Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL • JUSTI
VEREINIGUNG

Mitteilungen 1994

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

ISSN 0946-2821

6. Jahrgang 1994

Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer Klein
Potzwenden 5, D 37136 Landolfshausen
Tel. und Fax +49-5508-632

Redaktion:
Dr. Barbara Borngässer Klein
Dr. Angelica Francke

Druck:
J. Kinzel, Göttingen 1994

EDITORIAL

Wie im vergangenen Jahr spiegelt auch die diesjährige Ausgabe der **Mitteilungen** die Aktivitäten der **Carl Justi-Vereinigung** wider: Die in diesem Band enthaltenen Beiträge entstammen weitgehend den Kolloquien ***Reiseberichte*** (Bonn, im Mai 1993) und ***Spanien und die europäische Architektur der Gotik*** (Göttingen, im Februar 1994). Dank der Mitarbeit unserer Mitglieder, für die wir uns hier herzlich bedanken möchten, können wir verstärkt über aktuelle Ausstellungen, Neuerscheinungen und Projekte berichten.

Dies wird auch weiterhin die Aufgabe der **Mitteilungen** bleiben; weitergehende Studien (deutscher wie ausländischer Autoren) sollen hingegen in Zukunft innerhalb der Schriftenreihe **ARS IBERICA** publiziert werden. Diese wird im Namen der CJV herausgegeben und vom Vervuert-Verlag in Frankfurt veröffentlicht. Die CJV hofft, auf diese Weise der kunsthistorischen Forschung zur iberischen Welt auch in Deutschland wieder ein Forum verschaffen zu können.

Como en el año pasado, esta edición de las **Mitteilungen** refleja nuevamente las actividades de la **Asociación Carl Justi**: Los artículos contenidos en el volumen actual proceden – por la mayor parte – de los coloquios *Relaciones de viajes españoles* (Bonn, mayo 1993) y *España y la arquitectura europea del gótico* (Göttingen, febrero 1994). Gracias a la colaboración de nuestros miembros, a los agradecemos muchísimo, estamos en condiciones de referir más ampliamente sobre exposiciones, publicaciones y projectos recientes.

Esta información continuará como tarea de las **Mitteilungen**; trabajos de investigación más detallados (de autores alemanes como de extranjeros) serán publicados de ahora en adelante en la serie **ARS IBERICA**, editada en nombre de la CJV en la editorial Vervuert en Frankfurt. La CJV desea crear de este modo un foro más estable para el estudio de la historia del arte iberico en Alemania.

A actual edição das **Mitteilungen** reflecte como no ano passado as actividades da **Associação Carl Justi** : Os artigos neste volume provêm numa maioria dos colóquios *Relatos de viagens espanhóis* (Bonn, Maio 1993) e *Espanha e a arquitectura europeia do gótico* (Göttingen, Fevereiro 1994). Graças à colaboração dos nossos sócios, pela qual estamos muito gratos, foi-nos possível relatar de forma mais ampla sobre exposições, publicações e projectos recentes.

Este permanecerá o objectivo das **Mitteilungen**; pesquisas mais pormenorizadas (de autores alemães como estrangeiros) serão no futuro publicadas na série **ARS IBERICA** na editora Vervuert de Frankfurt, sob o nome da CJV. A Associação Carl Justi pretende desta forma criar um foro mais estável para a investigação no campo da História de Arte Ibérica em Alemania.

Barbara Borngässer Klein

INHALTSVERZEICHNIS

Aufsätze

Dietrich Briesemeister
Spanische Kunst in frühen Reisebüchern 1

Gabriela Betz
Bildniswandlung und -verbreitung am Beispiel der Bildnisse des Don Carlos 16
- Resumen Español 31

Buchbesprechungen

Marta Cencillo Ramírez
Xavier de Salas / Fernando Marías: El Greco y el arte de su tiempo 32

Jesús Espino Nuño
Joaquín Yarza Luaces: Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía 36

Ausstellungsbesprechungen

Birgit Thiemann / Michael Scholz-Hänsel
Madrider Ausstellungen 1993: 41
- Antonio López: pintura, escultura, dibujo 42
- Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español 43
- Joan Miró 1893-1883 (Barcelona) 45
- 7 pintores españoles de la escuela de París 46
- Goya: el capricho y la invención 48
- Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918 49
- Cristina García Rodero: España - Fiestas y ritos 52

Magín Berenguer
Orígenes. Arte e Historia Medieval en Asturias 55

Sabina Hamm
Jerónimos 4 Séculos de Pintura 58

Michael Nungesser
Surrealismus und Lateinamerika, eine fruchtbare Beziehung 62

Sabine Maria Schmidt
Chillida im geistlichen Raum 66

Berichte aus Lehre und Forschung

Enrique Arias Anglés
Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" 69

Walter Zanini
Considerações preliminares sobre a História da Arte no Brasil 74

Berichte über Kolloquien

Christian Freigang
Spanien und die europäische Architektur der Gotik
(Göttingen Februar 1994) 83
- *Resumen español* 84
- Henrik Karge: *Die gotische Architektur der Zisterzienserinnenabtei Las Huelgas bei Burgos* 85
- José A. Puente Míguez: *Das gescheiterte Domprojekt von Santiago de Compostela: Ein verlorenes Verbindungsglied der Architekturgeschichte Frankreichs und Spaniens?* 86
- Peter Kurmann: *Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León* 88
- Martina Frauer: *Die Dominikanerkirche Santa Catalina in Barcelona. Aspekte zur Baugeschichte* 89
- Carmen Manso Porto: *Santiago und die europäische Bettelordens-architektur des 13. Jahrhunderts* 91
- Maria Angela Franco Mata: *Nationalität und Internationalität in der Toledanischen Gotik* 92
- Rafael Cómez Ramos: *Nationalismus und Historiographie. Der Autor des Entwurfs der Kathedrale von Sevilla* 94
- Jos Tomlow: *Castillo de Bellver auf Mallorca. Ein Versuch, die Wege zur Entstehung und Gestalt eines Unikats zu deuten* 95
- Gottfried Kerscher: *Herrschaftsform und Raumordnung. Zur Rezeption der mallorquinischen und spanisch-islamischen Kunst im Mittelmeergebiet* 96
- Victòria Almuni Balada: *Die mittelalterliche Baugeschichte der Kathedrale von Tortosa. Aufnahme katalanischer Vorbilder und gestalterische Originalität* 98
- Joan Domenge i Mesquida: *Die Kathedrale von Mallorca: Überlegungen zu ihrer Konzeption und zur Datierung ihrer Schiffe* 102
- Christian Freigang: *Die internationalen Expertisen von 1386 und 1416/17 zum Langhausbau der Kathedrale von Girona* 105
- Núria de Dalmases / Albert Cubeles i Bonet: *Überlegungen zur Typologie gotischer Portalanlagen in Barcelona (14. und 15. Jh.)* 106
- Johannes Röll: *Architektur im Werk des spätgotischen Bildhauers. Bemerkungen zu Gil de Siloe* 107

- Julia Ara: *Die Fassaden von San Gregorio und San Pablo in Valladolid im Kontext der mitteleuropäischen Architektur und Plastik* 107

- Pablo de la Riestra: *Die Kathedrale von Astorga und die Architektur der deutschen Gotik* 109
- Barbara Baumüller: *Figurierte Gewölbe der Spätgotik in Spanien und Österreich. Ein Kunsttransfer im Zeitalter der Katholischen Könige und Kaiser Maximilian I.* 111

Dietrich Briesemeister
Kolloquium in Cáceres (September 1993) 112

Projekte

Enrique Arias Anglés
Einladung zu den Jornadas des Consejo Superior de Investigaciones Científicas (November 1994) 114

Teilnahme der CJV am Deutschen Hispanistentag 1995 115

Symposiumsprojekt: Struggle for Synthesis: Art in the 17th and 18th Centuries 116

Berichte von Mitgliedern der CJV

Monique Escamilla
Hinweise zur Benutzung des "Archivo General de Indias de Sevilla" (A.G.I.) 117

Vorstellung der Mainzer Studierenden 119

Martina Frauer
Die Georg-Weise-Photosammlung der Universität Tübingen 120

Danksagungen der CJV 121

Abbildungen 123

SPANISCHE KUNST IN FRÜHEN REISEBÜCHERN

Dietrich Briesemeister

In europäischen Reiseberichten finden sich seit dem späten Mittelalter verstreute Beobachtungen über Baudenkmäler, Kunstwerke und Künstler, die Ausländer bei der unvermittelten Begegnung mit einer fremden, unbekannten Ausdrucks- und Formenwelt niederschrieben.

Dieser allmählich geschärfte Blick für Kunst, die spontane Reaktion darauf und die Wertung neuer ästhetischer Erlebnisse vermitteln wichtige Aufschlüsse über den Vorgang der Rezeption spanischer Kunst. Die einschlägigen Zeugnisse sind trotz der fast vollständig bibliographischen Erfassung des älteren Reiseschrifttums über die Iberische Halbinsel durch Arturo Farinelli[1] für die Kunstgeschichte, was Spanien und Portugal betrifft, bislang noch nicht zusammenhängend erschlossen worden.

Die Wahrnehmung und Beurteilung von Kunstwerken bricht sich nur langsam und vereinzelt Bahn. Die von der curiositas bewegten Reisenden halten als Laien und in einer Zeit, da es nicht einmal in Ansätzen die Vorstellung von "Kunstgeschichte", geschweige denn eine Kunstwissenschaft oder kunstkritische Bewertungsmaßstäbe gab, persönliche Eindrücke und Beobachtungen fest. Das Erstaunen über Kunstwerke wird zudem überlagert von der drängenden Erfahrung einer nicht vertrauten Lebenswelt, von der alltäglichen Begegnung mit anderssprachigen Menschen, fremden Sitten und unbekannten Landschaften. Frühen Ausdruck findet die Wahrnehmung von Kunstschätzen in der "Buntschriftstellerei" der "poikilé historia" in der antiken Literatur), dem Sammeltopf eklektischer Gelehrsamkeit, die Wissenswertes und Kurioses aus allen Gebieten in zwangloser Folge anhäuft und damit zur wichtigsten Vermittlungsform von Kenntnissen über Land und Leute wird. Die Beschreibung von Kunstgegenständen, Bauwerken u.a. gehört seit Homers Schildbeschreibung (Ilias 18, 478ff.) zu den bevorzugten Mitteln virtuoser rhetorischer Darstellung, die literarische Texte ausschmückt.[2] Beschreibende Einlagen, Ekphrasen, descriptiones kennzeichnen nicht nur die epische Technik, sondern sie kommen auch in

[1] Farinelli, Arturo: Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX, 4 Bde, Rom 1942-1979.

[2] Kessler, Herbert; Shreve Simpson, Marianna (Hrsg.): Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Washington, D.C. 1985. Ratkowitsch, Christine: Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991. Clemente, Linda M.: Literary objets d'art: Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210, New York 1992.

anderen Gattungen und Textsorten vor. Für die Gestaltung gelten genaue technische Anweisungen, so daß literarischen Musterbeschreibungen von Kunstwerken durchaus auch Aussage- und Quellenwert für den Kunsthistoriker zukommt.

Spanien lag abseits der frühneuzeitlichen Bildungsreisen und Kavalierstouren, obwohl das Land in der Geschichte des Reisens durch die europäische Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela bereits seit dem Hochmittelalter eine große Anziehung ausübte. Die Kunstreisen führten vorzugsweise nach Italien. Sie stehen in engem Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der Antike und der gebildeten Italienbegeisterung[3]. Die Spanienmode weckte dagegen andere Emotionen und Erwartungen. Insgesamt widmen alte Reisebücher im allgemeinen auch der Literatur, dem Theater, der Volkskultur mehr Aufmerksamkeit als der Kunst. Im 18. Jahrhundert finden sich in Reiseberichten zuweilen regelmäßige literaturgeschichtliche Abrisse.[4]

Die auf der Humoralphysiologie beruhende vergleichende Nationalcharakteristik berücksichtigt in ihrem starren Typenschema zwar genius, mores, lingua der Spanier im Unterschied etwa zu Franzosen, Italienern oder Deutschen, nicht aber deren Verhältnis zu den bildenden Künsten. In den beliebig ausgeweiteten Gegensatzreihen von Nationalmerkmalen werden zwar gestus, vox, cantus, oratio, conversatio, humanitas, amor, negotia, militia aufgeführt, nicht aber die Kunstfertigkeit. In den landeskundlichen Kompilationen kommen zahlreiche Hinweise auf Sehenswürdigkeiten, Bauten, Kunstschätze, Städte usw. vor, jedoch in den Auflistungen der viri illustres werden Maler, Bildhauer, Bauleute nicht eigens erwähnt, wohl aber Dichter, Theologen, Philosophen, Wissenschaftler, Rechtsgelehrte.

Der Entwicklungsgang ästhetischer Wahrnehmung und beschreibender Erfassung von Kunstwerken in der Erfahrung der Spanienreisenden läßt sich exemplarisch vorführen in drei frühen Schriften, anhand des ältesten erhaltenen Pilgerführers nach Santiago de Compostela, aus dem 12. Jahrhundert, anhand von Hieronymus Münzers lateinischen Reiseaufzeichnungen (1494/1495) sowie anhand der fingierten Reisebriefe des italienischen Geistlichen Norberto Caimò (Mitte des 18. Jahrhunderts).

---

[3] Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Kunstliteratur als Italienerfahrung, Tübingen 1991. Brilli, Attilio: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise, Köln 1989.

[4] Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990.

Wie das Itinerarium des spanischen Juden Benjamin von Tudela (letztes Drittel des 12. Jahrhunderts) zeigt, war die Reise zu Heiligtümern, die peregrinatio ad loca sacra oder heilige Reise, ein wichtiger Anlaß, sakrale Bauten und Kunstwerke wegen ihrer Heilsbedeutung aufzusuchen und zu verzeichnen. Die Pilgerwege nach Santiago spielten bekanntlich in der Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte des westeuropäischen Mittelalters eine herausragende Rolle[5]. Bereits der älteste bekannte Pilgerführer enthält gleichsam als Abbildung mit Worten eine ausführliche Beschreibung des Heiligtums des Apostels Jakobus, die zugleich ein einzigartiges baugeschichtliches Zeugnis darstellt. Der um 1140 zusammengestellte Codex Calixtinus (Liber Calixtinus) der Kathedralbibliothek von Santiago enthält als Buch V einen offiziellen Führer[6], der die Wege nach Galicien "am Ende der Welt" von Frankreich her mit den wichtigen Stationen, heiligen Stätten und ihren Reliquien, Pilgerhospizen, Brücken, Übergängen und Sehenswürdigkeiten verzeichnet. Die Beschreibung der Stadt Santiago, ihrer Kirchen und Klöster, vor allem der Kathedrale des Apostels Jakobus und Patrons von Spanien, bildet - als Augenzeugenbericht - Abschluß und Höhepunkt des Handbüchleins. Der Verfasser hat natürlich kein primär künstlerisches Interesse an der Beschreibung des Bauwerks oder der Besichtigung von Schatzkammern. Vielmehr dient sein Werk der Bestätigung des Jakobuskultes und der geistlichen Propaganda für die Reise zum vermeintlichen Apostelgrab, dem neben Rom und Jerusalem bedeutendsten Fernwallfahrtsziel im Mittelalter. Der noch unvollendete Kirchenbau mit seinem reichen steinernen Skulpturenschmuck ist sichtbarer Ausdruck eines kirchlichen Machtanspruchs und religiösen Selbstverständnisses, die Kunst als ancilla theologiae in Dienst nehmen. Trotz dieser über die Kunst hinausweisenden Bestimmung enthält der Führer eine einzigartige Beschreibung des heiligen Raums am Ziel der Pilgerreise. Der Text vermittelt den Eindruck des Raumes in seiner Harmonie als sinnbildliche Vorahnung und Abglanz des himmlischen Jerusalems, vermißt ihn oben auch zugleich sehr genau und anschaulich:

"In dieser Kirche findet man keine Risse oder Brüche: sie ist wunderbar gearbeitet, groß, geräumig, hell, von entsprechenden Ausmaßen, Breite, Länge und Höhe sind harmonisch aufeinander abgestimmt: eine unbeschreiblich herrliche Anlage, die sogar wie der Palast eines Königs doppelt gebaut worden ist [= Emporen]. *Wer oben durch*

---

[5] Hassauer, Friederike: Santiago: Schrift, Körper, Raum, Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion, München 1993. Plötz, Robert (Hrsg.): Europäische Wege der Santiago-Pilgerfahrt, Tübingen 1993.

