, Bd. 1, 1831, S. 73-75, S. 73. 1830 war Mérimée in Spanien (I. Hempel-Lipschutz, (wie Anm. 3), S. 110f.).

[80] P. Mérimée, (wie Anm. 79), S. 75: "élle contient toutes les nudités qui auraient pu effaroucher les dames (...) En voyant cette salle particulière on est un peu dessapointé de ne pas la trouver plus indécente.

[81] Ch. Yriarte, (wie Anm. 21), S. 89.

[82] Ch. Baudelaire in: P. Nadar (Hg.), Charles Baudelaire intime. Le poète vierge, Paris 1911, S. 94.

[83] "(...) 2400 francs (...) c'est enorme (...)" Ch. Baudelaire in: P. Nadar, (wie Anm. 82), S. 95.

[84] "(...) tu ferais de ne faire que deux reproductions, l'une pour toi l'autre pour moi. Si tu t'y résous, prendre garde de ne les faire trop petites. Cela enlèverait une partie du caractère." Ch. Baudelaire in: P. Nadar, (wie Anm. 82), S. 95.

[85] "(...) duchesses d'Albe (...)" Ch. Baudelaire in: P. Nadar, (wie Anm. 83), S. 99.

[86] Comte L. T. A. Clément de Ris, (wie Anm. 20), S. 32

[87] Ch. Yriarte, (wie Anm. 21), S. 89: "Après avoir recueilli le témoignage de quelques vieillards relativement à la version qui représentait la figure nue comme peinte au verso de la figure habillée, j'imagine qu'à un moment donné, par une fantasie de prince ou d'artiste, on appliqua les deux toiles l'une contre l'autre, et qu'on les exposa quelque temps (...)"

[88] Bsp.: s. E. Fuchs, (wie Anm. 75), III, 2, 1912, Abb. 232 + 233; 201 + 202.

[89] W. Hofmann, Nana. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1974, S. 28.

[90] P.L. Imbert, (wie Anm. 23), S. 203.

[91] Nach: T. J. Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers, New York 1985, S. 131 f, ohne allerdings die Quelle anzugeben.

[92] "Ni homme, ni femme; mais qu'est-ce que ce peut être? (...) je me demande." Katalog, Manet, 1983, S. 148. Der Manet-Katalog von 1983 bringt Goyas Porträt der Herzogin von Alba in schwarzer Mantilla von 1797 als Vergleich. Die Armhaltung sei ähnlich. Doch um wieviel näher ist ein anderes Porträt Goyas: "La Tirana", vermutlich um 1800 gemalt. Auch die Tirana war eine spanische Tänzerin. In ihrem langen, glitzernden weißen Kleid steht sie in ähnlicher "Tanzmeisterpose" da wie die Lola. Beide Armhaltungen entsprechen sich spiegelbildlich. Ausschlaggebender für die mögliche Parallelisierung der beiden Frauen ist aber nicht die für eine Tänzerin naheliegende Pose des "Tanzmeisterschrittes". Goyas "Tirana" wurde von Lefort 1895 mit dem gleichen Charakteristikum beschrieben, wie Manets Tänzerin: "Ses traits sont forts et

grands, ses yeux noirs et toute sa physiognomie ont quelque chose de fier et de viril (...)" (P. Lefort, (wie Anm. 28), S. 66)

[93] Katalog der Ausstellung, Manet. 1832-1883, Paris, Grand Palais 1983 (New York, Metropolitan Museum of Art, 1983), S. 99f

[94] "(L)es plus parfaits morceaux, les deux Maja (!) sont entre autres, pleines de finesse et d'esprit: cette même personne, d'une beauté mutine, est figurée dans la même pose, couchée paresseusement, dans l'une de toiles vêtue en homme, dans l'autre nullement vêtue, (...)" A. Alexandre, (wie Anm. 27), S. 274.

[95] "The Duchess of Alba (La Maja) reclines on her divan in her rich bolero and white duck trousers of a toreador or of Spanish dandy." C. Rickets, Goya,. The Prado and Its Masterpieces (= Masters in Art, 8), Boston 1900, S. 33. Zitiert nach: A. F. Calvert, Goya an Account of His Life and Works, London, New York 1908, S. 58.

[96] "(...) il m'ennuie de me tenir assise les deux pieds points, les coudes collés au flanc, de baisser modestement les yeux, de faire passer dix millions de fois un bout de laine dans les trous d'un canevas; - je n'aime pas à obéir le moins du monde, et le mot que je dis le plus souvent est: - Je veux. - Sous mon front poli et mes cheveux de soie remuent de fortes et de viriles pensées (...)" T. Gautier, Mademoiselle de Maupin (1835) Paris 1930, S. 342, Dt. Übers.: Ders., Mademoiselle de Maupin, dt. von Alastair, München o.J., S. 198

[97] J. Richardson, (wie Anm. 53), S. 83ff.

[98] J. Richardson, (wie Anm. 53), S. 90-92.

[99] Vgl.: R. Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, dt. von R. Kaiser, (New York 1974) Frankfurt 2. Auflage 1986, S. 215-216

[100] J. Péladan, Gynandria, dt. von E. Schering, (Paris 1892) München 1925, S. 146 u. 176. Hinweis von Hans Körner

[101] Vgl.: E. Fuchs, (wie Anm. 75), III, 1, nach S. 80, S. 312, 321.

[102] A. Holtmont, Die Hosenrolle, Variationen über das Thema das Weib als Mann, München 1925, S. 168

[103] Nach: Katalog der Ausstellung, Poiret, le magnifique, Paris, 1974, Nr. 17, Tafel II

[104] Nach: C. Otis Skinner, Madame Sarah. Das Leben der Schauspielerin Sarah Bernhardt dt. von: G. Danehl, (Boston 1967) Frankfurt 1988, S. 102

[105] "Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, madame Bovary change d'allures. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres; elles eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rudolphe une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde; enfin, ceux qui doutaient encore ne doutèrent plus quand on la vit un jour, descendre de l'Hirondelle, la taille

serrée dans un gilet à la façon d'un homme." G. Flaubert, Madame Bovary, (Paris 1857) Paris 1903,

[107] Fuchs, (wie Anm. 75), III, 1, S. 159

[108] "Autant et plus qu'une Française / Femme espagnole veut charmer / (...) / Imposer son seul désir / Trop fière pour être choisie / C'est elle qui prétend choisir." P. Barré / J. B. Radet / F. de Fouquet, Le peintre français en Espagne ou le dernier soupier de l'inquisition, Paris 1809, Szene II, o. S.

[109] "(...) les rivales des hommes (...)" Custine, 1831 zitiert nach: L. F. Hoffmann, (wie Anm. 13), S. 107.

Goya. Die sozialen Konflikte seiner Zeit
und die Rezeption seiner Kunst im 19. und 20. Jahrhundert.
Ein internationaler Kongress in Osnabrück vom 21. bis 24. Mai 1991

Der Kongress, der einen beeindruckenden Überblick über den Stand der Goyaforschung und ihre jetzigen Fragestellungen bot, war der Initiative Jutta Helds zu verdanken. Bei der großen Anzahl von Fachkollegen aus Amerika, England und Spanien stellte die Simultanübersetzung eine große Hilfe für das allgemeine gegenseitige Verständnis dar.

Im ersten Abschnitt des Kongresses standen neben den Selbst-portraits Aufträge für den Hof - die beiden berühmten Familienbildnisse Don Luis und Karls IV. sowie einige frühe Kir-chengemälde - im Mittelpunkt. Sarah Symmons-Goubert (Univer-sity of Essex) erläuterte anhand der Selbstbildnisse die Selbst-darstellung des Künstlers und Goyas zunehmende Unabhängig-keit von akademischen Konventionen sowie seine Beziehung zu den wichtigen Vorbildern Rembrandt und Velázquez.

Goyas Verhältnis zu Velázquez stand auch im Zentrum des Vortrages über das Familienbildnis Karls IV. von Janis Tomlinson (Columbia University, New York). Die Vortragende beschäftigte sich weniger mit Goyas stilistischen Übernahmen und seinen beiden motivischen Zitaten - dem Maler im Bild und der Haltung der Königin - als vielmehr mit seinen Abweichun-gen von Velázquez. Tomlinson vermutet, daß Goya die Erzähl-struktur der "Las Meninas" nicht übernommen und die Raumtie-fe diesem Werk gegenüber erheblich verringert hat, um abgese-hen vom König und seinem direkten Thronfolger eine hierarchi-sche Anordnung der Familie zu vermeiden und kein Mitglied zu privilegieren. Jörg Traeger gelingt es dagegen in seinem gerade erschienenen Aufsatz über das Familienbild nachzuweisen, daß die Figurenanordnung der von Karl IV. wiedereingeführten ka-stilischen Erbfolgeregelung entspricht, nach der die Töchter Vorrang vor den Geschwistern des Königs erhielten (vgl. J. Traeger, Goyas königliche Familie. Hofkunst und Bürgerblick, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XLI, 1990, S. 147-181). Diese Entdeckung Traegers relativiert gleich-zeitig die These von Tomlinson, die Anordnung drücke, allen Diffamierungen der Königin zum Trotz, den familiären Zusammen-halt und Solidarität mit Maria Luisa aus.

Fred Licht (Guggenheim Foundation, Venedig) problematisierte in seinem Beitrag in erster Linie thematische und motivische Aspekte des Familienbildes des Don Luis. Thematische Unstim-migkeiten, die sich für ihn daraus ergeben, daß die Szene durch die brennende Kerze und den Spieltisch als Abendtoilette der Frau des Infanten ausgewiesen wird, durch die Anwesenheit der Kinder und Bediensteten aber auch Elemente einer Morgen-toilette enthält, mögen sich damit erklären lassen, daß der auf-grund seiner morganatischen Ehe vom Hof verbannte Don Luis nicht der Hofetikette unterlag. Das Licht irritierende Fehlen ei-nes Spiegels dürfte dabei dem schlichten abendlichen Vorgang des Auskämmens der Haare entsprechen. Die ihm ungewöhnlich erscheinende aktive Rolle des Malers im Bild (die er auf Bal-drighis Gemälde "Der Künstler und seine Frau" zurückführt) und das von dem Gruppengemälde abweichende Format seiner Leinwand, welches Licht als Beleg für die Ausführung eines an-deren Auftrages für Don Luis wertet, könnte mit rein komposi-torischen Anliegen zusammenhängen: zum einen die Gestalt des Malers als eine in das Bild einführende Repoussoirfigur ein-zusetzen und zum anderen die geringe Tiefenerstreckung der Komposition nicht mit einer zu großen Leinwand zu sprengen. Ein inhaltliches Problem stellt sich mir eher bei der fast lee-ren Leinwand: wollte Goya vielleicht mit ihr - bewußt an die Disegnotheorie anknüpfend - seine Schöpferkraft im Hinblick auf die Bildidee betonen, was der späteren Selbstdarstellung Goyas als "pintor original" entspräche?

Der Vortrag von Jutta Held (Universität Osnabrück), der Goyas frühe Kirchenbilder vor dem Hintergrund der politischen und sozialen Einstellungen ihrer aufgeklärten Auftraggeber unter-suchte, leitete bereits zum zweiten Thema des Kongresses "Goya und die Aufklärung" über. Im Hinblick auf die beiden ersten vom Hof in Auftrag gegebenen Altäre "Der Heilige Bernhard von Siena vor König Alfons V" und "Der Tod des Heiligen Josephs" legte Held überzeugend dar, daß Goya erst bei der endgültigen Ausführung des zweiten Werkes den Vorstellungen des aufge-klärten Königs und seiner Reformer entsprochen haben dürfte, welche der Kirche die weltlichen Aufgaben und ihre Einflußnah-me auf Erbschaften am Totenbett entziehen wollten. Analog dem zentralen Anliegen reformerischer Religionspolitik, eine Priva-tisierung bzw. Individualisierung des Sterbens zu erreichen, steht nach Held auf Goyas Gemälde im Gegensatz zur Ölskizze nicht mehr die Begleitung des Sterbenden durch Maria und Christus im Mittelpunkt, sondern die innere Glaubensgewißheit, was mit einer stilistischen Beruhigung einhergeht. Eine Anti-these zu diesem Gemälde stellt für Held das eine der beiden fast gleichzeitig für die Herzöge von Osuna gemalten Bilder ihres heiligge-

sprochenen Vorfahren Franz von Borgia dar, auf dem der Jesuit am Sterbebett eines unbußfertigen, zur Hölle fahrenden Sünders erscheint. Daß die Osunas trotz ihrer Zugehörigkeit zu den aufgeklärten Zirkeln einen Heiligen des 20 Jahre zuvor aus Spanien vertriebenen Jesuitenordens wählten und auf dem Bild die allerdings versagende alte Religiosität mit ihrem Wunderglauben darstellen ließen, erklärt Held mit den alten traditionellen Bindungen der Familie, aufgrund derer die Osunas nur ein negatives, rückwärtsgewandtes Leitbild schaffen konnten. Die Hocharistokratie, deren traditionelle Privilegien der Hof beschneiden wollte, habe zudem gemeinsame antimonarchi-sche Interessen mit den Jesuiten verbunden.