[6] Herbers, Klaus: Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela, Tübingen 1986.

die Schiffe der Emporen geht, wird, wenn er traurig hinaufgestiegen ist, froh und glücklich werden, nachdem er die vollkommene Schönheit dieses Gotteshauses geschaut hat." (S. 139)

Auch wenn erst kürzlich wieder auf die rhetorische Formelhaftigkeit dieses Abschnitts und seine "Quelle" bei Dion Chrysostomos (Oratio XII, 52) verwiesen wurde[7], sollte diesen Worten nicht die konkrete Erfahrung im Angesicht des Baues abgesprochen werden. Wenn denn zitiert wird, so geschieht es aus einem erlebten, gesehenen Zusammenhang heraus. Das Zitat ist nicht bloß Versatzstück, sondern Spiegel, Beleg, bestätigende Übereinstimmung von Eindrücken, Stimmungen und Gefühlen, die eine beglückende Erfahrung ausdrücken.

Die Innenmaße werden in der Länge als 53 Mal die "Größe eines Menschen" vom Westportal bis zum Altar des hl. Erlösers angegeben, als etwa 93 m, die Breite in 39 Mannlängen (umgerechnet 63 m) und die Höhe wird auf 14 Mannlängen geschätzt. Der Führer umreißt damit eine genaue Vorstellung von der Raumgliederung in seiner Ordnung und Schönheit (Schiffe, Chorumgang, Lang- und Querhaus, Zahl der Pfeiler, Fenster, Bögen und Portale). Insbesondere fällt auf, wie die Portale mit ihrem monumentalen Figurenschmuck und ikonographischen Programm als steinerne Predigt und Bilderbibel gedeutet werden. Als Ekphrasen sind die Schilderungen Meisterstücke. In der hymnischen Tönung geben sie die Empfindung des unbekannten Autors beim Betrachten der Skulpturen wieder, die zum Teil noch heute nachweisbar sind. Andererseits haben möglicherweise gerade literarische Beschreibungen die Vorlage geliefert, nach der Bildhauer den Portalschmuck ausführten. Vielleicht beruht das architektonische Bildkonzept des späteren Pórtico de la Gloria auf der mystischen Bildbeschreibung der Kathedrale als Vorbild des Himmlischen Jerusalem in der Predigt "Venerada dies" im Codex Calixtinus?

Das alte Westportal, das noch im 12. Jahrhundert durch den berühmten Portikus ersetzt wurde, *"Übertrifft an Schönheit, Größe und Reichtum die Darstellung der anderen Portale. Er ist größer und schöner als die anderen und noch herrlicher gearbeitet. ... die Zahl der Kunstwerke ist so groß, daß sie in unserer Beschreibung nicht alle aufgeführt werden können"* – eine typische Redefigur des Überbietungstopos und zugleich der visuelle Eindruck eines Bilderkosmos.

---

[7] Moralejo Alvarez, Serafín: The Codex Calixtinus as Art-Historical Source. in: The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James, Ed. John Williams, Alison Stones, Tübingen 1992, 207-227. Ebenda, S. 185-206 D'Emilio, James: The Building and the Pilgrim's Guide sowie S. 261-262 Stokstad, Marilyn: Comments on the Codex Calixtinus as Art-Historical Source.

Bei der Erklärung des noch heute erhaltenen Südportals, der Puerta de las Platerías, versucht der geistliche Verfasser die symbolische Deutung einer weiblichen Gestalt mit einem Totenschädel, die zwar heute ikonographisch falsch sein mag, aber mit ihrer anekdotischen Beziehung zu einer örtlichen Legendenüberlieferung das damalige Verständnis des Skupturenprogramms als Bildexempel und Mahnrede (exemplum libidinis) unterstreicht. Auf dieser Bildauslegung weist der Text mit einem abschließenden emphatischen Ausruf eigens hin: "Oh welch ungeheuere und wunderbar gerechte Strafe für die ehebrecherische Frau: man sollte sie allen erzählen!" Und so wird es bei unzähligen Führungen zur anekdotischen Belehrung der staunenden Pilger wohl auch geschehen sein. Daneben vermittelt der Verfasser des Pilgerbüchleins ästhetische Empfindungen durch eingeflochtene Hinweise etwa auf das Farbenspiel, die Qualität der verarbeiteten Materialien und den ornamentalen oder figürlichen Schmuck. So erwähnt er beispielsweise eigens die Säulenkapitelle, "wunderbar behauen mit Bildern von Blumen, Menschen und Tieren".

Neben Raumerlebnis und Steinplastik der Hauptportale sind es die Altäre, Heiligtümer und sakrale Kunstgegenstände, die den Pilgern vor Augen geführt werden, wie etwa ein (heute nicht mehr erhaltenes) Ziborium über dem Apostelaltar mit Gold-, Silber- und Emailbeschlägen, innen und außen, die so genau beschrieben werden, daß aufgrund dieses Textes eine Rekonstruktion versucht wurde, ferner der Schrein des Apostels, die Tafelvorsätze aus getriebenem Gold- und Silberblech an der Vorderseite des Altars (mit dokumentarisch getreuer Wiedergabe der Stiftungsinschrift) sowie drei silberne Ampeln vor dem Apostelaltar. Den Hinweis auf jenen *"wunderbaren Brunnen"* – vor dem Südtor, im 15. Jahrhundert zerstört –, *"der auf der ganzen Welt nicht seinesgleichen findet"*, ergänzt das literarische Motiv der Brunnenbeschreibung mit der symbolisch-spirituellen Deutung des Wassers und der Becken. Schließlich finden sogar die Bauleute namentlich Erwähnung als *"treue Diener ihres Herren"*, allen voran Bernhard der Ältere, ein *"wunderbarer Meister"* mit seinen Gehilfen, Steinmetzen und Bildhauern.

Das Pilgerhandbuch führt den Besuchern die heilsgeschichtliche Botschaft des romanischen Bauwerks und seiner Bilderwelt erzählend, beschreibend und erklärend vor Augen als opus mirandum. Semantisch ist daher das Vokabular des Staunens und Schauens dicht besetzt. Übersteigernde Vergleiche, Ausrufe und Zeigegestik, rhetorische Figuren des Verschweigens und Übergehens unterstreichen mit Wortkunst die visuelle Wahrnehmung von Architektur und Plastik in ihrem Zusammenhang und religiösen Bezug. Mit der Geste des Zeigens, der Weisung verbindet sich die Demonstration der kultischen Wundermacht und kirchenpolitischen Bedeutung der Wallfahrt zum Apostelgrab. Der gebildete Verfasser des Pilgerbuchs – ein Zeitgenosse Sugers von

Saint-Denis[8] – verfügt über ein ausgeprägtes ästhetisches Bewußtsein bei der Bildwahrnehmung und im Raumgefühl. Kunstwerke sind für ihn natürlich Bestandteil und Ausdruck einer geistlichen Botschaft, ein Hilfsmittel zur Deutung der Heilslehre und zur Veranschaulichung von Glaubensgeheimnissen. Dennoch sind bei ihm die Empfindung für die Harmonie des Raumes und des Baus, der Sinn für Schönheit, das Verständnis für die handwerkliche Kunst, das Gespür für Formen, Schmuckelemente, Farben, Techniken und Materialien eigenständig ausgeprägt. Er vermag zudem diesen künstlerischen Wahrnehmungen auch sprachlich gewandt Ausdruck zu verleihen. Der Pilgerreiseführer aus Santiago enthält die wohl umfangreichste und zugleich farbigste "Kunstbeschreibung", die aus dem hochmittelalterlichen Spanien überliefert ist. Sie liegt sicherlich auch manchen jüngeren Beschreibungen zugrunde.

Der Blick auf den ersten Pilgerführer des Servitenmönchs Hermann Künig von Wach (1495) läßt die Besonderheit der alten französischen Wegweisung erkennen. Hermann Künig ist zwar, was die geographische Topographie angeht, genau und ausführlich, beschränkt sich aber bei der Kunsttopographie auf wenige, oberflächliche Angaben, obwohl inzwischen bereits das erste illustrierte Reisebuch des Mainzer Domherrn Bernhard von Breydenbach im Drucke vorlag, der in Begleitung eines niederländischen Malers nach Palästina und Ägypten fuhr.

Ende 1494 studierte und exzerpierte der Nürnberger Arzt und Humanist Hieronymus Münzer bei seinem einwöchigen Aufenthalt in Santiago den Codex Calixtinus. Münzer reiste nicht nur in offizieller Mission für den Rat der Reichsstadt Nürnberg durch Spanien und Portugal, sein Bericht[9] stellt auch ein einzigartiges Dokument für die Wahrnehmung von Kunst an der Wende zur Neuzeit dar. Als Arzt ist Münzer in sorgfältiger Beobachtung und Analyse von Befunden geübt. Das lateinische Vokabular im Bedeutungsfeld der optischen Wahrnehmung und Wertung von Sinneseindrücken ist beachtlich differenziert. Seine Aufzeichnungen halten eine Fülle von aufschlußreichen Einzelheiten fest nicht nur im Bereich von Kunst und Architektur, sondern auch aus dem zeitgenössischen Alltag. Münzer wurde Zeuge eines tiefgreifenden Umbruchs. Zwei Jahre nach dem Fall von Granada und der

[8] Panofsky, Erwin: Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures, Princeton 19792

[9] Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii, hrsg. Ludwig Pfandl, in: Revue Hispanique 48, 1920, 1–179: über Münzer vgl. Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, Bd. 6, Berlin 1987, 800–804.

Entdeckung Amerikas (1492) bereist er ein Land, das noch tief von der jahrhundertelangen Präsenz des Islam geprägt war.

Für seine diagnostische Sehweise ist bezeichnend, daß er, wie mehrfach ausdrücklich vermerkt wird, zunächst einen Turm besteigt, um sich aus der Höhe einen Gesamtüberblick über die besuchte Stadt und ihre natürliche Lage zu verschaffen *("tamquam ex specula diligentissime situm loci et civitatis vidi").* Er vermißt sodann die Stadt, ihre Kirchen, Türme, öffentliche Gebäude nach dem Maßstab des ihm Vertrauten (Madrid erscheint so groß wie Biberach, Guadalajara so groß wie Ulm) oder hebt ihre Sehenswürdigkeiten hervor, z.B. den ausführlich beschriebenen Palast des Duque de Infantado in Guadalajara. Der Vergleich wird zur Methode, etwa wenn eine Kapelle in der Kathedrale von Toledo mit der Kapelle Sixtus IV. in Rom in Beziehung gesetzt wird.

Als offizieller Gast wurde Münzer oft hochrangig begleitet. Man zeigt ihm stolz die Sehenswürdigkeiten und führt ihn zu berühmten Kunstwerken, doch damit begnügt er sich keineswegs, sondern sammelt selbst weitere Erkundigungen und studiert Quellen vor Ort. Im Hause eines Kanonikus in Santiago de Compostela macht er sich Auszüge aus dem Codex Calixtinus und legt ein Verzeichnis von Heiligtümern der Kathedrale an (das nicht mehr erhalten ist). Er besichtigt andernorts Baustellen und spricht mit dem Werkmeister *(architector fabrici).* Ein deutscher Handwerker zeigt ihm in Valencia Bildwerke. Münzer bezieht also Informationen aus erster Hand. Aus seinen Notizen geht allenthalben eine rege Bautätigkeit hervor (Um- und Neubauten), die Architektur fesselt insbesondere seine Aufmerksamkeit. So beobachtet er in Granada arabische Handwerker bei Restaurierungsarbeiten in der Alhambra und vermerkt dazu, daß sie ihre traditionellen Techniken anwenden. Er verfolgt den Umbau von Moscheen zu christlichen Kultstätten. Dabei hält er den grundlegenden Unterschied zur christlichen Kunst fest: das Fehlen von Bildern und figürlichen Darstellungen *("Nec est pictura vel sculptile aliquod in mesquitis eorum – nos autem picturas et ymagines admittemus, quia sunt sicut scriptura laicorum = Armenbibel).*

Zum Besuchsprogramm gehört in aller Regel der Gang durch Schatzkammern, gewissermaßen der Museen für religiöse Kunst. Beim Besuch im Kloster Guadalupe wird auch schon im Ansatz die Entwicklung des Typs Kuriositätenkabinett sichtbar (mit einem ausgestopften Krokodil, Schildkröte, Elefantenstoßzahn und Walkiefer). Bei der Besichtigung der Kirchenschätze (in Toledo, Montserrat, Barcelona, Guadalupe) beeindruckt Münzer immer wieder der materielle Wert der liturgischen Gefäße, Altaraufsätze, Reliquienschreine, Paramente, Votiv-

geschenke und dergleichen ebenso sehr wie deren Schönheit und handwerkliche Vollendung, weniger deren religiöse Bedeutung. Häufig ermittelt er den Materialwert bzw. das Gewicht des Gegenstandes oder notiert Kaufpreis sowie Kosten des Auftrags für ein Altarbild und Sakralbau. Dieser Blick für das Kunstwerk als Handelsgegenstand und Werkstück ist bezeichnend, wie überhaupt der Reisebericht an mehreren Stellen auf die ökonomische Bedeutung der Kunst und auf die internationale Verflechtung des Kunsthandels und "Handwerks" hinweist. In Valencia begegnet Münzer beispielsweise einem deutschen Silberschmied aus Lauingen, der am Altarretabel in der Kathedrale arbeitet. Begeistert betrachtet er in der Seo von Zaragoza den wunderbaren Alabasteraltar, den ein Flame begonnen hatte und den ein Kunsthandwerker aus Schwäbisch Gmünd fertigstellte. In einem Kloster bei Tortosa besichtigt Münzer das Chorgestühl, das Iodoch Kohler, ein Kaufmann der Großen Ravensburger Handelsgesellschaft, aus Flandern bestellt hat. Oder er bestaunt am Chorgestühl in der Kathedrale von Toledo das Schnitzwerk Roderichs des Deutschen, das die Eroberung von Granada darstellt *("triumphus civitatis vel oppidi Granate optime sculptus, et quasi ante oculos bellum granatense cernere possis")*. Münzer rühmt die realistische Darstellung und dramatische Plastizität der Reliefschnitzereien und ist gleichsam Hugo Kehrers Vorläufer bei der Darstellung von "Deutschland in Spanien", in dem er die Tätigkeit von wandernden Orgelbauern, Kunsthandwerkern, Bauleuten, Musikern und Druckern aus dem deutschsprachigen Raum vermerkt.

Wenden wir uns noch einigen Einzelheiten zu. Der Besuch in Granada, der mit einer Audienz bei den Katholischen Königen in der Alhambra seinen eindrucksvollen Höhepunkt findet, muß Münzer außerordentlich bewegt haben. Wie die meisten Spanienreisenden nach ihm, kann er sich dem Zauber der maurischen Architektur in der Alhambra nicht entziehen. Die Beschreibung der Alhambra bildet fortan einen festen Bestandteil in Reiseberichten. Münzers Beschreibung ist die früheste ausführliche Darstellung des Komplexes in der westlichen Literatur zwei Jahre nach der Eroberung Granadas, die Münzer in einem längeren Exkurs als zeitgeschichtliches Ereignis ersten Ranges eigens würdigt. Die Abschnitte über Granada und Sevilla in seinen Aufzeichnungen vermitteln die ersten Beschreibungen hispano-arabischer Baukunst in Deutschland. Münzer hält den architektonischen Eindruck fest, den die etwa 200 Granadiner Moscheen auf ihn gemacht haben. Sie dienten zum Teil noch dem mohammedanischen Gottesdienst, den er auch einmal besuchte. Viele Moscheen sind bereits in Kirchen und Kapellen umgewandelt worden. Münzer bewundert vor allem die Raumgestaltung mit den Säulenreihen und Bögen sowie das Zusammenspiel von Natur und Baukunst (Garten- und Wasserkunst, Haine). Wie die Kirchen, so vermißt er auch die Moscheen, z.B. die nicht mehr erhaltene Hauptmoschee in Granada mit neun Säulenreihen und 130 Bögen. Die

Alhambra wird zum Inbegriff der Faszination des Exotischen. Sie muß einen überwältigenden Eindruck auf ihn gemacht haben, zumal ihn der Burgvogt Conde de Tendilla dort persönlich führte:

"Omnia adeo magnifice, adeo superbe, adeo exquisite erant facta de vario genere, ut paradisum crederes. Non est mihi possibile omnia recensere". Münzer preist das Bauwerk als einzigartig in Europa, insbesondere den Löwenhof, den Ornamentschmuck der Patios, die Wasserspiele und die kunstvollen artesonado-Decken. Er vergleicht deren Wölbungen mit Schildkrötenpanzern. Einen ähnlich starken Eindruck hinterläßt der Besuch des Alcázar von Sevilla bei Münzer. Zusammen mit der Beschreibung der Aljafería in Zaragoza ergeben diese Nachrichten die umfassendste zeitgenössische Darstellung arabischer Kunstdenkmäler in Spanien.

Bemerkenswert ist ferner die Beschreibung der Kathedrale von Compostela im Bauzustand von 1494. Münzer gibt einen Abriß der Baugeschichte im Bemühen, das Heiligtum als eine der drei Hauptkirchen der Christenheit einzuordnen. Dazu dient auch eine Skizze, ein einzigartiges Zeugnis, die Münzer seinem Bericht mit Maßangaben beifügt (Abb. 1). Die Seitenschiffe etwa seien so groß wie Sankt Sebald im heimatlichen Nürnberg. Aus dem Kirchenschatz werden wertvolle Einzelstücke beschrieben. Zweifel an der Echtheit der Apostelreliquien unterdrückt er dabei keineswegs *("Corpus autem a nullo visum est. ... non vidit")*, korrigiert sich jedoch sogleich theologisch korrekt mit dem lutherisch klingenden Zusatz *"sola fide credimus"*.

Ein Beispiel für die ebenso aufmerksam wie verständnisvolle Beobachtungsgabe Münzers bietet sein Hinweis auf die Darstellung der Katholischen Könige auf einem Altarbild in der zur Kathedrale umgewidmeten ehemaligen Moschee von Málaga. Die Herrscher selbst hatten das Bild gestiftet. Es stellt den Schutzheiligen der neuen Kirche dar, Johannes den Täufer, zusammen mit dem Portrait der Herrscher. Münzer beschreibt hier ein bedeutendes, leider nicht mehr nachweisbares Beispiel für einen Bildtypus, der das politische Selbstverständnis der spanischen Monarchie unmittelbar nach der Eroberung von Granada ausdrückt. Ähnliche Darstellungen, die der Herrschaftsdemonstration dienen, finden sich wenig später auch in der Capilla Real zu Granada mit dem Paar der königlichen Beterfiguren.

Ein weiteres herausragendes Beispiel für die Vielfalt der wahrgenommenen Objekte ist die Beschreibung der dreibändigen Prunkhandschrift einer Bilderbibel in Toledo. Schon drei Jahrzehnte vor Münzer hatte ein anderer Pilgerreisender, Leo von Rozmital – der *"wolt*

die ding auch besichtigen und besehen" –, seine Bewunderung in folgende Worte gefaßt (1465/67):

"in der stat sahen wir ... die kostlichsten Bibel, die man meint, die in der Christenheit sey. Es ssind grosser bücher drey, der text und die glos ist geschriben mit gulden buchstaben und an der kostlichst maler gewest, als er in der welt gewest sey".

Interessant sind schließlich Münzers Versuche, neben der Festungsbaukunst (Benavente, Zaragoza, Granada), die kirchliche Baukunst zu erfassen und einzuordnen. Die Beschreibungen von Kirchen und Klosteranlagen sind auffallend ausführlich gehalten, so daß die Beobachtungen Münzers fast den Charakter einer Kunstreise annehmen. Den Zisterzienserbaustil beschreibt er treffend als festungsartig und meint mit dem "alten Stil" offensichtlich die Romanik. In Guadalupe fasziniert ihn die Pracht und Größe der gotischen Bauweise. In Sevilla vermerkt er die "selecta fabrica" der Kartause mit ihren Kunstschätzen und der Lage unmittelbar am Guadalquivir.

Münzers lateinisches Vokabular für die künstlerische Wahrnehmung ist reich im Ausdruck des Staunens und Bewunderns (stupendum opus, admirari, pulchrum opus, preciosus, magnifice, superbe, optime, mirifice). Er liebt superlativische Formen wie exquisitissime, diligentissime, praeclarus, consumatus. Ähnlich wie der französische Autor benutzt Münzer häufig die rhetorische Figur der Aposiopese (Verschweigen, abbreviatio, z.B. *"ut nec possit nec scribi nec narrari"),* gelegentlich im Verbund mit dem emphatischen Ausruf *("O quam admirande picture in omnibus virtutibus, non possum narrare")* oder mit einem übersteigernden Vergleich.

Münzers Bildungsinteressen und seine humanistische Sensibilität – curiositas – machen die Aufzeichnungen über die Spanien- und Portugalreise zu einem außerordentlichen persönlichen Dokument deutsch-spanischer Begegnung an der Schwelle zur Neuzeit. Er hat ein offenes Auge für das Andere und Fremde, für Geschichte und Kunst, für das Schöne und Neue. Spanien wurde für den Humanisten mit seinem Wissensdurst und Beobachtungsvermögen zum Bildungserlebnis.

Es mag aufschlußreich sein, Hieronymus Münzers Bericht kurz mit dem des Andrea Navagiero[10] zu vergleichen (Viaggio fatto in Ispagna, 1523), der dreißig Jahre später als Botschafter der Republik Venedig bei Kaiser Karl V. Spanien bereiste. Für den gebildeten Venezianer ist der Umgang mit Kunst selbstverständlich. Er nimmt sie auch in Spanien sensibel wahr ohne jeden Unterton der Herablassung oder Geringschätzung im Vergleich mit Italien: *"Tutto è bello, tutto è piacevole a maraviaglia".* Als Mensch der Renaissance fällt sein Blick insbesondere auf die römischen Altertümer in Spanien (den Aquädukt von Segovia, eines der Wunderwerke der Baukunst, die Ruinen von Italica), die Münzer noch nicht beschäftigen. Auffällig ist bei Navagiero das Gespür für die Beziehung zwischen Natur, Landschaft, Kunst und Bauwerk. Wie keine andere spanische Stadt erinnert ihn Sevilla mit einer einflußreichen italienischen Kolonie, mit seinen Palästen und Kirchen an Italien. Die Giralda vergleicht er mit dem Turm von San Marco. Münzer hingegen beobachtet noch die vielfältigen Spuren und Denkmäler aus der Zeit der arabischen Herrschaft selbst 170 Jahre nach der Eroberung Sevillas durch Ferdinand III. Münzer und Navagiero stimmen überein in ihrer Bewunderung, Begeisterung für die arabische Baukunst, für den Alcázar in Sevilla und für die Alhambra, ein *"paradiesischer Ort".* Mehr noch als Münzer wurde Navagiero in Granada Zeuge einer regen Bautätigkeit. An Stelle der Moschee ersteht die Kathedrale. Die *"schöne Kapelle"* der Katholischen Könige mit den Grabmälern der Herrscher, dem kunstvollen schmiedeeisernen Chorgitter und den beiden berühmten Portraitbüsten am Altar ist schon fast fertiggestellt. Die Kartause und das Hieronymitenkloster versprechen *"groß und schön"* zu werden.

Wie Münzer, so ist auch Navagiero fasziniert vom ausgedehnten maurischen Viertel der Stadt und dem Anblick der kleinen, blumengeschmückten Häuser und Brunnen. Sie sind noch ein schwacher Abglanz des früheren Wohlstandes. Die Moriskenbevölkerung und damit die Landbebauung sind bereits merklich zurückgegangen. War Münzer vom Bau der Festung Benavente beeindruckt, so Navagiero von Coca. Sein Bericht vermittelt ein Bild von Spanien, das weniger die politischen und gesellschaftlichen Zustände spiegelt als vielmehr die Geschichte, die bedeutenden städtischen Zentren und ihre Lage.

Im späten 16. und 17. Jahrhundert steigt die Zahl der Berichte über Spanienreisen merklich an. Die Apodemik, die Anleitung zur Vorbereitung und Durchführung von Reisen, entwickelt sich vor allem seit Theodor Zwingers Handbuch Methodus apodemica (Basel 1577). Im

---

[10] Navagero, Andrés: Viaje a España, Ed. J. M. Alonso Gamo, Madrid 1951.

Vordergrund stehen Sprachreisen *("linguarum exoticarum causa susceptae peregrinationis praecepta")*, jedoch erwähnt Zwinger auch schon ausdrücklich Kunstreisen (um *"picturas accurate perlustrare"* oder *"artis opera miranda")* neben dem Interesse für die "Naturwunder". Auch Heinrich Ranzovius führt in seinem Methodus apodemica (1588) unter dem Kapitel *Topographica* eigens Museen und Baudenkmäler sowie unter dem Abschnitt *Scholastica* außer *componistae* auch Maler und andere Künstler auf, die bei Reisen zu berücksichtigen sind. Zur Verdeutlichung des Nutzens seines Commentariolus de arte apodemica seu vera peregrinandi ratione (Nürnberg 1591) bedient sich Hilarius Pyrckmair eines Vergleichs: man schicke ja auch keinen *"imperitus pictor"* auf den Weg in fremde Länder, der die schönsten Ansichten weder wahrnehme noch wiedergeben könne und schließlich mit leeren Händen heimkehren würde.

Der Geograph Martin Zeiller druckte in seinem Itinerarium Hispaniae oder Raiß-Beschreibung durch die Königreich Hispanien und Portugal (Ulm 1637) den Bericht eines anonymen Reisenden von 1617 ab, der vom Escorial und seinen Kunstschätzen berichtet und im Anschluß daran den Palacio Real in Madrid mit seinen künstlerischen Sehenswürdigkeiten beschreibt. Hier wird wohl zum ersten Mal ausführlich in einem deutschen Reisebericht Museales aus Spanien vermeldet. Hieronymus Welsch eifert darin in Warhafftige Raiß-Beschreibung auß eigener Erfahrung von Hispanien (Stuttgart 1658) dem Anonymus nach und besucht ebenfalls sowohl den Escorial als auch den königlichen Palast. Die Kunde vom Escorial als achtem Weltwunder hatte sich seit dem frühen 17. Jahrhundert in Deutschland rasch verbreitet. Der Hofbedienstete Johann Wilhelm Neumair von Ramßla legt bereits im Bericht über seine Reise durch Welschland und Hispanien (Leipzig 1622) Wert auf die Feststellung, nur von dem zu schreiben, was er selbst gesehen habe und erkunden konnte. Er widmet dem Escorial die früheste detaillierte und anschauliche Beschreibung.

Im 17. Jahrhundert dominieren französische Reiseberichte, die Spanien und den Spaniern wenig wohlgesonnen sind. Französische Reisende vermitteln ein mit manchen Vorurteilen belastetes Spanienbild, das sich auf lange Zeit nachteilig auswirken sollte. Brunel faßte 1655 das abschätzige Urteil über spanische Kunst zusammen: *"Les Espagnols se connoissent si bien en tableaux, que les moindres leur semblent des Chef d'Oeuvres."* Weder Greco noch Velázquez oder Zurbarán werden erwähnt.

Erst die englische Reiseliteratur, die in Übersetzungen in Deutschland seit Mitte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand, leitet eine Umwertung im Verständnis spanischer Kultur, Kunst und

Literatur ein. Der Reisebericht nähert sich vielfach der aktuellen Reportage und vermittelt eine Fülle aktueller Informationen über Stilwandel und Geschmacksveränderungen, Literatur, Kunst, Akademien, Salons, Theater, Übersetzungen. Nun erscheint das unbekannte Spanien am Rande Europas mit einem Mal als "wichtiges Land" und eine der "policirtesten Nationen". Edward Clarke vermerkt in seinen Briefen von dem gegenwärtigen Zustande des Königreichs Spanien (Lemgo 1765), daß es hier noch viele Kunstschätze zu entdecken gibt.

Diese aufzuspüren, machte sich der lombardische Hieronymitenmönch Norberto Caimò 1755 auf die Reise nach Spanien. Seine Lettere d'un vago italiano ad un suo amigo (in Mailand 1759-1767 in vier Bänden ohne Angabe des Verfassers erschienen) können als Prototyp der Berichterstattung über eine Kunstreise im modernen Sinn gelten. Keine bis dahin veröffentlichte Reisebeschreibung enthält so viele, ausführliche Nachrichten über spanische Kunst oder Kunst in spanischen Sammlungen und Kirchen wie dieses Werk des gelehrten Geistlichen. Er widmet sich mit "edler Neugierde" der Entdeckung eines künstlerischen Neulands und reist als Augenmensch mit ausgesprochen musea-len Interesse und Spürsinn nicht nur für Altertümer (römische Ruinen und Inschriften) oder Museen (bis hin zum Naturalienkabinett), sondern richtet seine Aufmerksamkeit gleichermaßen auf Städtebau, Architektur, Malerei, Kunsthandwerk und die aufstrebenden Manufakturen (etwa Gobelinwirkereien), Gartenbaukunst, Theaterbetrieb und zeitgenössisches literarisches Leben. Er faßt den Gesamtzustand der spanischen Gesellschaft und Kultur ins Auge. So weiten sich seine Reiseaufzeichnungen zu einem Inventar der Kunstwerke und Sehenswürdigkeiten. Das Werk Caimòs stellt geradezu ein Repertorium der Kunsttopographie in Spanien dar, ein Unternehmen, auf das bald danach Antonio Ponz im Viage de España o cartas en que se da noticias de las cosas mas apreciables y dignas de saber que hay en ella (1772/73) voller Anerkennung Bezug nimmt. Jaime Villanueva wird es im Viage literario a las Iglesias de España systematisch fortführen im Geist der aufklärerischen Gelehrsamkeit, ebenfalls in der Sorge um die Bestandserfassung und -sicherung des nationalen Kulturerbes mit dem Ziel *"desterrar el mal gusto"*, so wie sich zuvor der Humanist Nebrija mit seiner lateinischen Grammatik als *"debelador de la barbarie"* fühlte. Caimò verzeichnet am Schluß seines Besuches in einem eigenen kommentierten Verzeichnis die erfaßten Kunstwerke nach Orten. Er stellt gleichsam seinen imaginären Bildersaal der Meisterwerke zusammen. Bibliographische Hinweise und Anmerkungen belegen nicht nur sein literargeschichtliches Interesse, sie machen das Werk zu einem Handbuch der Kunst in Spanien. Caimò sucht übrigens auch stets Bibliotheken auf und registriert die wichtigsten Handschriften und Bücherbestände. Die Bibliotheksreise wird sich später als eigener Typ herausbilden. Caimò hat sichtlich den Vasari español, Antonio Palomino