Die Vorträge von Eleanor A. Sayre (Museum of Fine Arts, Boston) und Reva Wolf (Havard University, Cambridge, Mass.) beschäftigten sich mit Erotik und Sexualität in Goyas "Caprichos". Bei Sayres Beitrag handelte es sich um Motivanalysen der Hexenblätter 66 "Allá vá eso" und 67 "Aguarda que te unten" anhand historischer, literarischer und lexikalischer Quellen sowie bildlicher Vergleiche. Entsprechend ihrer Einordnung der Hexenbilder in "Goya and the Spirit of Enlightenment" (Madrid/Boston/New York 1988/89) wies sie beide Darstellungen dem Bereich der Prostitution zu. Wie das Blatt 68 "Linda maestra", anhand dessen Jutta Held u. a. Sayres Pauschalisierung in einer wichtigen Rezension zu jener Ausstellung (Kunstchronik 42, 1989, S. 16-31) in Zweifel zog, könnte auch "Capricho" 66 nur die Einführung in bedenkliche Sexualpraktiken darstellen. Die Schlange dürfte dabei allgemein für Veerführungskunst und auch für Wollust und Begierde stehen. Die mit einem Marder angeblich zum Ausdruck gebrachten negativen menschlichen Eigenschaften entfallen, da es sich bei dem u. a. im Kommentar der Biblioteca Nacional so bezeichneten Tier eindeutig um eine Katze - einen üblichen Hexenfamiliar - handelt. Aufgrund möglicher metaphorischer Bedeutungen für "unten" im Titel und "cabron" in den Kommentaren interpretiert Sayre auf "Capricho" 67 das Einsalben als Schmiergeldzahlung an den sich in einen Ziegenbock verwandelnden gehörnten Ehemann, der es billigt, daß seine nicht sichtbare Frau sich prostituiert. Die Pointe der Handlung liegt jedoch darin, daß die Verwandlung noch nicht vollendet ist, was aber nur bei der Hexensalbung sinnvoll ist, worauf auch die Kommentare abheben, nicht aber bei einer Schmiergeldzahlung, die darüber hinaus nur als "unten las manos" bezeichnet wurde. Dieses Beispiel zeigt die Problematik zu absolut gesetzter metaphorischer Wortbedeutungen.

Reva Wolf geht vor dem Hintergrund thematischer Zusammen-hänge mit englischer Bildsatire bei einigen "Caprichos" Verunklärungen der sexuellen Identität bzw. Anspielungen auf An-dro-

gynität nach (vgl. auch R. Wolf, Goya and the Satirical Print in England and on the Continent. 1730 to 1850, Boston 1991). Die von ihr genannten Anhaltspunkte hierfür waren nicht in al-len Fällen nachvollziehbar. So handelt es sich auf Blatt 35 "Le descañona" bei der angeblich einem Weiberrock ähnelnden Be-kleidung des Kunden lediglich um einen teilweise verschatteten Frisierumhang. Die kräf-tige Statur des weiblichen Barbiers ent-spricht einem in den "Caprichos" häufig vertretenen Volkstypus (zu seiner Bedeutung vgl. Jutta Held, Groteske Erotik. Zu Goyas frühen Karikaturen, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunst-halle IX, 1990, S. 131-148) und muß daher nicht zwingend als männlich angesehen werden. Hinweise auf Androgynität, die Wolf automatisch als Kritik Goyas an den rein heterosexuellen Normen der Gesellschaft ansieht, erscheinen mir nicht so eindeutig, da sie dämonische und grotesk-abschreckende Elemente enthalten, wie auf "Capricho" 57 und den zugehörigen Zeichnungen.

Der dritte Schwerpunkt des Kongresses lag auf Goyas Kriegs-darstellungen. Jesusa Vega (Museo del Prado, Madrid) stellte die von der Academia de San Fernando in Madrid 1863 herausgege-bene erste Ausgabe der "Desastres de la guerra" in Verbindung mit dem in Spanien neu erwachenden Interesse für die Druckgraphik vor. Im Zentrum stand die Änderung des ursprünglichen Titels "Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos", wodurch die Entstehung der Folge im Zusammenhang mit dem Spanisch-Französischen Krieg von 1808-1813 und der auf ihn folgenden Reaktion verschleiert und die Universali-tät und Modernität der Blätter mit ihrem Bezug auf das allgemein Menschliche besonders betont wurde.

Valeriano Bozal (Universidad Autónoma, Madrid) stellte Goyas Kriegsdarstellungen den Revolutionsgemälden Davids und der französischen Schlachtenmalerei unter Napoleon gegenüber. Er be-tonte, daß die Sublimierung des Negativen durch die Überhöhung des Helden in Frankreich im Gegensatz zu dem nicht die idealisierte Ge-walt, sondern das Tragische und die Grausamkeiten darstellenden Kampf und Sterben bei Goya steht, der das Volk zum tragischen Helden macht.

René Andioc (Université de Perpignan) widerlegte akri-bisch anhand von Stadtmodellen und zeitgenössischen Stichen die in der Literatur immer wiederkehrende Behauptung, Goya habe für seine beiden berühmten Ölgemälde über den 2. und 3. Mai 1808 einen re-

alen Hintergrund - die Puerta del Sol bzw. die Montaña del Príncipe Pio - gewählt.

Nigel Glendinning (University of London) revidierte in seinem Vortrag über Goya's Alterswerk "Los Disparates" seine frü-here Ansicht, daß die Serie ausschließlich dem Themenbereich des Karnevals zuzuordnen sei, da u. a. ein weiterer Schwerpunkt auf der Beziehung der Geschlechter liegt. Dieser Thematik konnte Glendin-ning das Blatt "Disparate Ridículo" zuweisen, das er als Verheira-tung eines aus unterschiedlichen Zweigen ein und derselben Familie abstammenden Paares entschlüsselte. Go-yas eigene Haltung zu den Themen bleibt in Glendinnings Inter-pretation gegensätzlich. Einer-seits vermutet er entgegen der allgemeinen Deutung der Blätter als unheimlich bzw. bedrohlich wirkende Negativbilder, daß Goya in den karnevalesken Dar-stellungen die alten im Volk verwurzelten spani-schen Tradi-tionen im Gefolge des Spanisch-Französischen Krieges aufge-wertet habe. Nach der vorherigen Ablehnung gewisser karne-valesker Gebräuche hätten die Aufklärer zur Stärkung des na-tio-nalen Bewußtseins die Rückkehr zur alten Volkskultur ge-fordert. Andererseits sieht Glendinning in Blättern wie "Dispa-rate Ridículo" Angriffe des Künstlers auf die Autorität der Eltern, des Militärs oder der Kirche.

Peter Klein (University of California, Los Angeles) un-tersuchte in seinem anregenden Vortrag anhand der Gemälde " Hof der Irren" und "Irrenhaus" sowie dem berühmten "Capricho" 43 "El sueño de la razón produce monstruos" und einiger später Zeichnun-gen die Darstellung des Wahnsinns bei Goya. Die beiden Gemälde, von denen der "Hof der Irren" nach Goya eine Szene aus Zaragoza wiedergibt, zeigen Geisteskranke isoliert in ge-schlossenen Anstal-ten. Klein unterstrich, daß die auf dem "Hof der Irren" dargestellten Aggressionen und Brutalitäten auffal-lend im Gegensatz zu dem von dem zeitgenössischen französischen Arzt Pinel an der fortschrittli-chen Anstalt von Zaragoza gerühmten geordneten Verhältnissen stehen. Nach Klein ist hierfür vielleicht ein potentieller Käuferkreis und auch Goyas auf "Capricho" 43 zum Ausdruck kommende Kunst-auffassung verant-wortlich, nach der die Phantasie sowohl die Mut-ter der Künste als auch des Wahnsinns ist, in dem Goya auch irra-tionale, po-tentiell schöpferische Kräfte für die Künste gesehen habe. Auf dem Gemälde "Hof der Irren" fehlen m. E. im Gegensatz zu "Ca-pricho" 43 deutliche Hinweise für dieses Thema ebenso wie für eine allegorisch-satirische Verbildlichung menschlicher Torheiten und gesellschaftlicher Mißstände (vgl. J. A. Tomlinson, Francisco Goya. The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid, Cambridge 1989, S. 223 f.). Gegen jene Interpretation spricht Kleins

Beobachtung, daß sich auf dem Gemälde verschie-dene Erscheinungsbilder des Wahnsinns unterscheiden lassen. Dies verdeutlicht ebenso wie die Äußerung des Künstlers, er habe die Szene in Zaragoza gesehen, das Bestreben Goyas, sich an der Natur zu orientieren. Dieses Vorgehen wurde zur selben Zeit in Reden der Academia de San Fernando für Künstler als vorrangig gegenüber der Nachahmung von Kunstwerken be-trachtet (vgl. N. Glendinning, Wandel der Geschmacksmodelle in der Zeit Goyas, in: Kat. Ausst. Goya in spanischen Privat-sammlungen, Sammlung Thyssen-Bornemisza 1986, S. 46-68).

Der letzte Themenbereich des Kongresses galt der Goya-Rezeption. Ein Schwerpunkt lag dabei auf der französischen Goya-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den beiden Vorträgen von Jeannine Baticle (Musée du Louvre, Paris) zur Bewertung Goyas durch die Kunstkritik und Juliet Wilson-Bareau (London) über die Aneignung bzw. Verwandlung von Tradition im Frühwerk von Manet am Beispiel von Velazquez und Goya. Einen zweiten Schwerpunkt bildete Goya in moderner künstlerischer Sicht: hierzu referierte Sigrid Thielking (Universität Osnabrück) über Konrad Wolfs Goya-Film und Jost Hermand (University of Wisconsin, Madison) über Lion Feucht-wangers Goya-Roman. Hermand wertete den autobiographische Züge aufweisenden historischen Roman, der die Entwicklung ei-nes rein am Erfolg orientierten Künstlers hin zu einem gesell-schaftspolitisch verantwortungsbewußt Handelnden schildert, überzeugend als gescheiterten Versuch des linksliberalen Autors, Kritik an den politischen Zuständen seiner eigenen Zeit zu üben. Hermand erläuterte, daß der Grund hierfür in dem seiner großen Popularität wegen von Feuchtwanger gewählten Genre selbst liegt: Von diesem versprach sich der Autor zwar zu Recht eine große Breitenwirksamkeit, verkannte aber, daß das Gros des Publikums nur die äußeren Spannungselemente des in weiten Partien einem Trivialroman gleichenden Werk reizte. Außerdem hatte der in den USA lebende Feuchtwanger kritische Analogien zur Gegenwart nur sehr versteckt zum Ausdruck bringen können aufgrund der politischen Verfolgung der Kommunisten und linken Intellektuellen unter McCarthy.

Alexandra von dem Knesebeck, Göttingen

Bericht über das Kolloquium
"Spanien und der Orient im Frühen und Hohen Mittelalter"
Berlin, 31. 5. - 2. 6. 1991

Das Ibero-Amerikanische Institut Preussischer Kulturbesitz[1] in Berlin und das Deutsche Archäologische Institut, Abteilung Madrid[2] haben gemeinsam ein interdisziplinäres und internationales Kolloquium vorbereitet und vom 31. 5. - 2. 6. 1991 im Simón Bolívar-Saal des IAI durchgeführt. Das Thema "*Spanien und der Orient im Frühen und hohen Mittelalter*" war darauf angelegt, die vielfältigen kulturellen Beziehungen zwischen der Iberischen Halbinsel und den östlichen und südöstlichen Mittelmeeranrainern während der Zeit der Westgotenherrschaft und des islamischen al-Andalus einem aus Sprach- und Literaturwissenschaftlern, Archäologen, Historikern und Kunsthistorikern zusammengesetzten Publikum vorzustellen.

Dank der großzügigen Unterstützung der Gerda Henkel-Stiftung konnten sechzehn Referenten eingeladen werden, von denen drei aus Gesundheitsgründen leider bei der Veranstaltung fehlten, ihre Vorträge aber zum druck der Kolloquiumsakten einreichen werden. Die Teilnehmer waren Vertreter spanischer, französischer und deutscher Forschungsinstitute in Madrid und Lissabon, spanischer und deutscher Universitäten und von Museen in Madrid, Málaga, Madinat az-Zahra bei Córdoba und Berlin. Im Publikum befanden sich insbesondere Kollegen und Studenten von den Universitäten, Museen und Forschungsinstituten in Berlin, aber auch aus anderen Städten Deutschlands und sogar aus Nordspanien.

Der Tagungsort Berlin wurde gewählt, um gerade einmal die Gelegenheit zu schaffen, einen nicht allgemeine Bekanntheit genießenden Kulturkreis und den Stand seiner Erforschung in der Heimatstadt der veranstaltenden Institutionen vorzustellen. In Deutschland werden der Öffentlichkeit die frühen Zeiten der auf der Iberischen Halbinsel entstandenen Kunst und Kultur selten nahegebracht. In Spanien hingegen lebt man bis heute mit deren Zeugnissen und manchen alten Traditionen. Während in der spanischen Sprache, dem Kunstgewerbe, der Architektur, sogar im Gepräge ganzer Landschaften in Andalusien ererbte Orientbezüge noch heute gegenwärtig und anschaulich sind, werden dem mitteleuropäischen Betrachter die dichten, organischen Verflechtungen, die aus dieser Vergangenheit christlicher und islamischer Kultur ihre Beständigkeit gewonnen haben, erst durch intensivere Beschäftigung vertraut. Die gegenwärtigen west-östlichen Spannungen steigern wohl noch den Wunsch, mehr

über Möglichkeiten und Bedingungen eines fruchtbaren Zusammenlebens der Kulturen zu erfahren.

Für Berlin als Tagungsort sprach aus archäologisch-kunsthistorischer Sicht auch das fachliche Traditionsbewußtsein. Ernst Kühnel, ehemaliger direktor des islamischen Museums in Berlin, hat als erster deutscher Kunsthistoriker das islamische Erbe in spanien und dem Maghreb erschlossen, was sich etwa in einem grundlegenden Aufsatz über "*Antike und Orient als Quellen der spanisch-islamische Kunst*" niedergeschlagen hat, und damit eine Forschungstradition begründet, an die wir mit dem Kolloquium anknüpfen wollten. Ihm ist es auch gelungen, schöne Stücke islamischen Baudekors aus dem Süden Spaniens für das islamische Museum Berlin zu erwerben, und sein Nachfolger Klaus Brisch konnte diesen Schatz weiter bereichern. In Berlin stehen jedoch zugleich wichtige Beispiele ostumaiyadischer Vorläufer westumaiyadischer Schmuckkunst vor Augen, die auch für manchen der Vorträge von Bedeutung waren.

Es war erfreulich, daß den Referenten am Nachmittag des zweiten Veranstaltungstages eine Führung durch das Islamische Museum auf der Museumsinsel von dessen Direktor, Herrn Prof. Enderlein, gegeben werden konnte und am folgenden Nachmittag von Herrn Dr. Kröger durch das Islamische Museum in Dahlem. Vor den Objekten wurde die Diskussion der Gesprächsrunde fortgesetzt.

Sabine Noack-Haley, Kanada

[1] Herr Prof. D. Briesemeister, Direktor des IAI, hatte mit seinem Vorschlag, doch einmal in den Räumen des von ihm geleiteten Hauses zu Themen des Frühen und Hohen Mittelalters zu tagen, den auslösenden Impuls für das Zustandekommen dieses Kolloquiums gegeben.

[2] Das DAI Madrid wurde durch Herrn Prof. C. Ewert vertreten. Die Verfasserin hatte die wissenschaftliche Vorbereitung übernommen, für die technische Organisation erhielt sie Unterstützung durch Herrn Prof. K. Zimmermann, IAI und eine reihe von Mitarbeitern des IAI und des DAI Madrid. - Zur Eröffnung waren u.a. auch der Präsident des DAI und der 1. Direktor der Abteilung Madrid anwesend.

Zusammenfassungen einiger Vorträge vom Kolloqium der CJV im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München im Mai 1991

Spanische Akademien des 17. Jahrhunderts

Die Bedeutung von Akademien wurde in Spanien zwar sehr früh erkannt, zur Gründung der staatlich geförderten "Academia de San Fernando" in Madrid kam es jedoch erst 1752. Als erster Versuch, eine staatlich geförderte Akademie zu gründen, ist die Initiative der Madrider Maler unter Philipp III. belegt: Die Künstler versuchten 1606, eine bereits seit 1603 dokumentierte "Academia de San Lucas" unter königliche Protektion zu stellen. Ziel dieser Akademie war es, die bislang im handwerklichen Umfeld der Werkstätten rein praktische Ausbildung der Künstler zusätzlich auf eine theoretische Basis zu stellen. Die administrativen Strukturen und Statute zeigten Ähnlichkeit mit denen der Akademien in Rom und Florenz. Der Versuch der Maler, Philipp III. als Schirmherrn zu gewinnen, scheiterte jedoch. Auch ein Memorandum aus dem Jahre 1624, in der Absicht vorgetragen, die Akademie unter das Protektorat Philipps IV. zu stellen, führte nicht zum Erfolg.

Desgleichen sind für andere grössere Städte Spaniens sind im Laufe des Jahrhunderts einige, allerdings kurzlebige, Akademien belegt. In den zwanziger Jahren existierte in Valladolid eine Akademie, deren Ziel vor allem in der praktischen Fortbildung der Künstler lag. Zwischen 1660 und 1674 ist in Sevilla eine Malerakademie bekannt, die auf Initiative der dortigen Künstler hin entstand und nach ihrem ersten Präsidenten als "Academia de Murillo" überliefert ist. Ebenfalls in die zweite Jahrhunderthälfte fällt die Gründung der "Academia de Santo Domingo" in Valencia, welche mit einer anderen Lehranstalt für Maler, dem "Colegio de Pintores" wegen Kompetenzfragen in Konflikt geriet. Zusätzlich zu den erwähnten Akademien sind in Madrid, Valladolid und Valencia noch mehrere "Studioakademien" in den Häusern von Künstlern bezeugt.

Die Akademien im Spanien des 17. Jahrhunderts besitzen einige gemeinsame Charakteristika: Primär als Fortbildungsstätte für Künstler, vor allem für Maler, gedacht, besassen sie den Charakter privater Vereinigungen. Sie wurden weder vom Staat finanziert oder bezuschusst, noch erhielten ihre Mitglieder besondere Privilegien. Der Zusammenschluss der Maler hatte vor allem den praktischen Zweck, Modelle und Räumlichkeiten gemeinsam zu finanzieren. Durch Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell in den Abend-

stunden, nach Beendigung des Werkstattbetriebes, waren die Künstler bestrebt, ihr Können zu verbessern und überprüfen. Lediglich in der Hauptstadt sind Bestrebungen dokumentiert, die Akademie unter königliche Protektion zu stellen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden sowohl in Madrid als auch in den anderen Kunstzentren Akademien unter staatlicher Obhut gegründet.

Karin Hellwig, München

"Die Geburt eines Bildthemas": Zur Don Quijote Rezeption im 17. Jahrhundert

Cervantes Buch "*El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*" hat die bildende Kunst mit einem Sujet bereichert, dessen Umfang und Gestalt für das 17. Jahrhundert skizziert wurde. Die bildlichen Zeugnisse gehen parallel mit der literarischen Rezeption des Romans, der im wesnetlichen als "Narrwerk", sein Held als Ritterparodie und als komischer Spanier aufgefaßt wurde. Von der Gattung her gesehen taucht das Sujet in "*Bambochaden*", "*Bauernmalerei*" und "*Grotesken*"auf. Die ersten Darstellungen Don Quijotes wurden an einigen graphischen und bildlichen Beispielen vorgestellt, an Festspiel- und Buchillustrationen, graphischen Serien, Bildern und Wandteppichen.

Die Protagonisten des Romans, Don Quijote und Sancho Panza, sind zuerst von deutschen Festspielen überliefert. In Dessau wird 1613 ein "*kurzweiliges Ritterspiel*" mit einem "*Don Quijote*" zum Kindtauffest Johann Georgs II. gefeiert. In Heidelberg tritt im selben Jahr "*Don Quijote*" in einem Fest auf. Beide "*Inventionen*" stammen vom Barockdichter Tobias Hübner (vgl. Dünnhaupt 1980), die Illustrationen von Andreas Bretschneider.

Die erste deutsche Übersetzung "Cöthen 1621" ist ein Phantom. Erst nach Beendigung des 30jährigen Krieges konnte der viermal angekündigte "*Quijote*" 1648 in Frankfurt erscheinen. Das Pseudonym "*Pasch Bastel von der Sohle*" wurde 1933 gelüftet: es ist Joachim Caesar (vgl. Tiemann 1933). Das Frontispiz, Don Quijote mit Halskrause und Federbusch, erinnert noch an die Festspiel-Illustration Dessau 1613.

Vor allem in Frankreich hing das Image Don Quijotes mit dem des Spaniers zusammen; mit dem Schimpfnamen "*Don Quijote*" konnte er negativ belegt werden, vgl. Bosses "*Le Capitaine Fracasse*"

(um 1640) und Ragots "*Don Quichot*". Auch König Philipp IV. wurde um 1660 als ein "*Don Gvichot*" dargestellt.

In Paris findet die Inauguration des komischen Heldenpaares durch das Frontispiz zur französischen Ausgabe 1618 statt. Es folgt chronologisch die Illustration in der Frankfurter Ausgabe 1648 mit 5 Stück, die holländische aus Dordrecht 1657, die den gesamten Text illustriert, mit 26 Stück. Es sind nur billige Gelegenheitsgraphiken von Jacob Savery,die aber bis ins 18. Jahrhundert in allen Ländern kopiert wurden und somit denAusgangspunkt für die Don Quijote-Ikonographie bilden. Das Erstaunliche nun ist, daß sich das Thema über die Illustrationen hinaus verselbständigt, bildmäßige Formen annimmt. Zuerst als Mischform zwischen Illustration und Bild wie die Folge von 38 Stichen "*Les Advantures du fameux Chevalier Dom Quixot*" von Jacques Lagniet (Stecher: Hieronymus David). Lagniet verlegte auch antispanische Karikaturen, Quevedos "*Buscón*", "*Till Eulenspiegel*" nud "*Proverbien*".

Die Brüder Le Nain, ab 1629 in Paris, schilderten die Bauernwelt in sogenannten "*Bambochades*". Die Frage ist, ob das Bild "*Don Quijote*" (Keir, Schottland) dazugehört. In Le Nains Bildern gibt es nicht nur "*Friede in den Hütten*" sondern auch Gefahr: etwa im Streit beim Kartenspiel, bei gerüsteten Kriegern ("*La Rixe*", Cardiff) oder einfach durch den Gegensatz von arm und reich. Stilistisch besteht zum Don Quijote-Bild ein gewisser Abstand, aber auch bei den Nachfolgern der Brüder Le Nain, beim sog. "Maitre des Cortèges" (vgl. sein Bild "*Rixe de Portefaix*", Moskau) und Jean Michelin (vgl. "*Soldats dans une Auberge*", Paris, Louvre).