de Castro y Velasco, mit seiner Historia de los pintores, escultores y arquitectos españoles (1724) herangezogen, aber nimmt die Kunstwerke auch selbst in Augenschein, bezieht kritisch Stellung zu Wertungen und Zuschreibungen, vergleicht Gemälde und Maler, ordnet sie ein und genießt Kunst. So ergeben die zahlreichen Einzelbemerkungen und Beobachtungen zu Komposition, Maltechnik, sujets, die Beschreibungen großer Bildprogramme (Fresken im Escorial) eine Geschichte der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts (das Mittelalter fällt aus!). Dem kommt die offene Form entgegen, die Caimò für seinen Bericht wählt. Er bedient sich der literarischen Einkleidung oder Technik des fingierten Briefs, der die lebendige, persönliche, scheinbar undogmatische Darstellung ermöglicht und den Augenblickseindruck zu fassen erlaubt. Der Brief ist die beliebte Form der kritischen und essayistischen Darstellung. Die Brieffolge, der lockere Zusammenhang, ergibt die kunstgeschichtliche Handreichung im vertrauten Gespräch mit einem erfundenen Partner. Caimò rezensiert dabei die Werke Dutzende spanischer Künstler aus zwei Jahrhunderten mit sicherem kritischen Blick, der an der italienischen Malkunst geschult ist. Er äußert dabei spontan seine ästhetischen Empfindungen, seinen Geschmack, seine Vorlieben, beobachtet impressionistische Komposition, Pinselführung, Farbgebung, Lichtwirkung, Darstellungstechnik. Da Reproduktionen noch nicht möglich sind, werden Bilder oder Bilderfolgen nicht selten ausführlich beschrieben. Caimò stellt dabei Zusammenhänge oder Unterschiede fest (Vorbilder, Schulen), er vergleicht und stellt gegenüber, bringt seine kritischen Erwägungen vor (Zweifel an der Echtheit, Zuschreibungen, gängige Wertungen). Bei den Bilderwähnungen nehmen die Italiener einen besonderen Raum ein: Tizian, Raffael, Andrea del Sarto, Palma il Vecchio, Tintoretto, Paolo Veronese. Dennoch wird in der Wertung keineswegs die spanische Kunst gegen die italienische ausgespielt. Auffallende Vergleiche, - wie Alonso Berruguete als spanischer Buonarotti, Juan Carreño als Tizian Spaniens oder der *"göttliche Morales"*, der seine Farbgebung von Tizian, die Komposition von Buonarotti habe - sind als Versuch zu verstehen, die Bedeutung von Künstlern im geschichtlich-nationalen Zusammenhang und im Vergleich zu bestimmen. Bemerkenswert ist dabei, daß Velázquez mit bewundernder Distanz behandelt wird. El Greco ist für ihn der *"schöne Genius"*, eine besondere Qualifikation, die Greco eigens hervorhebt. Als Schüler Tizians habe er dem Meister zunächst so vollendet nachgeeifert, daß beide immer wieder verwechselt wurden. Schließlich habe er seine persönliche, unverwechselbare und außergewöhnliche Malweise gefunden. Auch Morales wird hochgeschätzt als Vertreter religiöser Malerkunst. Hieronymus Bosch, den Philipp II. so sehr schätzte, wird als kapriziöser Maler abgetan. Er habe Raffael, Tizian und die großen Meister zu übertreffen versucht, sie aber nicht einmal annähernd erreicht. Immerhin wird das berühmte Heuwagenbild ausführlich gewürdigt. Caimòs Beschreibung des Escorial weitet sich zu einem eigenen monographischen Essay aus.

Reiseberichte vermitteln nicht nur die Kunde von der Erfahrung geographischer Räume, sie erweitern nicht nur die Vergewisserung über das andere in der Welt, sondern ihre geschichtliche Entwicklung eröffnet zugleich auch Einblick in die Geschichte des Sehens. Reisebeschreibungen sind ein Gang durch die Entfaltung ästhetischen Wahrnehmens und Urteilens. Die vorgestellten Beispiele aus sechs Jahrhunderten für Beschreibungen von Kunstwerken in Spanien lassen die Ausweitung und Verfeinerung des Beobachtungsspektrums ermessen, die sich in der Kunsterfahrung, in der Rezeption musealer Zeugnisse und ästhetischer Phänomene allmählich vollzogen hat. Spanienerfahrung wird im zunehmenden Maß geprägt von Kunsterfahrung.

BILDNISWANDLUNG UND -VERBREITUNG AM BEISPIEL DER BILDNISSE DES DON CARLOS[1]

Gabriela Betz

Gewöhnlich erfolgt die Verbreitung von Bildnissen durch Gemäldekopien oder graphische Reproduktionen. Durch sie ist die Existenz eines Portraitwerkes gesichert - der Betrachter kann es mit eigenen Augen nachvollziehen. Ganz anders verhält es sich mit Bildnissen, die literarisch tradiert werden. Sind die genannten Portraits nicht abgebildet, muß sich der Leser auf die schriftlichen Angaben des jeweiligen Verfassers verlassen.

Am Beispiel der Portraits des Don Carlos, des Sohnes von Philipp II. von Spanien (1545-1568), will ich versuchen, den Weg nachzuvollziehen, den ein solches "Bildnis" im Laufe von Jahrhunderten durchwanderte, und zeigen, wie es sich dabei verbreitete und wandelte. Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung werden Werke stehen, die zwar in Literatur, Dichtung, Musik und Reiseberichten erwähnt sind, aber niemals existiert haben. Dabei wird deutlich werden, daß die Bildnisverbreitung und der Bedeutungswandel der Portraits des Don Carlos weit über Spaniens Grenzen hinaus wirkte und die damit verbundenen Vorgänge keineswegs nur eine spanische, sondern vielmehr eine "internationale" Angelegenheit wurden.

Bemerkungen zur Wandlung des Bildnisses und seiner Verbreitung: Zu den wichtigen Repräsentationsmitteln am spanischen Hof zählte die ewige (bildliche) "Dokumentation" des fürstlichen Hofstaates. Don Carlos war als ältester Sohn König Philipps II. (1527-1598) Thronfolger der Hegemonialmacht Spanien. Die gemalten Portraits zeigen ihn in standesgemäßer Haltung und Würde im Ganz- oder Kniestückformat. Ebenso gibt es Portraitmedaillen auf ihn, als Brustbild im Harnisch im Profil; hinzu kommen Bildnisse in verschiedenen graphischen Techniken. Neben der Repräsentation dienten Portraits dieser Art auch als Verlobungsbildnisse und wurden an den entsprechenden Hof geschickt (Abb. 2).[2] Die Verbreitung solcher Werke erfolgte schon im 16. Jahrhundert, sie blieben jedoch innerhalb der Familie der Habsburger.

[1] Die Verfasserin arbeitet zur Zeit an der Philipps-Universität in Marburg unter der Betreuung von Prof. Dr. Peter Klein an einer Dissertation im Fachgebiet Kunstgeschichte über "Die Bildnisse des Don Carlos".

[2] So das von dem spanischen Hofmaler Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) gemalte Bildnis von 1564 in ganzer Figur (Kunsthistorisches Museum/Wien), welches im Zusammenhang mit einer Verlobung des Prinzen mit der ältesten Tochter Kaiser Maximilians II., Anna (1549-1580), an den Wiener Hof gesandt wurde.

In der Regel handelte es sich um nach dem Leben gemalte Portraits; Carlos hatte selbst dafür Modell gesessen.

Für weitere Verbreitung dieser Bildnisse sorgten Kopien. Damit sind Gemälde, seltener graphische Werke, nach einem authentischen Vorbild gemeint. Diese Wiederholungen dienten einer breiteren Repräsentation der Habsburger Dynastie. Manche Kopien wurden bereits zu Lebzeiten des Don Carlos angefertigt. So ist bekannt, daß von einem Carlos-Bildnis der über zehn Jahre am Hofe Philipps II. tätigen italienischen Malerin Sofonisba Anguissola (um 1538-1623) gleich mehrere Kopien (allerdings nicht alle zu Lebzeiten des Portraitierten) gemacht wurden (Abb. 3). Das Original blieb in habsburgischen Händen, die Kopien nahmen die damals "modernen" Portraitgalerien auf. Das Gemälde von Sofonisba bezeichnete Aureliano de Beruete y Moret als *"efigie del infortunado Príncipe"*, erstellt für die habsburgische Verwandtschaft in den einzelnen Ländern (Österreich, Spanien, Böhmen,...).[3] Seine Verbreitung ging so weit, daß von dem Bildnis sogar Kopien von Kopien angefertigt wurden. Das eigentliche Original ist nicht mehr erhalten. Diesem Kopieren ist so zu verdanken, daß das Portrait bis heute in mehreren Sammlungen Europas erhalten ist und damit die Rekonstruktion des verlorenen Originals ermöglicht wird.

Zu Carlos' Lebzeiten wurde vermutlich auch eine Brustbildkopie von dem bereits genannten Bildnis in Wien gefertigt. Das sich heute im Museu Nacional Soares dos Reis in Porto befindende Portrait ist in der Physiognomie dem Wiener Portrait sehr ähnlich, so vor allem in den minuziös kopierten Gesichtszügen (besonders deutlich z.B. an der rechten Augenbraue des Carlos) wie auch an dem nahezu identischen Gesichtsausdruck. Die Kleidung ist dagegen eine ganz andere; durch die fehlende Kopfbedeckung bekommt das Bildnis einen ruhigen, nahezu privaten Charakter.[4] Das Portoenser Bildnis ist daher wahrscheinlich eine Kopie des Wiener Portraits als variierte Replik. Da das ganzfigurige Bildnis noch im Jahr der Entstehung (1564) nach Wien gesandt wurde, dürfte zumindest der zeichnerische Entwurf für dieses Werk im gleichen Jahr entstanden sein; die malerische Ausführung ist eventuell auch später anzusetzen (wann und warum das Bildnis nach Porto kam, ist leider nicht bekannt).

Die meisten Kopien von authentischen Bildnissen sind jedoch posthum entstanden. Sie fanden häufig Aufnahme in biographischen, historiographischen oder kunsthistorischen Druckwerken,

[3] Aureliano de Beruete y Moret "Conferencias de Arte - Pintores de Felipe II." Madrid 1924, S.65.

[4] Der Maler wird als Alonso Sánchez Coello angegeben, das Bildnis dürfte aber eine Werkstattarbeit sein.

dienten aber auch zum "Lückenfüllen" von (Portrait-) Sammlungen. Innerhalb der habsburgischen Familie wurden sie zuweilen als "*efigie*" des inzwischen verstorbenen einstigen Thronfolger Spaniens oder zum Erstellen von Ahnenreihen verwandt.

Häufiger sind die graphischen Reproduktionen nach Gemälden oder plastischen Bildnissen. Mit wenigen Ausnahmen dienten sie als Fotoersatz (in Druckwerken) oder als Propagandamittel, zumal sie beliebig zu vervielfältigen waren: Der Entwerfer (Zeichner) konnte sie jederzeit abwandeln und verändern, so daß oftmals Kopien in großer Auflage verbreitet wurden, die dem Original nicht mehr unbedingt entsprachen. Änderungen vom sehr genauen "Abkupfern" bis hin zum fast eigenständigen graphischen Werk erfuhr das Bildnis des Don Carlos im Museo del Prado in Madrid (Abb. 4 und 5).[5] Hier setzte eine Form der Bildniskopie ein, die vom Original oftmals in freier Weise abwich. Auch plastische Werke, so die Portraitmedaillen auf Don Carlos[6], wurden in die flächige Wiedergabe einer Zeichnung umgesetzt - als Fotoersatz. Eine Form des Kopierens ist natürlich auch der Nachguß einer Medaille.

Im 16. Jahrhundert hatten die Bildnisse *eine* Aussage, *einen* Kontext und *einen* (Haupt-) Zweck. In den nachfolgenden Jahrhunderten dagegen hatte jedes einzelne Bildwerk seinen eigenen individuellen Zweck bzw. seine eigene Aussage, je nachdem, in welchen Kontext es gesetzt wurde (das betrifft die posthumen Kopien, die in biographischen, historischen oder kunsthistorischen Werken verbreitet wurden). Bildnisse wurden nun einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht.

Nahezu unbegrenzte Möglichkeiten zur Verbreitung der Bildnisse boten eigenständige graphische Werke, d.h. Bildnisse ohne (authentisches) Vorbild, frei "erfundene" graphische Werke ohne Ähnlichkeitsanspruch. Eine Bildunterschrift und/oder entsprechende ikonographische "Beigaben" (= Wiedererkennbarkeit nicht vom Physiognomischen her, sondern durch "Zeichen" bzw. "erklärende" Worte)

[5] Das Original wurde 1555 von Alonso Sánchez Coello gemalt; hier eine Lithographie von Enrique Blanco aus: José de Madrazo, "Colección litográfica de cuadros del rey de España, el Señor don Fernando VII", Bd.1, Madrid 1826 Tafel XXXIX; im Vergleich dazu eine Radierung nach dem gleichen Portrait von Frédéric Alphonse Muraton aus: José Güell y Renté "Philippe II. et Don Carlos devant l'Histoire", Paris 1878, S. 44, Abb. 5.

[6] 1557 und 1559 von dem am spanischen Hof arbeitenden Medailleur Pompeo Leoni (um 1533-1608) angefertigt. U.a. befinden sich im Münzkabinett des kunsthistorischen Museums/Wien sehr schöne Exemplare.

informieren den Betrachter über die Identität des Dargestellten. Bereits zu Carlos' Lebzeiten entstanden solche graphischen Portraits. Diese Bildwerke wurden in hoher Auflage verbreitet; ihr Zweck war reine Propaganda. Daß die Entwerfer und Stecher den spanischen Thronfolger Carlos in der Regel nie gesehen hatten, ist dabei ohne Belang.

Der Zweck der posthumen Bildnisse dieser Kategorie änderte sich jedoch: Sie dienten der Illustration ohne Ähnlichkeitsanspruch in allgemein historiographischen Werken. Hier wurde kein Wert mehr auf Bildnistreue und Herrscherikonographie gelegt - die Bildunterschrift wurde das Wichtigste; sie sagte alles. In dem Werk "Histoire génèral de l'Augûste Maison d'Autriche" von Jean Laurent de Krafft z.B. hieß es: *"Don CARLOS, premier fils de Philippe II., Roi d'Espagne & de Marie de Portugal, ne 1545. mort 1568. Il devoit épouser Isabelle de France, mais son pere l'épousa pour lui."* Das Bildnis dazu sieht Carlos nicht im entferntesten ähnlich (Abb. 6).[7] Bei diesen erfundenen Portraits ohne Ähnlichkeit mit der lebenden Person ist der Schritt zu den niemals existierenden "Phantasiebildnissen" nicht mehr weit. Zwar sind die graphischen Bildwerke tatsächlich existent (man kann sie einsehen), doch vermittelten sie ein Bildnis des Don Carlos, das nicht der Realität entspricht.

Die Verbreitung der Bildnisse wurde nun immer mehr erleichtert und breiter gefächert; Druckwerke (Bücher, Kataloge etc.) machten sie für jeden erschwinglich, so daß ein vollkommen anderes Publikum angeprochen werden konnte. Die "interne" höfische Repräsentation verlor dagegen an Bedeutung. Parallel zu diesem Prozeß ermöglichten die zahlreichen neu eröffneten Museen dem interessierten Betrachter nun auch ein Einsehen der Originale.

Eine Sondergruppe nehmen die Historien- oder Ereignisbilder zum Thema Don Carlos ein. Ereignisbilder, die zu seinen Lebzeiten (als graphische Werke, also mit der Möglichkeit der Vervielfältigung und damit der Verbreitung) entstanden, zeigen mehr eine allgemeine, beschreibende Situation und sind können daher nicht als alleinige Bildnisse angesprochen werden (so die Radierungen zu den zwei Autos de fe, an denen Carlos unfreiwillig zugegen war, sowie eine Szene in den "Geschichtsblättern" des Niederländers Frans Hogenberg [vor 1540 - angeblich 1590]). Eine Historienmalerei mit dem Thema der Inhaftierung des Carlos (am 18. Januar 1568) entstand erst im 20.Jahrhundert.[8] Auch die Ereignismalerei verbreitete also - ähnlich

[7] Jean Laurent de Krafft "Histoire génèrale de l'Augûste Maison d'Autriche contenant une description exacte de tous ses Empereurs, Rois, Ducs, Archiducs et autres Princes" Brüssel 1742, Tafel 46.

wie die frei "erfundenen" graphischen Werke – ein unauthentisches Bildnis des Don Carlos, das ihn übrigens nur als einen unter vielen und keineswegs immer in der Hauptrolle zeigt. Diese Werke dienten dem Festhalten eines historischen Moments und der Illustration eines meist dramatischen Augenblickes. Historische Szenen und Ereignisse werden auf diese Weise "zugänglicher" und einprägsamer gemacht.

Bildnisse – wie hier die des Don Carlos – lassen sich demnach in folgende Kategorien einteilen:
– die *unbeweglichen* bzw. "*einmaligen* " Werke (z.B. die Gemälde); sie sind durch gemalte und graphische Kopien verbreitet worden, wobei die graphischen Reproduktionen sich in mehr oder weniger freier Abwandlung an das Original hielten und bereits einer breiteren Schicht zugänglich gemacht werden konnten.
– die *beweglichen*, oft auch *vervielfältigungsfähigen* Objekte ("Kleinkunst", wie z.B. die Portraitmedaillen und die Druckwerke, wie Bücher oder graphische [Einzel-] Blätter); sie sind leichter zu verbreiten bzw. meist sowieso in mehreren Exemplaren an verschiedenen Orten vorhanden. Daher ist diese letzte Gruppe auch für eine breitere Öffentlichkeit erreichbar. Die Provenienz der Vorlagen solcher Bildnisse, die zu ihrer Deutung oft ausschlaggebend wäre, ist in diesem Fall nur selten rekonstruierbar – zumal Nachdrucke (von graphischen Bildnissen) oder Nachgüsse (von Portraitmedaillen) sehr oft auch in späterer Zeit gemacht wurden.

Einem ganz anderen Zweck diente die relativ große Gruppe der posthum entstandenen Carlosbildnisse. Sie illustrierten historiographische und biographische Werke und verbreiteten auf diese Weise Bildnisse des Don Carlos, die auf frei erfundene Vorlagen zurückgriffen und keine physiognomische Ähnlichkeit mit der echten Person haben.

Die "Phantasiebildnisse": Die bereits zu Anfang meiner Arbeit erwähnten, niemals existierenden Phantasiebildnisse sind Werke der literarischen Dichtkunst im weitesten Sinne. Wenn der historische Don Carlos (fälschlicherweise!) als geisteskrank und schwachsinnig hingestellt wird, so liegt dies neben einer oftmals einseitigen und unkritischen, letztmalig 1934 erfolgten Analyse der Primärquellen[9] auch an der vor dem Aufkommen der modernen Geschichtsschreibung erfolgten Dichtung, in welcher Carlos sowie seine Zeit und seine Mitmenschen in historisch nicht immer korrekter Weise dargestellt wurden. Keiner der Schreiber wollte ein *historisches* Stück schreiben, und den-

[8] Da dieses Bild in der Fachliteratur noch nicht behandelt ist, möchte ich – im Hinblick auf meine Dissertation – hier nicht näher darauf eingehen.

noch fühlten sich die Historiker dazu veranlaßt, in allzu harter Weise den unglücklichen Carlos zu einer geisteskranken, wertlosen Person zu degradieren, um die "Fehler" der Dichtkunst zu korrigieren. Jedoch trug die menschliche Phantasie in all' den literarischen Don-Carlos-Werken erheblich dazu bei, die bereits bestehende "leyenda negra" zusätzlich zu bestätigen (das Philipp-Don Carlos-Problem ist allerdings nur ein winzig kleiner Aspekt der "leyenda negra"). Und in genau diesen literarischen Schöpfungen werden oftmals Bildnisse des Don Carlos genannt, die nie existiert haben.[10]

Beginnen möchte ich mit einer literarischen Gattung, der man eigentlich etwas mehr Wahrheitsgehalt zutrauen sollte: es handelt sich um einen Reisebericht, genauer gesagt um einen kleinen Abschnitt in Mme. d'Aulnoys "Spanienreise"[11]: sie will in der Galerie des Schlosses von Pastrana ein Gemälde gesehen haben, das den sterbenden Don Carlos darstellt: *"Er [Carlos] saß in einem Sessel, den Arm auf einen Tisch gestützt, der neben ihm stand, und den Kopf in die Hand gelegt. In der anderen Hand hielt er eine Feder, als ob er etwas schreiben wolle. Vor ihm stand ein Gefäß mit einem Rest einer braunen Flüssigkeit, die nach Gift aussah. Etwas im Hintergrund sah man ein Bad bereiten, in welchem man ihm die Adern öffnen sollte. Der Maler hatte in ausgezeichneter Weise den Zustand dargestellt, in dem man sich in einer so verhängnisvollen Lage befindet. Da ich seine [Carlos'] Geschichte gelesen hatte und sie mich sehr rührte, schien es mir, als sähe ich ihn wirklich sterben."* Mit Ausnahme des Bades im Hintergrund fühlt der Leser sich bei dieser Bildbeschreibung an Jacques-Louis Davids (1748-1825) Gemälde "Der Tod Marats" erinnert. Dieses Bild entstand 1793 und ist allerdings anhand des Zettels in der Hand des Verstorbenen als Marat darstellend gesichert. Mme. d'Aulnoy verarbeitet in diesem Absatz eines der vielen Gerüchte über den bis heute noch nicht sicher geklärten Tod des unglücklichen Carlos: kurz nach dessen Ableben (24. Juli 1568) veröffentlichte der ehemalige Staatsse-

[9] Cesare Giardini "Il tragico destino di Don Carlos"; deutsche Übersetzung: ders. "Don Carlos – Infant von Spanien" München 1936, 2.Auflage 1986.

[10] Im folgenden werde ich auf die genannten literarischen Werke nur insofern eingehen, wie es für die in ihnen genannten Bildnisse erforderlich ist. Titel und eventuell ergänzende Bemerkungen zu den erwähnten Werken finden sich in den jeweiligen Anmerkungen.

[11] Marie-Catherine d'Aulnoy "Voyage d'Espagne", hrsg. von Raymond Fouché-Delbosc, Paris 1926; die im folgenden zitierte deutsche Übersetzung entnahm ich der Don Carlos-Biographie von Giardini, S.221f. (siehe Anm. 10). Giardini nennt als Quelle hier ein "Reisebuch mit dem Titel >La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIe siècle<" der Mme. d'Aulnoy, gibt aber keine weitere Quelle dazu an. Es ist allerdings bekannt, daß Mme. d'Aulnoy in ihren Reiseberichten Dichtung und Wahrheit gelegentlich durcheinanderbrachte, viele Einzelheiten zwei-

kretär Philipps II., Antonio Pérez (1540-1607), seine "Cartas y relaciones" (1593), in denen er im Zusammenhang mit Carlos' Tod u.a. bemerkt: *"[...] andere behaupten, daß er (Don Carlos) mit den Füßen im Wasser und mit geöffneten Pulsadern starb".*[12] oder daß er vergiftet worden sei. In Frankreich fand Pérez' Werk jedenfalls große Verbreitung.

Nicht minderen Erfolg hatte die 1672 geschriebene, 1691 in Amsterdam publizierte Novelle des französischen Geschichtsschreibers Saint-Real "Histoire de Dom Carlos" (in welcher allerdings kein Carlosbildnis erwähnt wird). Auch hier werden gerade betreffs des Todes von Carlos eine Menge Gerüchte und Vermutungen ins Geschehen mit eingeflochten.[13] Ob Mme. d'Aulnoy, als sie Carlos' "Geschichte gelesen hatte", Saint-Reals erfolgreiche Novelle gemeint hat? Ergreifend genug ist sie ja.

Im Bereich der Dichtung und Literatur findet sich das früheste Werk im 16. Jahrhundert. Es ist die "Selva de Aventuras" des Spaniers Jerónimo de Contreras.[14] Dem Held der Erzählung, Luzmán, wird von der weisen Cuma in ihrer Höhle bei Neapel mittels eines Bildes König Philipp II. von Spanien und dann dessen Sohn und Nachfolger, Don Carlos, vorgestellt. Das "Bild" des Don Carlos sieht dann folgendermaßen aus: *"Y mas adelante iba en un carro un mancebo ricamente vestido [d.i. Don Carlos], acompañado de muchos caballeros: >quiérote decir, dijo Cuma, porque de aqui vayas con mas claridad y certidumbre que tú piensas: aquel que allí va, sepas que es un heredero que, deste rey que aqui ves tan famoso, sucederá en España, llamado Carlos, en cuyo tiempo habrá poderosos hombres, valerosos y esforzados, de justos y leales corazones, muy amigos de la ley divina, y celosos del servicio de su rey.<"* Dieser letzte Teil der Prophezeiung, daß es in Carlos' Ära ansehnliche, tapfere, starke und gerechtigkeits- sowie das göttliche Gesetz liebende Leute geben wird, läßt sich allerdings auch bei dem historischen Don Carlos belegen, zumindest, was seinen Charakter anbetrifft: der kaiserliche Gesandte Adam Freiherr

felhafter Herkunft benutzte oder oft auch nur Gehörtes und Gelesenes wiedergab. In Spanien allerdings ist sie immerhin gewesen (1679-1681).

[12] Zitiert nach Giardini, S.221 (siehe Anm. 10).

[13] César Vichard Abbé de Saint-Real "Histoire de Dom Carlos, fils de Philippe II., Roy d'Espagne" Amsterdam 1691.

[14] Ich zitiere hier nach dem dreiteiligen Aufsatz von J.K. Seidemann "Die Selva de Aventuras von Contreras" im "Serapeum" Nr.8, 9 und 10, Leipzig 1855. Diesem Aufsatz liegt die Fassung aus Alcalá de Henares von 1588 zugrunde. Die vermutlich erste Ausgabe dürfte 1569 erfolgt sein (die Abfassung sogar schon 1568, im Todesjahr von Don Carlos) und erfuhr im Laufe der Zeit mehrere Zensuren (vor allem, was die im folgenden zitierte Stelle zu Don Carlos betrifft!). Das Zitat zu dem "Carlosbild" ist hier auf S.119. Ein (allerdings unvollständiger) Abdruck

von Dietrichstein (1527-1590), seit 1564 am spanischen Hof, nennt diese Eigenschaften von Carlos, den er bei mehreren Zusammentreffen und in Gesprächen persönlich kennengelernt hat, in seinen Briefen an Kaiser Maximilian II. nach Wien: er bezeichnet seine Reden und Fragen als durchaus nicht ungereimt und hebt seine Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe sowie seine Gottesfürchtigkeit hervor. Carlos habe ein treffliches Gedächtnis und einen ausgesprochenen Scharfsinn, ebenso habe er gerne ansehnliche und tapfere Leute um sich. Viktor Bibl versteht in seiner Carlosbiographie die Stelle in der "Selva" vor allem dahingehend, daß Carlos zu seinen Lebzeiten keineswegs als schwachsinnig galt, sondern daß es durchaus auch andersgerichtete Meinungen gab[15] (diese herrschten aber nicht nur in poetischen Werken im Stile der "Selva", sondern auch in zeitgenössischen authentischen Quellen vor).

Kurz nach dem Entstehen der bereits genannten Novelle des Saint-Real greift der Engländer Thomas Otway (1651-1685) den Carlos-Stoff auf.[16] Waren es bis jetzt große Gemälde, die genannt wurden, so ist bei ihm das Bildnis ein kleines Medaillon. In des Engländers Carlos-Tragödie nimmt es eine ähnlich "entlarvende" Stellung wie bei Schiller ein: die Prinzessin Eboli überführt im 4. Akt Carlos seiner hoffnungslosen Liebe zu Königin Elisabeth mit Hilfe eines Bildes von ihm, welches sich bei den Kleinodien bei der Königin befand. Sie zeigt Carlos sein eigenes Bildnis: *"Then farther I the riddle may explain, / Survey that Face, and blame me if you can! (Shews him his own Picture)"* Darauf Carlos: *"Distraction on my eyes what have they seen! /'Tis my own Picture which I sent the Queen. / When to her Fame I paid Devotion first, / Expecting bliss but lost it I am curs't.[...]"*

Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Werken spielt das Bild zwar eine für das folgende Geschehen entscheidende Rolle, als Bildnis selbst ist es jedoch unbedeutend: nicht mehr eine ganze Szene (wie der sterbende Carlos in dem Bericht der Mme. d'Aulnoy oder die beinahe "Triumphwagenszene" bei Contreras), sondern ein kleines Me-

der Selva erfolgte in Bd.3 der "Biblioteca de Autores Españoles", hrsg. von Buenaventura Carlos Aribau, Madrid 1846.

[15] Viktor Bibl "Der Tod des Don Carlos" Wien 1918, S.172; zum Charakter des Don Carlos ebenda S.129-167, die o.g. Eigenschaften ebenda S.142.

[16] Thomas Otway "Don Carlos - Prince of Spain", in: "The complete works of Thomas Otway" Bloomsbury 1926, Bd.1; geschrieben wurde das Stück 1676; 1757 soll es in deutscher Übersetzung erschienen sein, ich konnte jedoch nichts Genaueres darüber finden - für Hinweise darauf wäre ich dankbar! Die entsprechende Szene zu dem Bildnis des Don Carlos findet in o.g. Ausgabe auf S.109/10 statt.

daillon mit dem Bildnis des Prinzen ist es - das Portrait selbst wird nicht näher beschrieben.

Die gleiche Rolle im verschwindend kleinen Medaillonformat nimmt ein ebenfalls nicht näher beschriebenes Carlosbildnis bei Friedrich Schiller (1759-1805) ein. Seinem Drama "Don Carlos" ging zunächst eine viel länger geplante Fassung voraus. Sie ist niemals zu Ende geführt und in der Zeitschrift "Thalia" abgedruckt worden - daher ist sie heute unter dem Namen "Thalia-Fragment" bekannt.[17] Bereits im 3. Akt, 3. Auftritt deckt Philipp die Liebe seines Sohnes zu Elisabeth auf: er findet ein Medaillon mit dem Bildnis des Prinzen bei der Königin, was ihn zu einer schlaflosen Nacht veranlaßt:

"Das Schlafzimmer des Königs. Eine Nische, vor welche Gardinen gezogen sind. Auf dem Nachttisch zwei brennende Lichter. [...] Der König von oben herab halb ausgekleidet, steht vor dem Tische, einen Arm über den Sessel gebeugt, in einer nachdenkenden Stellung. Vor ihm liegt ein Medaillon und Papiere."[18] Noch bleibt der Portraitierte auf dem Medaillon dem Leser unbekannt - bis zum 3. Akt, 5. Auftritt: Philipp *"hat sich niedergesetzt und das Medaillon auf dem Tische ergriffen; er sieht den [herbeigerufenen] Herzog [Alba] eine Zeitlang schweigend an."*[19] Dann zeigt er Alba das Medaillon: *"Kennt / Ihr dieses Bild?" Alba kennt es: "Es ist nicht zu verfehlen. / Dom Karl - "* [20]. Wenig später - Domingo wird zum König berufen, um sich das "Beweismittel" anzusehen - tritt das Medaillon wieder auf, im 3. Akt, 6. Auftritt: Domingo *"wirft einen bedeutenden Blick auf den Tisch, wo das Medaillon und die Briefe liegen."*[21] Carlos und Elisabeth sind "durchschaut"!

Da das Thalia-Fragment nach dem 10.Auftritt (Anfang) abbricht, kommt es hier nicht mehr zu der nun vorgestellten Szene in der endgültigen Fassung des "Don Carlos". In der heute bekannten gekürzten Version des Schiller'schen Dramas wird jenes Medaillon zunächst einmal auch nur erwähnt, ohne den darauf Dargestellten zu nennen. Wie im "Thalia-Fragment" befindet sich auf des Königs Schreibtisch neben Papieren jenes "verdächtige" Medaillon und bereitet

[17] Ich zitiere aus: Friedrich Schiller "Don Carlos - Briefe über Don Carlos - Thalia-Fragment" dtv Gesamtausgabe 5, München 1965; im folgenden angegeben als "dtv".
[18] dtv, S.344.
[19] dtv, S.347.
[20] dtv, S.348.
[21] dtv, S.353.

Philipp die unruhige Nacht (3.Akt, 1.Auftritt). Es taucht erst später wieder auf [22], wo der Portraitierte dann genannt wird.