Zur Wandteppich-Serie, die um 1675 in irischen und englischen Inventaren erwähnt wird (fünf Stück, mindestens dreimal aufgelegt (heute in Biarritz, Cowdor Castle und Packington Hall), sind die Quellen verschüttet. Englische Wanddekorationen zeigen schon sehr früh einen ähnlichen Geschmack für das Groteske. Hypothetisch kann man den Entwurf in die Nachfolge von Francis Cleyn stellen, dem "*principal designer*" der englischen Mortlake-Manufaktur. Er ist bekannt für seine Grotesken, allerdings ist ihm die Drastik völlig fremd. Bei dieser Wandteppichserie bleibt - wie bei vielem in der Don Quijote-Ikonographie - noch viel zu tun.[1]

Johannes Hartau, Hamburg

[1] vgl. vom Verfasser *Don Quijote in der Kunst*, Berlin 1987.

Zwei spanische Handzeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett[1]

Das Kupferstich-Kabinett in Dresden zählt heute etwa 40.000 graphische Blätter, Zeichnungen und illustrierte Bücher zu seinen Beständen. In Hinblick auf die Sammeltradition seit 1560[2] ist die Vielseitigkeit der Bestände an Graphiken und Handzeichnungen (zum Beispiel die der Alten Deutschen und Niederländischen Meister) nicht verwunderlich. Daher erstaunt es, daß die Kunst der Iberischen Halbinsel nur gering vertreten ist.[3] Die heute vorhandenen spanischen Kunstwerke des 16./17 Jh. kamen meist erst zwei Jahrhunderte später über Umwege nach Dresden (dies gilt für Handzeichnungen und Druckgraphiken).

José de Ribera wurde lange Zeit als italienischer Künstler und nicht als spanischer Meister geführt.[4] Waren früher vier Ribera-Zeichnungen im Kupferstich-Kabinett inventarisiert, so werden seit 1945 zwei davon vermißt . Dies sind die Studie einer männlichen Halbfigur (Schwarze Kreide/ Rötel) und die Darstellung der Schindung des Marsyas (Rötel).[5]

DER HEILIGE SEBASTIAN
Feder und Pinsel in Braun auf weißem Papier, 230 x 165 mm

Diese Zeichnung ist am unteren Blattrand in der Mitte mit Salv.Rosa.f. bezeichnet. Diese Bezeichnung erfolgte vermutlich im 18.Jahrhundert durch fremde Hand. Walter Vitzthum erkannte die Zeichnung als Blatt Riberas.[6] Ribera zeichnete zeitlebens in verschiedenen Techniken, die Perfektion erlangte er jedoch erst am Lebensende. Vitzthum vermutet deshalb in dieser Zeichnung eine späte Arbeit des Künstlers.

Die Diagonale des Marterbaumes herrscht in der Zeichnung vor. Der von Pfeilen durchbohrte Heilige Sebastian ist mit über den Kopf erhobenen Händen an diesen Baum gebunden. Ribera benutzt eine knappe sichere Linienführung. Nur die wichtigsten Körperkonturen zeichnet er mit der Feder. Am Fuße des Marterbaumes herrscht eine flüchtige Schraffur vor. Die Körperschatten sind mit raschen, differenzierten Pinsellavierungen ausgeführt; diese stehen im Gegensatz zu den zarten Körperlinien.

Die sehr gut erhaltene Zeichnung ist fest in Passepartout montiert. In den Dresdner Inventarbänden von 1865 wird dieses Blatt erstmalig ausführlich unter Salvator Rosa erwähnt. Von den

Dresdner Wissenschaftlern wird vermutet, daß die Zeichnung vor 1756 in die Sammlung kam, möglicherweise bereits 1728 mit dem Nachlaß des Baurates Wagner aus Leipzig.[7]

DER HEILIGE HIERONYMUS
Feder und Pinsel in Braun, auf weißem Papier, 150 x 180 mm

Diese Zeichnung ist unten rechts von José de Ribera signiert. Links unten trägt sie den Stempel T.H. des englischen Sammlers Thomas Hudson.[8] Im Dresdner Inventar wird die Zeichnung erstmals 1865 nachweisbar erwähnt.

Hieronymus, ein alter, bärtiger Greis sitzt nackt auf einem Steinquader. Von seinen Schultern gleitet ein Tuch. Der Heilige ist als Zentralfigur im Profil von links zu sehen. Ein großes Buch, in dem er liest, hat er auf seinen Schoß gestützt. Zu seinen Füßen liegt der Löwe. Die Szene scheint sehr friedlich, Hieronymus widmet sich ganz seinem Streben. Auch bei diesem Blatt zeichnete Ribera einige wenige Linien mit der Feder, wie zum Beispiel die Konturen des Greises und des Löwenkopfes. Die gesamte Zeichnung ist zart laviert.[9] Auch dieses gut er-haltene Blatt ist in Passepartout montiert.

Karin Müller, Marburg

[1] Mein Dank gilt für die Unterstützung während meines Praktikums im Februar 1991 den Mitarbeitern des Kupferstich-Kabinettes Dresden sowie Dr.M.Scholz-Hänsel für die Ermöglichung des Beitrages auf der Mitgliederversammlung der Carl-Justi-Vereinigung in München im Mai 1991.

[2] Hier sei erwähnt, daß die Wettiner 1560 in Dresden eine Kunstkammer gründeten, aus der 1720 durch Kurfürst August des Starken die graphische Sammlung ausgegliedert wurde. Weiterführende Literatur: Singer, H.W.: Unika und Seltenheiten im kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Verlag Glass & Tuscher. Leipzig 1911; Boekhoff & Winter: Das große Buch der Graphik. Georg Westermann Verlag. Braunschweig 1968; Dittrich, Chr.: Heineken und Mariette. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Jahrbuch 1981. Bd. 13; Dittrich, Chr.: Die Zeichnungssammlung G. Wagner. In: Staatl. Kunstslg.Dresden. Jahrbuch 1987. Bd.19.

[3] Etwas zahlreicher sind die Bestände des 18.-20.Jahrhunderts. Besonders hervorzuheben sind davon Goyas Radierfolgen sowie mehrere Graphiken von Miró und Picasso.

[4] Ribera (1591-1652) lebte von 1610 bis zu seinem Tod in Italien, wo er unter anderem in Neapel für den spanischen Vizekönig arbeitete.

[5] siehe auch: Vermißte Zeichnungen des Kupferstich-Kabinettes Dresden. 1987. S.99/100.

[6] Vitzthum, W.: Disegni inediti di Ribera. In: Arte illustrata.IV. 1971. 37/38 Milano. S.74-84.

[7] Die Sammlung Wagners umfaßte 10.202 Zeichnungen, darunter auch einige vermeintlich Italienische. Dieser Nachlaß wurde 1728 für 2.000 Thaler angekauft; siehe auch: Dittrich, Chr.:Die Zeichnungssammlung G.Wagner. In: Staatl. Kunstslg. Dresden. Jahrbuch 1987. Bd.19.

[8] Die Sammlung von Thomas Hudson (1701-1779) fand bei Londoner Auktionen (1779 bei Langford und 1785 bei Christie) neue Besitzer. Das vorliegende Blatt wurde vermutlich auf einer dieser Auktionen von der Dresdner Sammlung erworben.

[9] Diese Zeichnung findet nur Erwähnung bei: Vitzthum, W.: Disegni inediti di Ribera. In: Arte illustrata. IV. 1971. 37/38 Milano. S.74-84.

DESSINS ESPAGNOLS. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles

Musée du Louvre, Pavillon de Flore, Paris, 18. April- 22. Juli 1991, Katalog 273 S.

Die Meinung, die spanischen Meister vor Goya hätten nicht oder kaum gezeichnet, sondern ihre Gemälde ohne Vorstudien direkt auf die Leinwand konzipiert, prägte bis in die 50-er Jahre das kunsthistorische Bewusstsein. Tatsächlich erweist sich der erhaltene Bestand an spanischen Zeichnungen als vergleichsweise gering, seine Aufarbeitung erfolgte erst in jünster Zeit. Bekannten Meistern wie El Greco, Zurbarán oder Velázquez können einige wenige Blätter gesichert zugeschrieben werden. Selbst bei den Künstlern, deren zeichnerisches Oeuvre reich ist, wie jenes von Cano, Ribera oder Murillo, erweist sich dieses mit meist weniger als 100 Zeichnungen gemessen an dem oft mehr als 1000 Blätter zählenden Werk der Italiener, Franzosen oder Niederländer, als gering.

Die verbreitete Vorstellung von den weitgehend nicht zeichnenden spanischen Malern wurde von Rodríguez Moñinos 1954 mit seinem Aufsatz "Sobre la supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles" (BSEE LVIII 1954, pp.143-149) erstmals in Frage gestellt. Die kunsthistorische Aufarbeitung des Materials erfolgte in den 70-er Jahren mit zahlreichen Studien von Diego Angulo Iñiguez, Jeanine Baticle, Jonathan Brown, Priscilla E. Muller und Alonso E. Pérez Sánchez und der Publikation von Bestandskatalogen der grossen Sammlungen in Madrid. Das "Corpus of Spanish Drawings" von Angulo Iñiguez und Pérez Sánchez wurde 1975 begonnen und ist mit seinen bislang vier publizierten Bänden nicht abgeschlossen. In der Forschung setzte sich schliesslich die Vorstellung durch, die spanischen Meister hätten in gleichem Umfang gezeichnet wie die italienischen und französischen Künstler. Den kleinen erhaltenen Bestand erklärte man mit dem fehlenden Interesse von zeitgenössischen Connoisseurs. Vor allem die Künstler - so Pérez Sánchez - hätten in Spanien Zeichnungen gesammelt und die Blätter in den Werkstätten als Lehrmaterial verwendet. Die somit stark beanspruchten Zeichnungen hätten sich aus diesem Grunde nur in kleiner Zahl erhalten.

Zwischen diesen beiden extrem formulierten Thesen zeichnet sich inzwischen eine dritte, wahrscheinlichere ab: In Spanien wurde im 17. Jahrhundert tatsächlich weniger gezeichnet als in den Nachbarländern. Der Künstler besaß den niedrigen Status eines Handwerkers und erhielt seine - rein praktisch orientierte - Ausbildung in den Werkstätten. Die theoretische Diskussion um den Rang

der Malerei als ars liberalis, in der dem Zeichnen als intellektueller Tätigkeit eine besondere Bedeutung zukam, setzt in Spanien erst im 17. Jahrhundert ein. Auch zur Gründung einiger weniger privater Zeichenakademien kam es vergleichsweise spät. Nicht allein der kleine Bestand an überkommenen Zeichnungen, sondern auch das handwerkliche Umfeld, in dem ausgebildet und gearbeitet wurde, lassen darauf schliessen, dass die Künstler in Spanien tatsächlich weniger gezeichnet haben als ihre Kollegen in Italien oder Frankreich.