Es ist die Stelle (4. Akt, 9. Auftritt), in der Elisabeth empört dem König berichtet, ihre Schatulle sei aufgebrochen worden. Sehr viel liegt ihr an dem Inhalte: *"Es waren Briefe / Und ein Medaillon von dem Infanten."* Während des darauf entstehenden Disputes zwischen König und Königin findet die kleine Infantin Clara Eugenia das besagte und gesuchte Medaillon auf dem Boden. Sie bringt es Elisabeth: *"[...] Das schöne Bild - "*. Es ist das Bildnis des Don Carlos, welches dieser der Königin einst schickte, als er noch mit ihr verlobt war - ein Bildnis als Verlobungsgeschenk! Philipp sieht darin jedoch die unlautere Liebe seines Sohnes zu Elisabeth, die inzwischen des Prinzen (Stief-) Mutter ist; das Medaillon hat seine ursprüngliche Bedeutung verloren. Es ist die gleiche Wandlung, die es etwa hundert Jahre zuvor bei Otways Tragödie erfährt.

Das nahezu gleiche Geschehen spielt sich in der nach dem Drama Schillers konzipierten Oper "Don Carlos" von Giuseppe Verdi (1813-1901) ab.[23] Auch hier eilt (im 4. Akt der 5-aktigen Fassung, 1.Teil) die Königin zu Philipp, weil man ihre Schatulle gestohlen hat. Diese ist in des Königs Händen, welcher sie trotz der Weigerung Elisabeths gewaltsam öffnen läßt. Er findet darin: *"Das Portrait des Infanten - Habt Ihr nichts zu sagen? - Das Portrait des Don Carlos!" - ("Il ritratto di Carlo! - Non trovate parola? Il ritratto di Carlo!").* Auch hier war das Bildchen wie bei Schiller und Otway ein einstiges Verlobungsgeschenk Carlos' an Elisabeth, auch hier wird es durch Philipp umfunktioniert zu einem Beweisstück einer verbotenen Liebe des Infanten zu des Königs Gemahlin. (Es bleibt anzumerken, daß es auch von dem historischen Don Carlos Bildnismedaillons gab, welche in den erwähnten Stücken jedoch nicht gemeint sind.)

In der Literatur des 20. Jahrhunderts bekommen diese "literarischen" Don Carlos-Bildnisse wieder eine ganz andere Funktion: sie nehmen einen fast karikierenden, den Leser ergötzenden Charakter an. Neben der Tatsache, daß ein solches Bildnis nie existiert hat, ist hier vor allem von Bedeutung, daß das Portrait nun bewußt falsch interpretiert wird.

Kein bestimmtes, mehr ein "indirektes" Bildnis beschreibt Carlos Fuentes (geb. 1928) in seinem zur Zeit Philipps II. spielenden

[22] Friedrich Schiller "Don Carlos - Infant von Spanien" Stuttgart 1986, S.126 und 127.

Roman "Terra Nostra".[24] Daß in dem Kapitel "Portrait des Prinzen" allerdings einige Zitate betreffs Don Carlos stehen, welche sich aus Gerüchten und Hofklatsch zusammensetzen (die dann den Portraitierten als "Carlos" kennzeichnen), bemerkt der uneingeweihte Leser nicht. Wer jedoch die Biographien über Don Carlos kennt, findet in genanntem Kapitel einiges wieder, was die verschiedenen Gesandten so alles über den Thronfolger Spaniens verbreiteten. Exemplarisch seien zwei Episoden genannt: Der Modellsitzende bei Fuentes wird hier portraitiert von dem Malermönch Fray Julián. Daß ersterer wohl Don Carlos sein soll, geht aus einzelnen eingestreuten Bemerkungen, die jener selber erzählt, hervor: beim Schuheanmessen werde er *"wütend, weise die Diener mit Gesten an, die Schuhe in Stücke zu schneiden und sie dem Schuster wie Kutteln zu fressen zu geben, [...]"*[25] Angeblich soll sich so etwas tatsächlich einmal zugetragen haben, als ein Schuster Carlos zu enge Schuhe gemacht hatte. Der (allerdings mit viel Phantasie gesegnete) Franzose Pierre Bourdeille, Seigneur de Brantôme (1540-1614; er soll Don Carlos sogar persönlich gekannt haben) erzählt in seinen "Vies des hommes ilustres et grands capitaines français et étrangers", Carlos habe daraufhin befohlen, *"die Stiefel in winzige Streifen zu zerschneiden und wie Kaldaunen zu frikassieren"* - der Schuster mußte sie (angeblich) so essen.

Und weiter erzählt der zu Portraitierende dem Malermönch: von einer ihm angebotenen Perle wählte er *"eine schwarze, riesige, kugelrunde Perle, steckte sie in den Mund und verschluckte sie [...]"*[26] Als Carlos ab 1561 in Alcalá de Henares zu Studienzwecken weilte, bot ihm eines Tages ein Händler eine überaus kostbare Perle an. Carlos verschluckte sie (er machte dies mit Absicht, um den Händler zu foppen), und *"der Händler war natürlich außer sich, >hauptsächlich [...], weil drei Tage vergingen, ehe der Prinz die Perle zurückgab<."*[27] Der Mensch, von dem gerade ein Bildnis gemalt wird, schlüpft hier also in die Rolle des Prinzen Don Carlos. Das Gemälde selbst, das hier im Werden ist, wird nicht beschrieben. Den Zweck des Portraits erfährt der Leser aber: *"[...], sie würde mein Abbild auf die Edelsteine und mein Profil auf alle Münzen prägen lassen; dazu sei das Bild bestimmt, das der Maler Julián gerade malte; [...]"* Der Maler selbst sagt dazu: *"Seht also, Hohe Herrschaften, wie sich dies Bild, das ich male, mit unvorhergesehenen Wünschen, Launen, Einfällen und Stimmungen zu füllen*

[23] Der vollständige zweisprachige Operntext (deutsch - italienisch) in: "Opern der Welt: Giuseppe Verdi - Don Carlos", hrsg. von Kurt Pahlen, München 1985; folgende Stelle auf S.171.
[24] Carlos Fuentes "Terra Nostra" Stuttgart 1992 (vierte Auflage). Im folgenden wird aus dem Kapitel "Portrait des Prinzen", S.328-335, zitiert. Die einzelnen Zitatstellen werden als "Fuentes" angegeben.
[25] Fuentes, S.330.
[26] Fuentes, S.330/31.

beginnt, die von der unwandelbaren Urschöpfung nicht vorgesehen waren; seht, wie ich mich nicht an das Vorgegebene, sondern an das Gewünschte halte...denn die Malerei ist etwas Geistiges."[28] Und der Portraitierte wird dazu ermahnt: *"[...], mach' ein passendes Gesicht für den Maler, Junge, daß er dich weder allzu lustig noch allzu traurig sieht, mach' ein Prinzengesicht; du wirst es aufsetzen, [...]"*[29] So geht es weiter, ein Bildnis entsteht - jeder Wirklichkeit bar - *"nun gibt mir der Maler ein viertes, wiederum ein anderes Gesicht, ein neues und mein eigentliches entschwindet mir für immer, ich habe es für immer verloren, und Bruder Julián malt geschwind."*[30], denn *"die Zeichen meiner Identität sollen vervielfältigt werden, ich, der Erbe, Bilder, Siegel, Münzen, Perlen, Chroniken: Es soll festgehalten werden, daß ich ich bin, der Infant von Spanien, und niemand anders [...]."*[31] Ein Bildnis steht hier stellvertretend für viele. Es ist Vorbild für alle weiteren Möglichkeiten, eine fürstliche Person zu portraitieren und deren Bildnis zu verbreiten. Der Leser erfährt nur die Eindrücke und verborgenen Hoffnungen, die in dem Bilde stecken. Der Portraitierte selbst enthüllt sich für den Laien nicht als der historische Don Carlos.

Unter den angegebenen Quellen, derer sich Fuentes beim Schreiben seines Romanes bediente, findet sich keine einzige Carlosbiographie, aber einige Werke, die dessen unglückliches Leben wenigstens kurz erwähnen. Wählte Fuentes bewußt ausgerechnet *die* Anekdoten aus Carlos' Leben, die der Historiker beruhigt als Hofklatsch und Phantastereien beiseitelegen kann, um Don Carlos zu charakterisieren? Boshafterweise gibt er dem "Carlos" in seinem Roman die Rolle des grotesken "Tölpelprinzen". Fuentes' Roman ist das einzige literarische Werk, worin das "Bildnis" des Don Carlos (bewußt) verzerrt und bizarr übersteigert wird. Es ist ein äußerst negatives Bildnis (im Vergleich zu den vorangegangenen literarischen Portraits), und dennoch nimmt es eine verschwindend kleine Rolle in dem über tausendseitigen Roman ein. Es ist eine kleine Episode, wobei der historische Carlos dem Uneingeweihten verborgen bleibt.

Ein dem Carlos wieder gänzlich die Hauptrolle überlassendes Stück schrieb 1990 der Schriftsteller Tankred Dorst (geb. 1925). Carlos heißt hier "Karlos", und sein erwähntes Bildnis ist hier - echt![32] Karlos spricht hier mit Egmont. Er sieht sich als künftiger König: *"Sie müssen viele Bilder von mir ausstellen, damit das Volk*

[27] So der italienische Botschafter Paolo Tiepolo; zitiert nach Giardini, S.109 (siehe Anm.10).
[28] Beide Zitate Fuentes, S.331.
[29] Fuentes, S.332.
[30] Fuentes, S.334.
[31] Fuentes, S.335.

mich vor Augen hat. Es müssen schöne Bilder sein - " Und dann fragt er Egmont direkt: *"Es gibt ein sehr schönes Gemälde von mir, kennen Sie es?"* Egmont muß verneinen. Darauf Karlos: *"Gelb und schwarz. Gelbes Wams. Der Gürtelriemen ist so gelegt, daß mein Geschlechtsteil besonders hervortritt, um auf meine Potenz hinzuweisen."* Gemeint ist damit genau das Bildnis, das 1564 an den kaiserlichen Hof nach Wien gesandt wurde im Zusammenhang einer ehelichen Verbindung zwischen Carlos und Anna von Österreich (siehe Anm. 2). Die "Beschreibung" bei Dorst stimmt genau, doch die tatsächlich auf dem Bilde zu sehende "Betonung" des männlichen Geschlechtsteiles mittels der sogenannten Schamkapsel war im ganzen 16. Jahrhundert nicht nur in Spanien bei Männer- wie Knabenkleidung "Mode". Das Gerücht einer angeblichen Impotenz von Carlos hat wirklich existiert, sich jedoch als unhaltbar erwiesen. Dorst bringt dieses Gerücht in sein Stück mit ein - daher die karikierend überspitzte Bemerkung Karlos' zu dem "betonten Schamteil" auf seinem eigenen Bildnis.

Zwei ungewöhnliche Ausnahmen von wahrscheinlich auch (irrtümlich!) erfundenen Bildnissen befinden sich in wissenschaftlichen Publikationen. Im Nachlaßinventar Philipps II.[33] wird ein größeres Gemälde genannt, auf welchem u.a. auch Don Carlos abgebildet ist - in Form eines Medaillons in der Hand der Tochter Katharina de Medicis, Elisabeth de Valois: *"1289. Otro retrato entero en lienzo al óleo de la reina de Francia [Katharina de Medici], muger del rey Enrico de Francia [Heinrich II.], con cuatro retratos, los tres de tres hijos y el otro de una hija; la madre tiene el retrato de su marido en la mano derecha y la hija el* ***retrato del príncipe don Carlos,*** *nuestro señor, en las manos; que tiene de alto dos varas y dos tercias y de ancho tres varas y cinco dozabos. N° 42. Tasado en cien ducados."*

Carl Justi erwähnt dieses Bild in seinem Aufsatz über "Bildnisse des Don Carlos".[34] Er bezeichnet es als "das merkwürdigste Stück" innerhalb der Reihe der Carlosbildnisse und meint, es müsse zu der Zeit entstanden sein, als man eine Verbindung zwischen Carlos und Elisabeth plante (seit 1555; 1559 heiratete sie dann Philipp II. im Zusammenhang mit dem Frieden von Chateau-Cambrésis). Eine nähere

[32] Tankred Dorst "Karlos - Ein Drama" Frankfurt/Main 1990; die zitierten Stellen hier auf S.86 und 87.

[33] Ich zitiere hier nach: Rudolf Beer (Hrsg.) "Die Inventare aus dem Archivo del Palacio zu Madrid" in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (im folgenden als J.K.S.K. zitiert), Wien 1898, Bd.19, S.CXXIIff. Das hier erwähnte Bild aus dem Nachlaßinventar Philipps II., 1598-1607 zu Madrid, Reg.9705, wird bei Beer genannt auf S.CXXVII, Nr.1289.

[34] Carl Justi "Bildnisse des Don Carlos" in: ders. "Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens" Berlin 1908, Bd.2; die

Beschreibung des kleinen Carlosmedaillons in der Hand Elisabeths gibt es nicht. Justi bezweifelt das Bild keineswegs; es ist also anzunehmen, daß es wahrscheinlich einmal verlorengegangen ist und nur noch in Inventaren als einstmals existierend aufgezählt wird. Daß dieses Gemälde aber eventuell gar nie vorhanden gewesen sein könnte, wird erstmals vermutet in dem Ausstellungskatalog zu Alonso Sánchez Coello[35], wo es zumindest als "no localizado" angegeben wird. Ein Bild, das nicht zu lokalisieren ist, kann zwar durchaus einmal vorhanden gewesen sein, aber ob nicht eventuell dem Schreiber des Inventares ein Irrtum in seinen Angaben (z.B. falsche Personenbezeichnungen oder eine Verwechslung) unterlaufen sein kann, ist dabei nicht auszuschließen.

Eine ziemlich sichere Fehlinformation jedoch kommt aus dem Jahre 1910. Hier werden im Zusammenhang mit (Druck-) Plattenbeständen verschiedener Sammlungen[36] u.a. Holzstöcke zu einem Stammbaum des Hauses Habsburg erwähnt. Diese sollen sich in der " k.k. Hofbibliothek [zu Wien]" befinden. Der Verfasser schreibt dazu: *"Soviel ich aus den Platten selbst ersehen kann, ist es eine deutsche Arbeit, die noch im XVI. Jahrhundert entstanden sein muß, da sich in der obersten Reihe das Bildnis von Philipps II. Sohn, Don Carlos (gest. 1568) findet."* Der sich ehemals in der Hofbibliothek befindliche Anteil der Holzstöcke ist inzwischen in die graphische Sammlung Albertina/Wien gelangt. Jüngste Nachfragen meinerseits ergaben hier, daß sich tatsächlich ein großer Teil an Holzstöcken in der Albertina befindet. Diese zum Teil fragilen und wurmstichigen Stöcke werden zur Zeit ausgelagert, da die Bestände neu aufgestellt werden sollen. Bei einer vorläufigen Sichtung des Materials fand sich jedoch kein Hinweis auf die genannten Holzstöcke mit einem Stammbaum der Habsburger, geschweige denn auf ein Carlosbildnis. Zudem sagte man mir, daß allein schon die technischen Angaben in gen. Werk (siehe Anm. 36) einem Vorhandensein von Druckstöcken dieser Art widersprechen. Es heißt bei Weixlgärtner nämlich dazu weiter: *"Interessant ist, daß wir es hier nicht bloß mit Holzstöcken sondern auch mit ganz ebenso wie das Holz bearbeiteten Zinkplatten zu tun haben. Daß diese unzweifelhaft alt sind, geht schon daraus hervor, daß sie auf altes wurmstichiges Holz, z.T. auf dem der [gemeint ist wohl "die"] geschnittenen Stöckel mit verrosteten Nägeln befestigt sind, noch mehr aber aus der Patina des Zinkes und aus dessen Schnitt, der, wie gesagt, dem des Holzes voll-*

Textstelle auf S.41/42; in Anmerkung 3 auf S.41 zitiert er jene Inventarstelle.

[35] Ausstellungskatalog "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II" Madrid 1990; die Feststellung in Juan Miguel Serreras Artikel "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", S.54.

kommen analog ist." Technisch sei dies so gut wie unmöglich und auch noch nie vorgekommen.[37] Wie der Verfasser dieses Artikels dann aber darauf gekommen ist, bleibt rätselhaft. Jedenfalls liegt hier eine aus einem Irrtum heraus entstandene "Falschmeldung" vor.

Zusammenfassend kann gesagt werden: In dem Reisebericht der Marie-Catherine d'Aulnoy wird ein Gemälde mit dem sterbenden Don Carlos erwähnt. Die genaue eindrucksvolle Beschreibung desselben sowie die Nennung des Hängungsortes erwecken den Eindruck, es existiere tatsächlich. Vielmehr jedoch will die Verfasserin wohl das Mitgefühl des Lesers wecken - das Mitgefühl für den Menschen (Don Carlos), dessen Geschichte sie "sehr rührte". Und wie kann dies besser ausgedrückt werden als mit einer Bildbeschreibung! - Einen mehr heroisierenden Aspekt nimmt das ebenfalls große "Gemälde" in der "Selva de Aventuras" ein. Im Gegensatz zu dem o.g. "Reisebericht-Bildnis" ist das Bild hier Teil einer erfundenen Erzählung, die keineswegs einen Wahrheitsgehalt beanspruchen *muß*. - Erst in der Dichtung, im Drama, nimmt das Bildnis des Don Carlos dann ein kleines Format an: es ist nur mehr noch ein Bildnismedaillon, eine in einem Kästchen aufbewahrte Miniatur. Aber es lenkt das Geschehen und steigert für einen Moment die Dramatik. Dabei wird es vom Verlobungsbild (seinem einstigen Zweck) degradiert zum "Beweismittel" einer verbotenen Liebe (so bei Thomas Otway, Friedrich Schiller und Giuseppe Verdi).- In der Literatur des 20. Jahrhunderts werden die Bildnisse ihrer ganzen bisherigen Aussagekraft und ihrer höfischen Repräsentationsaufgabe beraubt: fast respektlos wird das "Portrait des Prinzen" bei Carlos Fuentes behandelt. Zwar soll es der Repräsentation dienen, doch entsteht es in einer Umgebung voller Klatschgeschichten und wird verfremdet, bis der Dargestellte sich selbst nicht mehr wiedererkennt - es wird "über-repräsentiert". - Bei Tankred Dorst, der als einziger ein echtes Carlosbildnis in seine Handlung einbringt, wird dasselbe "karikiert" und bewußt falsch interpretiert. - Bei der kleinen Gruppe der "wissenschaftlichen Irrtümer" werden nicht (wie in der Dichtung) bewußt Bildnisse erfunden. Die Möglichkeiten zu solchen Falschinformationen sind vielgestaltig - jedoch geschehen sie alle in der Annahme, es handele sich um ein real existierendes (allenfalls einmal verlorengegangenes) Bild. Daß dabei auch Irrtümer vorkommen können, ist wohl nur allzu menschlich.

Bei keinem dieser erfundenen, nie existenten Bildnisse wird ein objektives, korrektes Bildnis des Don Carlos gezeichnet. Er

[36] Arpad Weixlgärtner "Plattenbestände in einigen öffentlichen und privaten Sammlungen", in: J.K.S.K., Wien/Leipzig 1910/11, Bd.29; die zitierten Stellen hier auf S.380.

[37] Diese Informationen verdanke ich Herrn Dr. Fritz Koreny an der Albertina/Wien.

wird entweder idealisiert ("Selva de Aventuras"; Mme. d'Aulnoy bewirkt dies mit Mitleid-Erregen) oder bis zum äußersten "schlechtgemacht" ("Terra Nostra" oder Tankred Dorsts bewußte Falschinterpretation auch noch bei einem *echten* Portrait des Don Carlos). Einzig eine reale, nachvollziehbare Funktion behält das Bildnis in der "klassischen" Dichtung (Otway, Schiller, Verdi): es ist ein Verlobungsbild - nur verliert es diesen Sinn und wird zum "corpus delicti" einer Untat.

Dennoch erfolgt mit all' diesen genannten Mitteln eine große Verbreitung der Bildnisse. Durch das Medium Schrift (Reisebericht, literarische Werke) bzw. Theater/ Oper (vor allem Schiller und Verdi) geschieht dies besonders "publikumswirksam". Und da der Phantasie natürlich keine Grenzen gesetzt sind, ließe sich diese "Bildniserfinderei" beliebig fortsetzen. Daß allerdings die meisten Historiker und Kunsthistoriker, nur, um dem idealisierten Carlos der Dichtkunst einen möglichst schwachsinnigen, geisteskranken Idioten gegenüberzustellen, bis heute noch kein menschlich verständnisvolles Bild des historischen Don Carlos gegeben haben, ist leider keine Phantasie.

Resumen español: En el ejemplo de los retratos de don Carlos (1545-1568; hijo de Felipe II) se ve que de los siglos XVI a XX la significación de estos ha cambiado. Su intención fue primero (siglo XVI) la representación de la familia real. La divulgación se realizaba por copias directamente del original. En los siglos siguientes los retratos fueron divulgado por medio de reproducciones (grabados, aguafuertes, litografias, etc.). Ya no están en relación con la representación de la corte, sino que la gente puede ver los retratos en obras impresas (p. ej. obras historiográficas o biográficas). Muchas veces estas reproducciones tienen poco parecido a la persona pintada. Un grupo especial lo representan los retratos que eran citados en obras literarias, pero que nunca existieron en realidad: en una relación de un viaje de la francesa Marie-Catherine d'Aulnoy (finales del siglo XVIII) y en la narración española *"Selva de Aventuras"* de Jerónimo de Contreras (siglo XVI) se trata de cuadros grandes. Un retrato en miniatura aparece en el drama *"Don Carlos"* del poeta inglés Thomas Otway (siglo XVII) y en el drama del mismo nombre del alemán Friedrich Schiller (siglo XVIII), así como en la ópera del italiano Giuseppe Verdi según el mismo tema. Aquí el retrato posee una función real: es un retrato de esponsales. En la literatura del siglo XX los retratos de don Carlos no tienen verdadero valor de representación. Son retratos sin respeto o son falsamente interpretados (Carlos Fuentes en *"Terra Nostra"* y Tankred Dorst en *"Karlos"*). Por medio de los "medios de comunicación de masas" (literatura, teatro, ópera) se dirigen a todo el mundo.

BUCHBESPRECHUNGEN

Xavier de Salas / Fernando Marías, El Greco y el Arte de su tiempo: Las notas de El Greco a Vasari. (Ed. Real Fundación de Toledo). Toledo, 1992. pp. 143 y 72 reproducciones a color.

Este libro, de 143 páginas y 72 reproducciones a color, es de un tamaño poco corriente (algo mas grande que un folio de DIN A 4) y está cubierto por una pasta negra brillante, resaltando sobre ella letras doradas y la enumeración así como un detalle del retrato de *San Ildefonso* (Hospital de la Caridad). El libro consta de tres partes: la introducción redactada por Fernado Marías, la primera parte, por Xavier de Salas, quien descubrió el libro de Vasari, (que había pasado de pertenencer de Zuccaro a El Greco y, posteriormente, a Luis Tristán) en los años sesenta en una librería de libros viejos en Londres, luego completó Fernando Marías el estudio de las anotaciones de El Greco comentando el texto de Vasari.

El texto de la parte primera consta de cinco temarios: 1° las anotaciones del Greco a la *Vida del Correggio*; 2° un ejemplar de las *Vidas* de Vasari anotado por El Greco; 3° Miguel Angel y el Greco; 4° las notas de El Greco a la *Vida* de Tiziano; y, 5° la idea, realidad suprema; mientras que la parte segunda se subdivide en cuatro temarios: 1° las anotaciones de El Greco a *las Vidas* de Vasari. Traducción y comentario; 2° las anotaciones de El Greco a *las Vidas* de Giorgio Vasari. Transcripción; 3° las anotaciones de Federico Zuccaro a *las Vidas* de Vasari; y 4° las anotaciones de Luis Tristán a *las Vidas* de Vasari.

A primera vista no se detecta una lógica en el orden y en la selección del temario de la primera parte. Sin embargo, resalta con claridad que la segunda parte nos ofrece la transcripción, traducción y un comentario a las anotaciones de El Greco a *las Vidas* de Vasari (se trata de una segunda edición florentina de 1568) y seguidamente una comparación en sucesión cronológica de estas anotaciones, que fue comentada, en un pricipio, por su primer propietario, Federico Zuccaro, más tarde por El Greco y, por último, por Luis Tristán.

Profundizando la lectura de la parte primera descubrimos el porqué de esta sucesión de temarios. El Greco no solo anotó sus propias opiniones sobre las vidas y las obras de los artistas sino que tambiém criticaba las apreciaciones, los criterios de selección y las evaluaciones del autor, a saber de Vasari. Es mas: *"corrigió, completó por medio de nuevas sombras a pluma o tachó algunas de las xilografías que, retratos de los artistas biografiados, Vasari había incluido en su texto"* (pag. 11). Además se encuentran pasajes de texto que, simplemente, fueron impetuosamente subrayados.

En la introducción se puede leer el comprimido historial del tomo de las *Vidas* de Vasari hasta el hallazgo de Xavier de Salas. Su importancia para la investigación sobre El Greco radica en que constituye, por vez primera, un documento téorico y personal que refleja la opinión del propio artista. La publicación de las notas a Vasari complementan las anotaciones del *De architettura* de Vitruvio (Ed. Daniele Barbaro, Venecia 1556, publicado por F. Marías y A. Bustamante en *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981) y causa un giro interpretativo ya que el artista es situado ahora en un discurso teorético en el que hasta ahora nadie le había visto colocado. Se nos informa además del contexto y la ocasión de las cuatro publicaciones de Javier de Salas y el porqué de su redición en la primera parte de este libro. La conclusión de esta parte con un quinto texto, que fue en su tiempo una introducción al libro *L'opera completa di Il Greco*, se califica como adecuada para completar, de este modo, la recogida, hasta ahora dispersa, de todo trabajo publicado por J. de Salas sobre dicho pintor. La introducción finaliza mencionando las dificultades en la transcipción y traducción de las notas. El autor de la introducción juzga este libro como una labor preliminar cuyo fin de sacar a la luz un documento sumamente valioso no incluye el análisis de estas nuevas informaciones sobre El Greco.

Este libro, que pretende aumentar el conocimiento del lector sobre el pensamiento de un pintor y el arte des su tiempo, relaciona al artista con pintores y teóricos del arte como *Corregio, Miguel Angel, Lomazzo, Tiziano, Leonardo y Giorgione, Peruzzi, Polidoro, Bandinelli, Zuccaro y Tristan, Pontormo y Tintoretto, Bassano*, incluso con los antiguos artistas tales como *Zeuxis de Herclea, Panfilo, Apelles*, el escultor *Lisipo* y muchos otros. De aquí el título de la obra.

En el primer capítulo denominado para esta ocasión *Las anotaciones del Greco a la "Vida" del Corregio*, que en un principio constituyó, como anota el autor, el segundo capítulo titulado *El Greco* del libro de J. de Salas *Cuatro obras maestras: Vicente Macip. El Greco, Van Dyck, Goya* (Madrid, 1966, pp. 39-60) es, al parecer, el primer trabajo en el que se hace referencia a las notas en el libro de Vasari que pudieron ser publicadas parcialmente. En este capítulo no sólo se analiza una *anunciación* de gran tamaño (propiedad del Banco Central Hispano Americano) y el *concierto angélico* de la Galería Nacional de Atenas, sino que en su transcurso se determina necesariamente la noción *"bosquexado"* y se menciona el tema de la enseñanza y el aprendizaje pictórico de El Greco.

Se debe decir que el autor no problematiza la cuestión de quién pudo ser el maestro de El Greco, ya que en 1966 se partía de la base que este fue Tiziano. Sin embargo, desea mencionar la gran influencia que ejercía *Corregio* sobre nuestro pintor, de modo que cuestiona indirectamente la creencia establecida: *"...hoy, sin embargo, debemos añadir el nombre de Correggio como el de un pintor que influyó el él poderosamente. A Correggio debe el Greco los principios de sua arte, tanto o mas que a Tiziano. Entre otras características le debe la gama fría que empleó y ciertos escorzos que le son típicos, como los que repetidamente aparecen en sus coros angélicos"* (p. 23). Esta tesis se ve confirmada por las anotaciones que El Greco hizo en las *Vidas* del Correggio, conteniendo éstas el mayor elogio que se encuentra en las numerosas opiniones que enriquecen los márgenes del ejemplar de Vasari.

De las anotaciones llega el autor a decir que su detención desigual es un baremo para su atención al arte de los correspondientes pintores de modo que el volumen de su comentario correspondiese, según el autor, a la intensidad de influencia en el arte de El Greco. Podemos leer la siguiente conclusión: *"En una de sus notas escribió el mayor elogio a una obra concreta que encontré en las muchas que enriquecen los márgenes de este ejemplar de "Las Vidas", en las que comentó, con cuidado y detención desiguales, obras y autores. Digamos al paso que en ellas Tiziano también resulta comentado y elogiado; que del Correggio hay gran elogio, y que casi nada anotó El Greco en los márgenes de la "Vida" del Tintoretto, pintor del que se ha creído debía una parte de su estilo"* (p. 23). En este contexto no solo somos de la opinión que esta relación no es lo sufieńcentemente sólida, ya que constituye tan solo una indicación para las reflexiones teóricas y estéticas de El Greco, sino que deseamos aludir al trabajo de M. B. Cossio sobre Tintoretto como maestro de El Greco (Ed. Hadjinicolaou: *El Greco: Byzantium and Italy*, Rethymo, Madrid, 1990, p. 55: *El Greco en Italia* por Manuel B. Cossio).

En el tercer capítulo de la primera parte, titulado *Miguel Angel y El Greco*, que fue en su ocasión el discurso de ingreso de Xavier de Salas Bosch en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, tuvo lugar el 11 de julio de 1967 y fue contestado en sesión pública por Francisco Javier Sánchez Cantón (publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1967) nos informa el autor de nuevo sobre la cantidad y el carácter de las anotaciones de El Greco: *"Aún para mejor comprensión de la posición crítica del Greco que luego intentaremos, sepan, que existe un número grandísimo de anotaciones en los márgenes de la vida de Ticiano, muchas en las de Rafael y Miguel Angel - en la de éste son cuarenta de varia extensión -, unos cuantos elogios en la del Correggio y varias, en desigual número, en casi todas las biografías, entre las cuales dos o tres en la de Giulio Clovio, que poco dicen. Sobre el Tintoretto, cuya importancia en el arte del Greco no voy a descubrir, leemos unas rectificaciones de atribución y un grandísimo elogio a sus pinturas: 'el quadro que Tintureto a echo del Ospital en San Roquo, es la mayor pintura que ay oy en el mundo' (596).* Y entre otras hallamos una frase reveladora: *"La peyor pintura del Tintoretto tendrá tanto de gracia de pintor, tanto la meyor de Batista Veneçiano y de Jorge Vasari tendra del gofo" gofo = grosero, villano"* (p. 43).

El problema del aprendizaje de el Greco y la determinación de las figuras artísticas que lo constituyeron es tan solo paradigmático para la importancia de las anotaciones en el ejemplar de *las Vidas* de Vasari y el alcance de la interpretación de éstas. Pero no sólo se deduce de las informaciones en estas anotaciones la actitud de El Greco hacia temas generales que preocupan a los tratadistas de las artes (*Ut pictura poesis*, el *Paragone*, el concepto de *idea*, al valor del *dibujo* frente a *la obra coloreada y definitiva*, etc.), sino también y, sobre todo, sus inclinaciones personales como ser intelectual y como pintor en concreto hacia las distintas soluciones pictóricas que han sido dadas en su época y las anteriores.

Se tendrá que tener en cuenta, antes de poder llegar a cualquier conclusión en base a las presentes anotaciones que, aunque El Greco sea partidario del color y de *"lo veneciano"*, sin embargo, pudiera conmoverse ante las obras de pintores como Miguel Angel o admirar la labor de un artista, sin perseguir semejantes fines o medios a los admirados, sin estar de acuerdo con las ideas básicas de estos artistas y viceversa. De modo que nos encontramos ante aparentes inconsistencias entre su obra y sus juicios e incluso entre las mismas numerosas opiniones expresadas en sus anotaciones que deberán ser interpretadas con cautela.