Der breiteren Öffentlichkeit wurden die spanischen Zeichnungen erst verhältnismässig spät zugänglich gemacht. Ausstellungen, mit Exponaten aus mehreren Jahrhunderten fanden in Hamburg 1966, in Florenz und London in den siebziger Jahren statt. In Madrid 1934, viel später in Lawrence (Kansas) 1974 und schliesslich 1980 wieder in Madrid - mit 275 Blättern die grösste Schau - präsentierte man schliesslich allein Zeichnungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Mehr als zehn Jahre später sind 1991 im Pavillon de Flore des Louvre, im zweiten Geschoss, genau über der Sammlung spanischer Gemälde, erneut Zeichnungen aus dem Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts ausgestellt worden. Gezeigt wurden 137 Blätter von 46 Künstlern aus den Madrider Sammlungen der Biblioteca Nacional, des Prado und der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sowie aus den Pariser Beständen der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts und dem Cabinet des dessins des Louvre. Damit bot sich die Gelegenheit, 52 Zeichnungen aus dem Louvre zu sehen. Der Bestand an Zeichnungen der Spanier aus dem Siglo de Oro in der graphischen Abteilung des Louvre gehört nicht zu den reichsten und ist bislang auch in keinem Katalog erfasst. Neben den drei in der Ausstellung vertretenen Sammlungen in Madrid besitzen ausserhalb Spaniens die Uffizien, das British Museum und die Kunsthalle Hamburg die grössten Bestände. Der Hauptteil der Zeichnungen des Département des arts graphiques des Louvre stammt aus den Sammlungen von Pierre Crozat und Frank Hall Standish. Gut vertreten in der Pariser Sammlung ist die Sevillaner, die Madrider (zweite Jahrhunderthälfte) und die Valencianer Schule. Als Highlights seien die Zeichnung "Merkur und Minerva" von Gaspar Becerra, zwei Blätter von Pedro Machuca, fünf von Ribera, sowie 14 Zeichnungen von Murillo, neun davon aus der Serie der Engel mit Passionswerkzeugen, erwähnt. Die Zeichnungen wurden im Louvre in fünf Räumen hängend, einige in Vitrinen liegend, präsentiert. Den ersten Raum besetzten 17 Blätter von 14 Künstlern und einem Anonymus des 16. Jahrhunderts. Gezeigt wurden unter anderem Werke der in Italien im Umkreis von Michelangelo geschulten Gaspar Becerra (Kat.2) und Alonso Berruguete (Kat.3-4) - beide Maler und Bildhauer-, sowie

von Florentiner Künstlern, die Philipp II. an den Escorial geholt hatte. Die in den weiteren vier Räumen vorgestellten Exponate aus dem 17. Jahrhundert, in dem die einzelnen Zentren zunehmende Bedeutung erlangten, waren verdienstvollerweise nach Schulen gehängt. Aus dem Madrid der ersten Jahrhunderthälfte waren Künstler aus der Nachfolgegeneration der am Escorial Tätigen, wie z.B. E. Cajes oder V. Carducho (10), gut vertreten. Am besten repräsentiert war die Madrider Schule von 1650-1700 mit den Blättern der bedeutendsten Maler am Hof Karls II., Carreño de Miranda (7), Claudio Coello (8) und Francisco Rizzi (5). Aus der Sevillaner Schule wurden 21 Werken von Murillo, Valdés Leál und dessen Sohn Lucas de Valdés zu sehen. Granada und Cordoba waren mit Cano und Alonso de Castillo, Valencia mit den Ribaltas, Vater und Sohn sowie Ribera vertreten.

Bei den Zeichnungen handelte es sich zumeist um Kompositionsskizzen oder Vorstudien für in vielen Fällen identifizierte Gemälde, die in der Ausstellung sinnvollerweise in kleinen Abbildungen neben dem Text gezeigt wurden. Thematisch überwogen religiöse Inhalte. Auch die Gattung Porträt war mit Blättern von E. Cajes (Kat.24), Velázquez (Kat.40, 41?), Carreño de Miranda (Kat.52, 53) und Pacheco (Kat.97) gut vertreten. Akademische Studien, wie jene des Valencianers Conchillos y Falcó (Kat.122), waren selten anzutreffen.

Der 273 Seiten starke, mit den teilweise ganzseitigen, farbigen Abbildungen aller Exponate (inklusive Versos) von hoher Qualität ausgestattete Katalog enthält zwei Beiträge, welche jedoch keine neuen Forschungsergebnisse vorführen: Alonso E. Peréz Sánchez Text bietet eine kurze Einführung zum Thema, Lizzie Boubli skizziert auf sieben Seiten die Geschichte der Sammlung spanischer Zeichnungen des Louvre. Im Katalog sind die Blätter der Aufhängung entsprechend nach "Schulen", innerhalb dieser alphabetisch nach Künstlern geordnet, und jeweils mit informativen Texten und zahlreichen Vergleichsabbildungen versehen. Man vermisst Beträge zu den einzelnen Zentren mit ihren lokalen Schulen, in denen die Problematik einer Homogenität und Kontinuität regionaler Stile aufzuwerfen wäre. Zudem fiel negativ auf, dass auch Blätter, welche die Forschung nicht eindeutig zuschreibt, zum Teil ohne Hinweis auf diese Sachlage zugeordnet werden, wie z.B. die drei umstrittenen "Velázquez"-Zeichnungen (Kat.41-43).

Karin Hellwig, München

Berichte vom Sprachkurs für Kunsthistoriker(Innen) in Spanien.

Erfahrungsbericht 1991 und Programm für August 1992: Auf Anregung der Carl Justi-Vereinigung fand im August 1991 an der Universität von Valladolid ein kombinierter Sprach- und Kunstge-schichtskurs statt. Ohne einen eigenen Studienkurs für die Zukunft ganz auszuschließen, schien es den Veranstaltern sinnvoll, sich bereits bestehender Organisationsstrukturen zu bedienen und diese nur im Sinne eigener Ziele mit neuen Schwerpunkten zu versehen. Den Ausgangspunkt bildete daher ein an der Universität von Valla-dolid seit langem durchgeführter Sommerkurs ("Curso de Verano"), der ein intensives Sprachstudium mit Vorträgen und Exkursionen verbindet. In diesem Rahmen konnte auch eine kostengünstige Unter-bringung in Familien oder einem Studentenwohnheim mit Vollpension vermittelt werden.

Der Kunstgeschichtskurs bestand nun in einem zusätzlichen Lehrpro-gramm zum Thema "Mittelalterliche Kunst in Kastilien und León", das in der Regel auf der Grundlage von fotokopierten Einführungs-blättern und Dias erarbeitet wurde. Hinzu kamen Führungen zu den kunstgeschichtlichen Monumenten Valladolids, durch das bedeutende Museum für spanische Skulptur und das Museum für orientalische Kunst sowie jeden Samstag eine thematisch eingegrenzte Busexkur-sion zu Objekten in der näheren und ferneren Umgebung der Stadt. Das Programm war im Austausch zwischen der Leitung des Sommerkur-ses, Mitgliedern des Kunsthistorischen Institutes der Universität von Valladolid und Mitgliedern der Carl Justi-Vereinigung entstan-den. Der Unterricht in den Klassenräumen wurde im Wechsel von Prof. Salvador Andrés Ordax und zwei jüngeren Assistenten des In-stitutes bestritten. José Luis Cano de Gardoqui war für die Ex-kursionen verantwortlich, zu denen die Teilnehmer jeweils ein Blatt mit Grundrissen und Kurzinformationen zu den Besichtigungs-objekten erhielten. Ich selber habe versucht, als Vermittler zwi-schen Lehrenden und Studierenden zu fungieren und durch Überset-zungshilfen auch den sprachlichen Anfängern eine sinnvolle Teil-nahme zu ermöglichen.

Aus meiner Perspektive bietet Valladolid (etwa 350.000 Einwohner) eine Reihe von Vorteilen, die diese Stadt gegenüber anderen mit Sommerkursen, wie z. B. Salamanca, Santander oder Madrid für unser Projekt begünstigen. Hierzu möchte ich u. a. die Bedeutung des Kunsthistorischen Institutes zählen, ferner die große Zahl kunst-geschichtlicher Museen und Objekte in der Stadt und ihrer

Umge-bung, das zusätzliche Studienangebot (Filmkurs, Universitätsbi-bliothek, Staatsarchiv in Simancas etc.) und die multinationale Mischung in den Sprachkursen, bei denen nicht wie in Salamanca fast überall Deutsch gesprochen wird (allerdings gab es dieses Jahr eine starke japanische Dominanz). Für manchen nicht ganz unwichtig mag schließlich noch sein, daß die Universität sich auch in der Szene (Kinos, Diskotheken, Bars etc.) bemerkbar macht.

Natürlich läuft so ein Pilotprojekt nicht ohne Schwierigkeiten ab, und so lassen sich bezogen auf den Kurs selber neben positiven auch eine Reihe negativer Erfahrungen verzeichnen, aus denen für die Zukunft zu lernen sein wird. Ein Problem bildete die Zusam-mensetzung der Gruppe (8 Deutsche mit sehr unterschiedlichen Sprachniveaus und kunstgeschichtlichen Grundkenntnissen und 3 des Spanischen gut mächtige Franzosen, von denen 2 keinerlei kunst-geschichtliches Wissen mitbrachten), die eine richtige Gesprächs-situation im Sinne eines Seminars erschwerte und oft zu Frontal-unterricht führte. Immerhin zeigten die sehr lebendigen Diskus-sionen auf den Exkursionen, daß es auch anders geht. Erschwert wurde der Austausch auch durch die Tatsache, daß das Oberthema für Lehrende und Studierende (mit Ausnahme von Prof. Ordax) keinen eigentlichen Arbeitsschwerpunkt bildete und man im wesentlichen angelesenes Wissen etwas aufbereitete. Ein organisatorischer Nach-teil lag darin, daß von den Deutschen keiner sich rechtzeitig um ein Stipendium hatte bemühen können (die Mehrzahl der Teilnehmer des Curso verfügte über solche Zuschüsse - allerdings war der Preis nicht höher als bei anderen Sommerkursen). Für die Lei-stungsmöglichkeiten sehr nachteilig wirkte sich aus, daß man in der Mittagspause nicht mit dem Bus in das sehr schöne universitätseigene Schwimmbad fahren konnte - das bei zeitweise 36 Grad einen wichtigen Programmpunkt bildete -, weil die Stunden für den Kunstgeschichtskurs nicht mit dem Zubringer korrespondierten. Zu beklagen war schließlich auch die mangelnde Absprache zwischen den Lehrenden, die den Unterricht zu unterschiedlich ausfallen ließ.

Als positiv möchte ich vor allem die sehr gelungene Vermittlung einer Fachterminologie hervorheben sowie die Möglichkeit einen Teil der im Unterricht behandelten Objekte anschließend auf den Exkursionen auch tatsächlich zu sehen und zu diskutieren. Hilfreich gestaltete sich das Angebot, zu bestimmten Zeiten neuentstandenen Fragen in der Bibliothek des Kunsthistorischen Insti-tutes nachzugehen. Leider scheiterte der Versuch, den Kurs ganz in diese Räume zu verlegen und dort mit Büchern und Fotos statt mit Dias zu arbeiten an den Temperaturen, die hier im obersten Geschoß auf lange Zeit nicht zu ertragen waren.

Über die Qualität der Sprachkurse und Vorträge hörte man sehr Un-terschiedliches. Beim wissenschaftlichen Programm der Sommerkurse, an dem sich in Valladolid neben Spaniern auch Professoren aus Bel-gien, Lateinamerika und den USA beteiligten, gibt es häufig eine Diskrepanz zwischen institutionellem Rahmen und Vermittlung, d. h. die interessantesten Themen werden in einer für Nicht-Spanier schwer rezipierbaren Weise dargeboten. Hier bildete Valladolid keine Ausnahme. Von der Wissensvermittlung im "Superior" war ich dagegen sehr angetan. Im Literaturunterricht wurden sehr interes-sante spanische Kurzgeschichten behandelt und der Grammatikkurs erbrachte schon nach einer Woche Sprachverbesserungen. Ärgerlich gestaltete sich lediglich der Konversationskurs.

Abschließend und als Ausblick bleibt festzuhalten, daß auch im August 1992 wieder ein kombinierter Sprach- und Kunstgeschichts-kurs stattfinden wird, zu dem man sich möglichst bald anmelden sollte (vorerst läuft die Koordination über Marburg: Dr. Michael Scholz-Hänsel, Kunstgeschichtliches Institut im FB 09 der Philipps-Universität Marburg, Postfach 1460, Biegenstr. 11, 3550 Marburg). Das Thema soll diesmal die spanische Renaissancekunst bilden (Pedro und Alonso Berruguete, Juan de Herrera, Pedro Ma-chuca und Diego de Siloé). Große Exkursionen sind geplant nach Avila, Burgos und zum Escorial. Wir hoffen aus den Erfahrungen des letzten Jahres gelernt zu haben und würden gerne als Ergänzung zum Kunstgeschichtskurs solchen Teilnehmern, die eines Sprachkurses nicht mehr bedürfen, eine Teilnahme am gleichzeitig stattfindenen internationalen Filmkurs anbieten (inoffiziell ist diese Möglich-keit von einigen schon 1991 genutzt worden).

Michael Scholz-Hänsel, Marburg

Resumen del Curso Monografico de arte medieval en Castilla y León de la Universidad de Valladolid: Del 4 al 28 de agosto de 1991 tuvo lugar el desarrollo del Curso Monográfico de Arte Medieval en Castilla y León dentro del Curso General de Extranjeros organizado por la Universidad de Valladolid. El Curso de Arte, de 34 horas lectivas, asi como con numerosas horas prácticas, contó con la asistencia de 11 alumnos, la mayoría de nacionalidad alemana, y estuvo dividido en tres apartados fundamentales: Del 5 al 10 de agosto, el profesor Domínguez Casas disertó sobre los aspectos fundamentales del Arte Prerrománico Español: el arte visigodo y mozárabe de nuestra región, y el Arte Mudéjar castellano-leonés. En este periodo, y como clases prácticas, se realizaron dos visitas a la ciudad de Valladolid, a

cargo del profesor Cano de Gardoqui, en las cuales pudieron visitarse el Museo Diocesano, con muestras de arte religioso de la provincia, el Museo Nacional de Escultura Policromada, el Museo Oriental y diversas muestras de arte románico y gótico de la ciudad. En esta seman, se desarrollaron dos excursiones, una general, correspondiente al Curso de Lengua Española, y se dirigió a Salamanca, visitandose monumentos medievales y renacentistas.

Del 12 al 20 de agosto, corrieron a cargo del profesor Cano de Gardoqui, las clases lectivas sobre el arte Románico de Castilla y León. En dicho período tuvieron lugar, en fin de semana, dos excursiones. El sábado se visitó Segovia, viéndose la catedral gótica y las iglesias románicas de la ciudad, así como el Alcázar y la Granja de San Ildefonso. El domingo se dedicó a la Ruta del Románico Palentino, uno de los más caracteristicas de este arte en Castilla y León; se visitaron iglesias románicas del Camino de Santiago (Cripta de la Catedral de Palencia, Frómista, Carrión de los condes, etc.) y la iglesia visigoda de San Juan de Baños.

Del 20 al 28 de agosto, el profesor Andrés Ordax impartó las clases lectivas correspondientes al Arte Gótico en Castilla y León. Las excursiones de fín de semana se dirigieron, el sábado a la Ruta de Castillos de Valladolid, con visitas al castillo de Portillo, Peñafiel y el monasterio cisterciense de Valbuena de Duero. El domingo, la excursión fue a Burgos, visitándose la Cartuja gótica de Miraflores, la catedral de Burgos y el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Las excursiones prácticas completaron, pues, los aspector teóricos de las clases lectivas.

Los alumnos asistentes al curso recibieron al término del mismo su diploma correspondiente. No obstante, con vistas al Curso del año próximo, caben plantear nuevas propuestas que completen o mejores diversos aspectos aún no plenamente desarrollados en éste. Es de esperar que el Congreso que tendrá lugar en Marburgo del 2 al 12 de octubre de 1991 aporte, dentro de la Carl Justi-Vereinigung soluciones y nuevos proyectos pata el Curso de Arte de 1992, que se piensa se centre en el Arte del Renacimiento de Castilla y León.

José Luis Cano de Gardoqui, Valladolid

Das Allgemeine Künstlerlexikon
Das AKL im allgemeinen und der Hispanische Bereich im besonderen

Kunsthistorikern den Thieme/Becker (Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-1950) und Vollmer (Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX.Jahrhunderts, Leipzig 1953-1962) vorzustellen, hieße gleichsam Eulen nach Athen zu tragen. Seit dem Erscheinen dieser Lexika ist nichts Vergleichbares, sowohl den Inhalt als auch dem Umfang betreffend publiziert worden. Jedoch das Schicksal jedes mehrbändigen Nachschlagewerkes scheint es zu sein, daß spätestens bei der Fertigstellung des letzten Bandes sich bereits eine Überarbeitung der ersten erforderlich macht. So erging es bekanntermaßen auch diesen Werken und es ergab sich (fast) folgerichtig, daß 1969 eine neue Redaktion unter Leitung von Günter Meißner die Arbeit aufnahm. Schon bald wurde klar, daß eine bloße Überarbeitung des Thieme/Becker nicht möglich sein würde, wollte man dem enormen Wissenszuwachs und der Erschließung der Kunst der Länder der 3.Welt gerecht werden. Das "neue" Lexikon sollte ganz in der Tradition seiner Vorgängerwerke stehen und auch dessen Namen tragen. Dies allerdings war aus rechtlichen Gründen nicht möglich, die im Westen Deutschlands lebenden Erben des Seemann-Verlages beanspruchten dieses "Markenzeichen". So wurde das AKL aus der Taufe gehoben. Umfangreiche Vorarbeiten waren nötig, bis 1983 der 1.Band erscheinen konnte, der 2. folgte 1986 und der 3. im Jahre 1990. Seit September 1989 steht das Projekt (nach anfänglicher Ablehnung) unter dem Patronat des Comité International d'Histoire de l'Art. Seinerzeit als gigantisches Projekt vom Ministerium für Kultur der DDR gefördert, waren ca. 80 Bände mit etwa 800 000 Künstlerbiographien geplant. Beim damaligen Erscheinungsrhythmus wäre der letzte Band wohl um das Jahr 2200 erschienen. Es lag also auf der Hand, daß das redaktionelle Konzept geändert werden mußte, sollte das AKL wirklich in absehbarer Zeit ein "Gebrauchsgegenstand" der Kunstwissenschaft werden. Erste große Überlegungen dazu gab es bereits vor der Wende. Die gewaltigen historischen Umwälzungen 1989 brachten mit sich, daß sich die Redaktion des AKL neu orientieren mußte, wollte sie fortbestehen - eine Neuorientierung sowohl auf fachlichem als auch auf marktwirtschaftlichem Gebiet. Wichtigstes Ziel unseres neuen Konzeptes ist die Edition eines abgeschlossenen Lexikons in einem vertretbaren Zeitraum. Die Vorstellungen hierfür belaufen sich auf ca. 60 Bände mit 470 000 Künstlerbiographien. Es wird ein Erscheinungsrhythmus von zwei Bänden pro Jahr angestrebt.

Das AKL gehört seit dem 1.April 1991 zum K.G. Saur-Verlag, München. Dem Verleger ist es zu danken, daß das AKL als Projekt erhalten geblieben ist und es als Gesamtedition realisierbar erscheint. Neben dem Printprodukt entsteht gleichzeitig eine künstlerbiographische Datenbank, der im Rahmen des Gesamtprojektes die grundlegende Bedeutung zukommt. Parallel dazu wird eine CD-ROM entstehen (Erscheinungstermin ist Anfang 1993).

An dieser Stelle seien noch einige Bemerkungen zum heutigen Aufbau der Redaktion gestattet. Von den 9 festangestellten Mitarbeitern sind 6 Redakteure, denen die Betreuung folgender Gebiete obliegt: italienischer, französischer, angloamerikanischer, deutscher, osteuropäischer und hispanischer Bereich. Letzterer soll an dieser Stelle den Mitgliedern der Carl-Justi-Vereinigung etwas ausführlicher vorgestellt werden. Zu ihm gehören neben Spanien und Portugal auch Lateinamerika und Brasilien. Der Umfang dieses Gebietes, gemessen am Gesamtvolumen des AKL, beträgt ca. 12 % (7 % Spanien, 1,5 % Portugal und 3,5 % LA), das entspricht für den 1991 erschienen Band etwa 950 Stichworten. Bei der Auswahl der Künstler, die im Lexikon Aufnahme finden sollen, haben die Korrektur und die Aktualisierung der Vorgängerwerke Priorität. Bei Neueinträgen wird den Vertretern der sogenannten klassischen Kunstgattungen bis zum Ende des 18.Jahrhunderts das größte Augenmerk geschenkt, die Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts werden einer strengeren Auswahl unterzogen. (Diese Orientierung gilt nur für das Printprodukt; in den Datenbestand werden alle uns bekanntwerdenden Künstler aufgenommen). Besondere Aufmerksamkeit schenken wir dabei den bisher nur wenig oder teilweise noch gar nicht beachteten Nationalbereichen, z.B. Lateinamerika, Brasilien. Verständlicherweise ist es gerade in diesen Gebieten schwerer, eine umfassende Dokumentation der bildenden Künstler zusammenzustellen. Während wir in diesen Ländern nur in einem relativ geringen Maße Kunstliteratur zur Verfügung haben, macht es sich gerade bei den Ländern mit langer kunstwissenschaftlicher Tradition dringend erforderlich, sich auf das Wesentliche zu beschränken. Dies führte zu einer Selektierung der vorhandenen Literatur und einer Beschränkung auf künstlerbiographische Lexika, Bibliographien, wichtige Handbücher und Kataloge. Diese Grundlagenliteratur wird ständig aktualisiert und vervollständigt. Die Liste der wichtigen Kunstliteratur für Spanien umfaßt beispielsweise 97, für den gesamten hispanischen Bereich gegenwärtig 140 Titel. Nach erfolgter Auswertung dieser Grundlagenliteratur obliegt es dem zuständigen Redakteur, potentielle Autoren für die Artikel anzuschreiben. Im günstigsten Falle gibt es Angebote von Spezialisten, Artikel zu einem bestimmten Gebiet, einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Kunstrichtung aber auch zu einzelnen Künstlern zu

übernehmen. Einen weiteren Teil der Manuskripte verfassen Honorarredakteure, die besondere Voraussetzungen für die Bearbeitung eines Gebietes mitbringen und von der Redaktion besonders betreut werden. Nicht zuletzt ist auch der Redakteur selbst als Autor tätig.

In den letzten Jahren ist es uns verstärkt gelungen Kunsthistoriker, die sich mit der spanischen, portugiesischen und lateinamerikanischen Kunstgeschichte beschäftigen für die Zusammenarbeit mit dem AKL zu gewinnen. Mitglied des internationalen Beirates ist u.a. Prof. Alfonso Pérez Sánchez aus Madrid. Nicht zuletzt der Unterstützung des Vorstandes der Carl-Justi-Vereinigung ist es zu danken, daß sich immer mehr Kollegen dazu bereitfinden, für das Lexikon zu arbeiten. Dennoch gestatten Sie mir an dieser Stelle, mich an alle Mitglieder und Sympathisanten der Carl-Justi-Vereinigung zu wenden und Sie um Ihre Unterstützung zu bitten, damit der hispanische Bereich umfassend und auf einem höchstmöglichen fachlichen Niveau präsentiert werden kann.

Majang Hartwig, Leipzig

Redakteurin für den hispanischen Bereich

Kontaktadresse:
Redaktion Allgemeines Künstlerlexikon K.G. Saur-Verlag PSF 310,
Friedrich-Ebert-Str. 76
O - 7010 Leipzig

Tel. 7179-250/253/293 * Fax 7179-358

Nachrichten

CIHA-Kongreß: XXVIII. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte, Berlin 15. - 20. Juli 1992:

Die Carl Justi-Vereinigung e.V. lädt anläßlich des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte am

Freitag, dem 17. Juli 1992, von 9 - 12.30

zu einem Roundtable-Gespräch mit dem Thema

Ibero-Amerika und Europa - Probleme und Perspektiven kunstwissenschaftlichen Austausches ein.

In kurzen Beiträgen sollen Erfahrungen auf diesem Gebiet ausgetauscht werden und Möglichkeiten zur Intensivierung der Kontakte erörtert werden. Meldungen und Anregungen nimmt weiter entgegen: Barbara Borngässer Klein, Potzwenden 5, 3401 Landolfshausen

Jahrestagung der "CARL JUSTI - VEREINIGUNG e. V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal" in Heidelberg

Die nächste Jahrestagung der CJV wird voraussichtlich Ende November in Heidelberg stattfinden. Der wisenschaftliche Teil steht unter dem Titel "*Romanische Skulptur in Spanien*" (Weitere Referenten werden gebeten, sich mit dem Sekretariat der CJV, Dr. B. Borngässer Klein, Potzwenden 5, 3401 Landolfshausen, in Verbindung zu setzen).

Gründung des Portugalzentrums und der Dokumentationsstelle Galizien

Am 29. November 1991 wurden an der Universität Trier das Portugalzentrum und die Dokumentationsstelle Galicien gegründet. In offizieller Zusammenarbeit mit staatlichen und kulturellen Einrichtungen Portugals, der lusophonen Länder und Galiciens liegen die Aufgaben schwerpunktmäßig in
- der Dokumentation der wissenschaftlichen Forschung in und über Portugal, die lusophonen Länder und Galicien;
- der Verantwortung für den Aufbau und die Unterhaltung einer Spezialbibliothek im Rahmen der Universitätsbibliothek;

- der Koordination eines interdisziplinären Forschungsschwerpunktes im Bereich Portugal, lusophone Staaten und Galicien;
- dem Ausbau eines Studienschwerpunktes Portugiesisch, der Entwicklung interdisziplinärer Studiengänge, dem Angebot fachsprachlicher Fremdsprachenausbildung und der Entwicklung und Durchführung von Weiterbildungsprogrammen.

Regelmäßige Publikationen und kulturelle Veranstaltungen sind vorgesehen. Im Rahmen des Möglichen wird die Einrichtung auch allgemeine (kulturelle, wirtschaftliche, politische) Informationen vermitteln.

Interessenten wenden sich an das **Portugalzentrum** oder die **Dokumentationsstelle Galicien, Universität Trier, DM 318/321, Postfach 3825, D – 5500 Trier. Tel. 0651/ 2013357, Fax – 2013925.**

Danksagungen und Liste der erhaltenen Publikationen

Die Carl Justi Vereinigung dankt allen Mitgliedern und Freunden für Anregungen, Kritik und vor allem für tatkräftige Unterstützung beim Aufbau ihres Archivs. Besonderer Dank sei den Autoren und Herausgebern gesagt, die uns folgende Schriften übersandten:

Prof. Dietrich Briesemeister, Ibero-Amerikanisches Institut Berlin: Renate Löschner, *Otto Grashof. Die Reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien 1852-1857*, Berlin 1987.

Gustavo Curiel, Mexico City: *Tlalmanalco, Historia e Iconología del Conjunto Conventual*, México 1988.

Deutscher Spanischlehrerverband, Nürnberg: *Hispanorama*, laufend

Deutscher Spanischlehrerverband, Nürnberg: *Lusorama*, 10. 1989

Martha Fernández, Mexico City: *Arquitectura y Gobierno Virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII*, México 1985.

Martha Fernández, Mexico City: *La Arquitectura de la Ciudad de México en el siglo XVII*, México 1987.

Martha Fernández, Mexico City: *La ciudad de México - De Gran Tenochtitlan a mancha urbana*, México 1987.

Martha Fernández, Mexico City: *Retrato hablado. Diego de la sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México 1986.

Gottfried Kerscher, Marburg: *Privatraum und Zeremoniell im spätmittelalterlichen Papst- und Königspalast. Zu den Montefiascone-Darstellungen von Carlo Fontana und einem Grundriß des Papstpalastes von Avignon*, Aus: Römisches Jb. f, Kg. 26. 1990, S. 87-134.

Helga v. Kügelgen Kropfinger, Berlin: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas (Erwin Walter Palm zum 70. Geburtstag)* 20. 1983.

Consuelo Maquivar Maquivar, Mexico City: *Museo Franz Mayer*, Boletin Bimestral 25. 1988.

Oficina Catalana/Deutsch-Katalanische Gesellschaft (DKG), Frankfurt a. M., *Zeitschrift für Katalanistik 2. 1989 und 5. 1992.*

Philipps Universität Marburg: Kongreßakten *Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen für Europa*, Oktober 1991

José Rogelio Ruiz Gomar, Mexico City: *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México 1987.

José Rogelio Ruiz Gomar, Mexico City: *El Acueducto de Guadalupe* Aus: Estudios acerca del arte novohispano, México, UNAM 1983, S. 121-145.

Universidad Nacional Autónoma de México: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 1983-1989*

Mercedes Valdivieso Rodrigo, Barcelona: *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, Köln, Wien 1988.

Andrea Volz, Tübingen: *Die Stadterweiterung von Barcelona*, Magisterarbeit Tübingen 1990, masch.geschr.

The Warburg Institut, London: *The Warburg Institute, Publikationen 1989*

Barbara Borngässer Klein, *Zur Statue Heinrichs des Seefahrers am Südportal von S. Maria de Belém in Lissabon*, Aus: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4. 1990, S. 486-510

Nachrichten und Wünsche von Mitgliedern

Dr. Johannes Hartau, Tel. 040-4123 6225 und 040-4910903, bittet um Hinweise zur Auffindung eines Kartonentwurfes zu dem in Abb.16 und 17 gezeigten Wandteppich; Spuren führen in den Umkreis von Francis Cleyn Mortlake (= Franz Klein aus Rostock) und James Bridges in London (= Jacob van der Bruggen aus Brüssel).

VERANSTALTUNGSKALENDER 1992

JANUAR

Bis April	**Las edades del hombre** III Teil (música sacra), Catedral de León
18. 1.	**Soledad Sevilla**, Galería Soledad Lorenzo. Madrid
15. 1.	**La pintura sevilla de los Siglos de Oro**, Hospital de los Venerables. Sevilla
26. 1.	**Arte canario: 1939–1990**, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). Las Palmas
16. 3.	**Manuel Millares**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
31. 1.	**La vida judía en Sefarad** (Spanien), Sinagoga del Tránsito. Toledo
20. 2.	**Arte conceptual en Cataluña 1964–1980**, Centro de Arte Santa Mònica. Barcelona
18. 2.	**Juan Uslé**, Galería Joan Prats. Barcelona
	José Guinovart, Galería Antonio Machón. Madrid
20. 2.	**El teatro de Federico García Lorca**, Circulo de Bellas Artes. Madrid
Ende Feb.	**Miquel Barceló**, Galería Soledad Lorenzo. Madrid

FEBRUAR

13.–18. 2.	ARCO 92
	Confrontaciones. Arte último británico y español, Palacio de Velázquez. Madrid
Bis 19. 4.	**Muestra de la vida y la obra de Pablo Picasso**, Museo Picasso. Barcelona

MÄRZ

	Ignacio Zuloaga, Biblioteca Nacional. Madrid
	Cristina García Rodero. Fotoausstellung, Sala de Exposiciones. Consulado del Mar. Burgos
Bis 31. 5.	**Reyes y mecenas**, Doppelausstellung in Toledo und Innsbruck, Museo de la Santa Cruz. Toledo
22. 3.	Universidad. **Ciclo de encuentros internacionales sobre España y Europa**, Universidad Complutense, Madrid
7. 6.	**Al–Andalus. Las artes islámicas de España**, Palacio Real de la Alhambra. Granada

21. 6.	**El legado científico de Al–Andalus**, Museo Arqueológico. Madrid
25. 5.	**Susana Solano**, Galería Joan Prats. Barcelona

APRIL

Bis 31. 5.	**Platería en el tiempo de los Reyes Católicos**, Fundación del Banco Hispano Americano. Madrid
7. 6.	**Comunicación sobre el muro: las pinturas matéricas de Antoni Tàpies**, IVAM. Centro Julio González. Valencia
15. 6.	**Muestra antológica de Gutiérrez Solana** (1886–1945), Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid
20.4.–12.10.	**Expo 92, Sevilla**
	Fernando Botero, Hospital de los Venerables, Sevilla

MAI

	Eröffnung der Colección permanente del Centro de Arte Reina Sofía
6.5.–14.6.	**Liebe und Tod – Pablo Picasso, Die letzten graphischen Blätter**, Wilhelm–Lehmbruck–Museum, Duisburg
8.5.–26.7.	**Pablo Picasso 1905–1906**, Kunstmuseum Bern
Bis 17.5.	**Jusepe de Ribera**, Castel Sant'Elmo, Neapel
Bis 17.5.	**Manolo Millares**, Kunsthalle Bielefeld
Bis 28. 6.	**Cine español**. Muestra audiovisual sobre la filmografía nacional, Palacio de Velázquez. Madrid
15. 8.	**Europa y América**, Palacio de Velázquez. Madrid
15. 7.	**Fuentes de la memoria**. Geschichte der spanischen Fotografie, Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid
30. 8.	**Ribera**, Museo Nacional del Prado. Madrid
11. 7.	**Pello Irazu**, Galería Soledad Lorenzo. Madrid

JUNI

Bis 4. 7.	**Pintura catalana**: Ràfols Casamada, Galería Joan Prats, Barcelona
20. 9.	**Antología de Goya**, Palacio de la Lonja. Zaragoza
	Contemporáneos de Goya, Palacio de Sástago. Zaragoza

JULI

Am 23. 7.	**Eröffnung des Museo Thyssen Bornemisza**. Madrid
25. 7.	**Eröffnung der Olympischen Spiele in Barcelona**

SEPTEMBER

Bis 25.10.	**Hilos dorados**, Reales Alcázares. Sevilla
15.11.	**Alexander Calder**, IVAM. Centro Julio González. Valencia
2. 1.	**Antonio López García**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

OKTOBER

Bis 19.10.	**Panorama europeo del videoarte**, Centro Cultural Conde Duque. Madrid
10. 1.	**Influencia de Goya en la pintura moderna y contemporánea**, Palacio de la Lonja. Zaragoza Wifredo Lam
31.12.	**Picasso y el Mediterráneo**, Palacio Episcopal. Málaga

NOVEMBER

Ab 18.11.	**Festival de Cine de Valladolid**

DEZEMBER

	Juan Genovés, IVAM;. Centro Julio González. Valencia
Bis 31.12.	**Madrid pintado**, Museo Municipal. Madrid
31.12.	**Utopías de Madrid**, Centro Cultural Conde Duque, Madrid **La ciudad y su pasado**, Museo de la Ciudad. Madrid

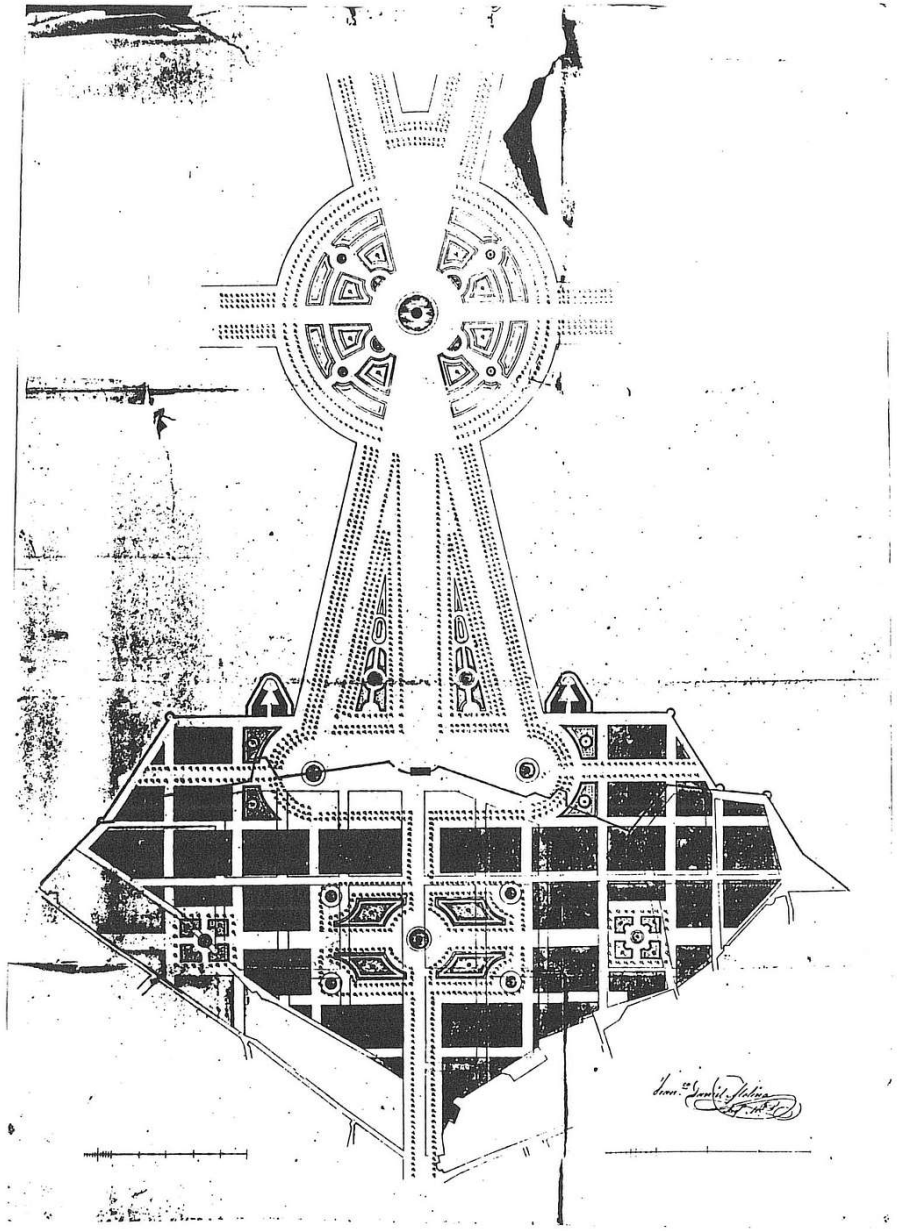


Abb. 1 Entwurf Francesc Daniel Molinas i Casamajós (1853)



Abb. 2 Projekt Miquel Garriga i Rocas (1857)

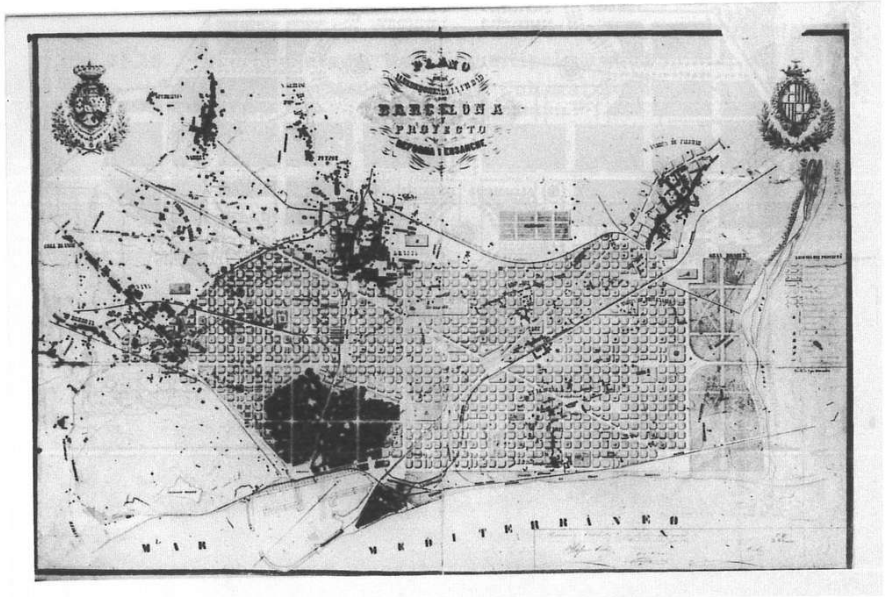


Abb. 3 Erweiterungsplan des Ildefons Cerdà (1859)

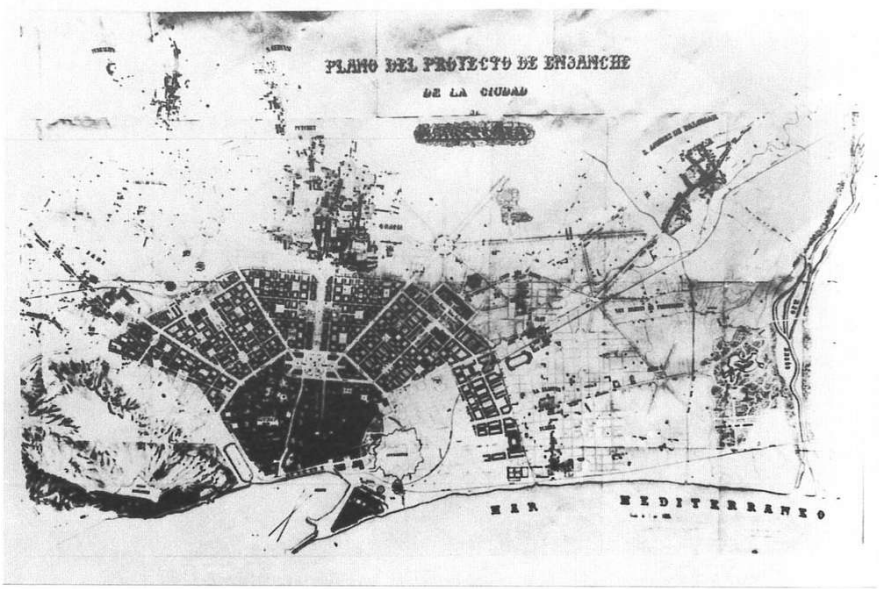


Abb. 4 Plan des Antoni Rovira i Trias (1859)

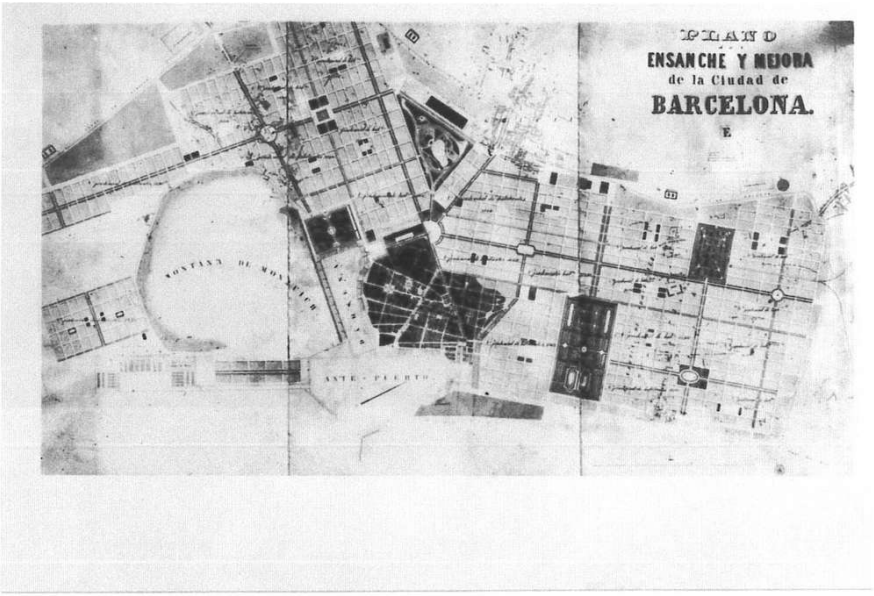


Abb. 5 Entwurf Francesc Soler i Glòrias (1859)

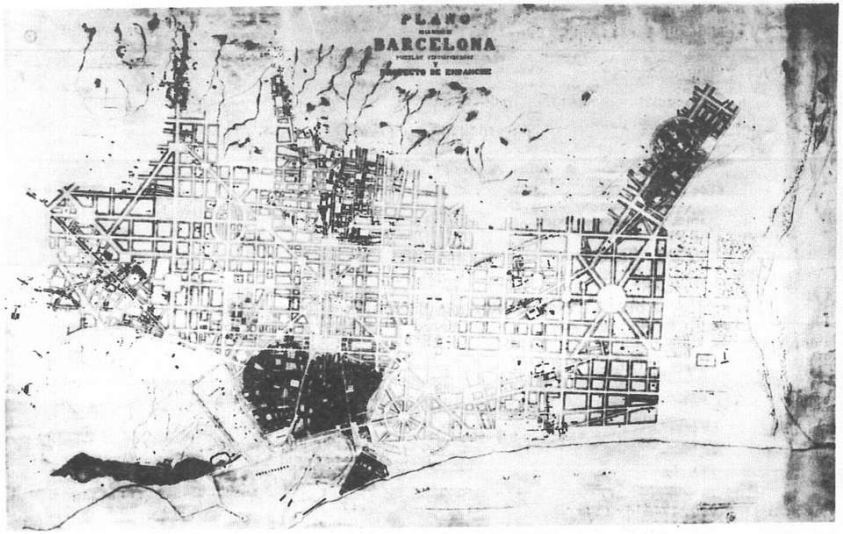


Abb. 6 Projekt Fontseré (1859)

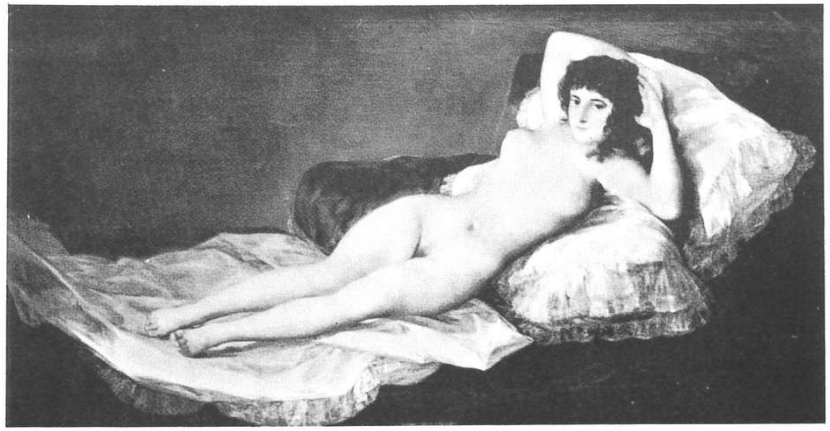


Abb. 7 Goya, "*Die nackte Maja*", 1997-1800, 97x190cm, Öl/Lw. Madrid Prado



Abb. 8 Goya, "*Die bekleidete Maja*", 1800-1803, 97x190cm, Öl/Lw. Madrid Prado





Abb. 9 Bocourt/Moller nach Goya, "*Die Herzogin von Alba*" (1795), 1867, 15x9,7cm, Radierung (Yriarte, 1867, S. 35)

Abb. 10 Yriarte/Morin/Chapon nach Goya, "*Die bekleidete Maja*" (1797–1800),1867, 8,3x17,7cm, Radierung (Yriarte,1867, S.88)



Abb. 11 Chassériau, "*Badende*", 1850, 137x210cm, Öl/Lw., Avignon Musée Calvet

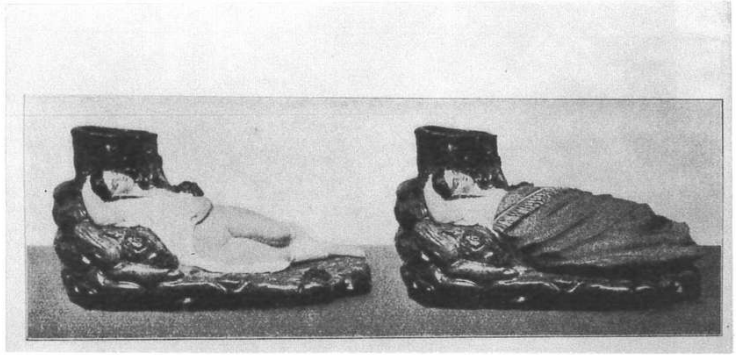


Abb. 12 Anonym, Erotischer Scherzartikel, Aschenbecher aus Ton, Decke abnehmbar, 19. Jahrhundert





Abb. 13 Randon, Karikatur auf Manets "*Lola de Valence*", 1867

Abb. 14 Anonym, Marguerite *Bellanger in Männerkleidung*, Fotografie o. J.



Abb. 15 Jusepe de Ribera, "*Der Heilige Sebastian*", 260x165mm, Dresden, Kupferstichkabinett (Aufn. Pfauder, Dresden)



Abb. 16 Wandteppich, Umkreis des Francis Cleyn in Mortlake, Foto J. Hartau, Hamburg



Abb. 17 dto. Detail