Finalmente queremos recordar, que *Las Vidas* de Vasari, como ya nos indica el autor, fueron escritas en honor a los artistas de Florencia. Es por eso que Vasari trata en ella menos exhaustivamente a los venecianos y es a estos últimos por los que El Greco se sentía atraído y a los que se veía unido. Las anotaciones en los márgenes del ejemplar de *Las Vidas* son por ello a menudo *"reacciones malhumoradas"*, es decir, un rechazo de la importancia que le brinda Vasari a los artistas florentinos y defensa de su arte y escuela. Este tomo con el título *El Greco y el Arte de su tiempo* nos ofrece una riqueza en informaciones muy valiosa que nos permitirá descubrir durante muchos años nuevas facetas artísticas, teóricas y personales de El Greco y llevará a renovadores avances interpretativos en este ámbito.

Resümee: Thema des vorliegenden Bandes sind El Grecos schriftliche Äußerungen zur Kunst seiner Zeit in Form von Kommentaren einer Ausgabe der *"Vite"* Vasaris von 1568. Der erste Teil enthält mehrere bereits an anderer Stelle publizierte Beiträge von Xavier de Salas, der diese von El Greco kommentierten *"Vite"* in den sechziger Jahren in einem Londoner Antiquariat entdeckte. Im zweiten Teil erörtert Fernando Marías Grecos Kunstauffassung und transkribiert und kommentiert die Randbemerkungen des Malers kritisch. (Deutsche Zusammenfassung von Karin Hellwig).

Marta Cencillo Ramírez

Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid, 1993).

En 1992 tuvieron lugar en España dos importantes exposiciones centradas en torno a unos de los principales protagonistas de los hechos conmemorados en ese año, tan cargado de fastos y solemnidades. En Toledo, en el Museo de Santa Cruz, se inauguraba en marzo *Reyes y Mecenas.* Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, uno de los más interesantes y ambiciosos proyectos expositivos llevados a cabo en nuestro país en los últimos años. Unos meses después (octubre) y dentro de la programación de Madrid – Capital Europea de la Cultura, abría sus puertas *Platería en la época de los Reyes Católicos.* Ambas muestras pusieron de manifiesto la riqueza de la producción artística de este período, sin duda uno de los más importantes, si no el que más, de toda la Edad Media hispana, tanto por la calidad como por la envergadura de los proyectos llevados a cabo.

Recientemente se han publicado otras dos obras de diferente signo que vuelven a tener como protagonistas a Isabel y Fernando y que ponen de manifiesto el interés existente por esta etapa del arte español, "bisagra" entre la Edad Media y el Renacimiento. Se trata de los libros de Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid, 1993), y Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid, 1993). Antes de tratar este último con más detalle, vamos a ocuparnos brevemente del trabajo de Rafael Domínguez.

Con un estudio exhaustivo de la documentación (en el que se echa en falta un capítulo dedicado a las relaciones de los Reyes

con las Ordenes Militares hispanas, especialmente tras la vinculación a la corona de los respectivos maestrazgos, dejando, por tanto, sin mencionar obras tan importantes como las realizadas en los inicios de los años noventa en el Sacro Convento de Calatrava) el autor ha recopilado una gran cantidad de datos referentes tanto a la amplia nómina de artistas (o artesanos) al servicio de las obras reales, como a los edificios (y su funcionamiento) que conformaban la red de palacios y residencias de alguna manera vinculados a la monarquía, tanto en la Península como fuera de ella (conviene advertir que la obra se ocupa también del reinado de Felipe I y Juana la Loca). Se trata, sin duda, de una obra que tendrá que tener en cuenta todo aquél que quiera estudiar el período en ella estudiado, pero, aun habiendo hecho simplemente una lectura superficial, me parece que falta una posterior interpretación de todo este abrumador cúmulo de noticias y referencias documentales, que en muchas ocasiones no va más allá del dato consignado (tampoco estaría de más algún que otro índice que facilitase su uso).

Llegamos así al libro de Joaquín Yarza, que, de alguna manera, se sitúa en el polo opuesto de la balanza. Lo primero que hay que decir es que no ha querido hacer una obra centrada única y exclusivamente en las figuras de Isabel y Fernando, sino trazar un panorama de conjunto de la situación y producción artísticas de los reinos castellanos y aragoneses durante su reinado. En segundo lugar y en palabras del autor, que "*no he pretendido hacer una historia completa del arte español en la época de los Reyes Católicos, sino un análisis de sus elementos más significativos*" (p. 9). En cualquier caso, nos encontramos ante un trabajo en el que Yarza establece una relación dialéctica con las obras e intenta trascenderlas, explicando su cómo y su porqué, de forma que, más que ellas, quienes acaban siendo los verdaderos protagonistas son sus promotores, ya sean los reyes, ya miembros del clero, la nobleza,...

En el primero de los ocho capítulos de los que consta el libro se plantea de forma general la posible influencia en las artes de algunas de las directrices del programa político diseñado por la monarquía (fin de la Reconquista, unidad religiosa, legitimidad de Isabel y Fernando como reyes, ...), para en los dos siguientes centrarse de forma exclusiva en la figura de los Reyes ("valor instrumental" de sus obras y proyectos, valoración como promotores). Luego, con unos planteamientos similares, se ocupa del papel jugado por los miembros de la administración, el clero y la nobleza, para concluir con una visión de los centros principales de la actividad artística, así como de la situación profesional del artista (o, como dice el autor, del artista-artesano) y de las diversas opciones estéticas que confluyen en la época estudiada.

En una obra concebida como ésta, muchas son las cuestiones de detalle que se podrían comentar - algunas tan sugerentes como la de considerar los palacios reales como escaparates del poder de la monarquía más que como residencias utilizadas con frecuencia por los reyes (pp. 65-68). También encontramos conclusiones de carácter más general que ponen de manifiesto la utilización del arte con fines políticos o de prestigio tanto por parte de los reyes como de otros grandes promotores; o la mayor importancia y trascendencia, en general, de las obras encargadas por los miembros del alto clero y nobleza, frente a los planteamientos normalmente más tradicionales de representantes menos importantes de ambos estamentos.

Pero junto a todo esto, encontramos dos ideas que se repiten a lo largo del libro a modo de leit-motiv. En primer lugar, el autor hace constante hincapié en subrayar la preponderancia en todas las manifestaciones del período del modelo tardogótico procedente del norte de Europa (Países Bajos, Alemania) - destacando también muy acertadamente la fuerte presencia de elementos mudéjares en el campo de la arquitectura - frente al componente renacentista italiano, que, según él, sólo aparecería de forma secundaria y superficial y con una cronología más bien tardía ("Las condiciones históricas, económicas, pero también intelectuales y de modos de comportamiento, incluso la tendencia a una inercia de gusto, llevaban a aceptar plenamente lo tardogótico nórdico. Es el modelo occidental de toda Europa, salvo Italia, hasta ese momento. (...) Progresivamente se fue filtrando el italiano, pero siempre de modo imperfecto, mal entendido, tomando como esencial lo que era puro accidente. El proceso se acelera a partir de la muerte de Isabel, sin que deba achacarse a su peculiar gusto una posible ralentización" (p. 392). Desde la lógica perspectiva de quien es medievalista, sale en defensa de los valores estéticos "medievales" en un período en el que a veces sólo se ha considerado signo de modernidad la presencia de elementos procedentes del nuevo lenguaje renaciente, sin percibir que tan avanzados eran los unos como los otros. Esta concepción ya se había empezado a revisar recientemente y tanto Reyes y Mecenas (de la que la presente obra es deudora en más de un aspecto) como los trabajos de Nieto Alcaide y otros estudiosos son una muestra de ello. Sin embargo, Yarza va más allá de lo planteado por estos autores y, lo que en ellos era una cierta idea de cohabitación, se convierte en un claro predominio del mundo tardogótico y un papel casi marginal del renacentista. En este sentido y aun admitiendo con él que no conviene sobrevalorar estas realizaciones ni el papel de algunos de sus promotores, me parece que en su defensa del "medievalismo" del período ha caído en una cierta minimización de los primeros ensayos del nuevo estilo, olvidando un poco precisamente ese carácter de ensayo, de cabeza de puente que tienen, a pesar de todas sus irregularidades y goticismos, obras como la portada del Colegio de

Santa Cruz de Valladolid, el palacio de Cogolludo o determinadas actitudes de personajes como el Gran Cardenal Mendoza o su sucesor Cisneros.

El segundo aspecto atañe a las figuras de los promotores. En primer lugar conviene advertir que la no utilización del término "mecenas" (cfr. al respecto la nota 73 del capítulo 6), como ya ha hecho en otras ocasiones, es muy conveniente y oportuna, pues en España se ha venido haciendo en los últimos tiempos un uso abusivo y con mucha ligereza del mismo, aplicándosele muchas veces a cualquier tipo de cliente individual o colectivo que encargaba una obra de arte (tal superávit de cientos de mecenas potenciales sólo puede conducir a una devaluación del término), lo que no quita para que nos volvamos a preguntar si no se puede aplicar en ningún caso: ¿no podría calificarse como tal a la reina Isabel, cuya actitud hacia las obras y los artistas va en bastantes ocasiones más allá de la simple promoción? ¿No podría pensarse para ello en otros factores? ¿Y no se podría decir lo mismo, al menos en determinados aspectos, de algunos personajes como el Cardenal Mendoza, Cisneros o Juan Rodríguez de Fonseca? ¿Verdaderamente el valor instrumental se sobrepone siempre al factor estético en los grandes promotores, "el gusto o la afección por la forma artística no existió o no había necesidad de que existiera" (p. 390), se conformaban sólo con la obra rica y bien hecha, fuera del signo que fuera? El que a veces los resultados alcanzados no fuesen los que cabría esperar, como ocurre, p.e., con la iluminación de manuscritos, ¿es suficiente para pensar que no se fue muy exigente con las obras y los artistas, cuando lo obtenido en otros campos parece indicar lo contrario (caso de la reina Isabel)? ¿No podría pensarse en otros factores que expliquen estos hechos? Me parece que en su afán por poner las cosas en su sitio y evitar anteriores panegíricos de estos personajes (de ahí también, p.e., el intento de revalorizar la figura de Fernando o de destacar la importancia de un prelado como Juan Rodríguez de Fonseca, a quien, en comparación con personajes como el Cardenal Mendoza o Cisneros, no siempre se le ha prestado la debida atención), el autor se ha ido al otro extremo, magnificando en cierto modo los aspectos "negativos" frente a los "positivos" (lo que, por otra parte, es muy posible que se pudiese hacer con cualquiera de los mecenas reconocidos como tales; sin embargo, dejando al margen estas personalidades un tanto excepcionales, este planteamiento también presenta sugerentes conclusiones, como explicar la bajada del nivel de calidad en la producción de algunos artistas por el hecho de que, en general, "el cliente o promotor no es demasiado exigente ante lo que se le ofrece" (p. 393).

En cualquier caso, Joaquín Yarza, como él mismo señala en el prólogo, es consciente del carácter polémico y un poco provocador

de su obra, que en buena medida pretende ser una llamada a una revisión crítica de los planteamientos habitualmente utilizados para abordar este importante período de la historia del arte hispánico. Así pues, una obra de gran interés dentro del panorama del arte español, en el que con cierta frecuencia se rehuye la confrontación polémica con determinadas ideas más o menos tradicionales, sin darse cuenta de que sólo este tipo de debate dialéctico permite una mejor y más completa definición y comprensión de los conceptos y actitudes que conforman las diferentes manifestaciones artísticas. Esperemos que el libro del profesor Yarza tenga una continuación que permita no sólo profundizar y perfilar algunas de las cuestiones que en él quedan planteadas, sino revisar otros muchos períodos de nuestro arte medieval que están muy necesitados de una revisión crítica semejante.

Jesús Espino Nuño

AUSSTELLUNGSBESPRECHUNGEN

Madrider Ausstellungen 1993:
Nach dem Spanienjahr wie überall in Europa: Einsparungen bei der Kultur und deshalb weniger internationale und mehr eigene Kunst

Nach den Feierlichkeiten von 1992 machte sich im folgenden Jahr überall die Krise bemerkbar. Trotzdem gelang es der PSOE unter Felipe González im Frühjahr 1993 noch einmal, die Wahlen zu gewinnen. Zur neuen Kultusministerin wurde Carmen Alborch Bataller ernannt, die vorher das IVAM in Valencia geleitet hatte. Sie ihrerseits berief als neuen Prado-Direktor Francisco Calvo Serraller, catedrático der Complutense und abgesehen von seiner Edition des Kunsttraktates von Vicente Carducho eher als Autor im Bereich der Kunst des 20. Jahrhunderts und als wichtigster Kunstkritiker der Tageszeitung El País bekannt.

Als Folge der Einsparungen im Kulturbereich wurde beschlossen, sich stärker auf die eigene Kunst zu besinnen. So waren in Madrid 1993 vor allem spanische Künstler/innen zu sehen. Wichtige Ausnahmen bildeten: William Turner (in der Caixa de Pensions), Bill Viola (Centro de Arte Reino Sofía/Cars), Vienna (CARS), Bruce Nauman (CARS), Agnes Martin (CARS), Die Brücke (Fundación Juan March) und Impressionisten (Thyssen-Bornemisza). Lediglich das CARS hielt an seinem internationalen Programm fest, obwohl es seinen größten Erfolg ebenfalls mit einem Spanier (Antonio López) erzielte und zusätzlich auch viele spanische Werke - etwa equipo '57, Graphiken von Picasso und Gemälde von Vasquez Díaz aus eigenen Beständen - zeigte.

Während in Deutschland Geldinstitute und Großunternehmen öffentliche Kulturprojekte mitfinanzieren, aber seltener selbst organisieren und eine - nicht ganz unberechtigte - Skepsis gegenüber möglichen Folgen des Sponsorings herrscht, dominieren in Spanien, wie wir sehen werden, noch immer die Banken das Ausstellungsangebot. Ihr Engagement hat eine gute Tradition, weil einige von ihnen schon in der Franco-Zeit die durch fehlende staatliche Initiativen gerissene Lücke erkannt und zu füllen gesucht hatten. Sie verfügen über eigene Sammlungen sowie Ausstellungshäuser und bieten parallel zu ihren Präsentationen ein umfangreiches kulturelles Rahmenprogramm.

Antonio López: pintura, escultura, dibujo

Das größte Ausstellungs-Ereignis in Madrid war ohne Zweifel die Retrospektive von Antonio López im CARS von Mai bis Juli. Sie stand in einem Zusammenhang mit der vorangegangen Werkschau von Carmen Laffón. Beides sind Künstler/innen, die in den 50er und 60er Jahren als Vertreter realistischer Tendenzen international Anerkennung fanden und doch nicht in der ständigen Sammlung des CARS vertreten sind. Genau dieser Umstand gab Anlaß für eine heftige Kontroverse zwischen López und der Museumsdirektorin María Corral, in deren Verlauf der Künstler zunächst gar nicht ausstellen wollte und dann das Ereignis verschoben wurde. Als Folge erschien Antonio López am Eröffnungstag fast in der gesamten spanischen Presse auf der Titelseite und eine Besucherschlange stand vor der Schau bis zum letzten Tag. Antoni Tàpies sorgte für einen weiteren Höhepunkt, indem er in einem Interview mit "ABC Cultural" den Realismus als "bequeme Malerei" bezeichnete, "die den neuen Reichen gefällt", worauf die Realisten in einer folgenden Ausgabe mit eigenen Stellungnahmen reagierten (ABC Cultural, 18.6.1993). Die Diskussion griff Francisco Calvo Serraller dann in einem Kurs der Sommeruniversität der Complutense auf, für den er mehrere Vertreter/innen des Stils zu einem Gespräch am runden Tisch bat.

Parallel zur Ausstellung war ein Film von dem bekannten Regisseur Mario Camus zu sehen, den er in Kooperation mit dem Künstler über die Erstellung eines einzigen Gemäldes gedreht hatte: "El sol del membrillo". Darin sah man, mit welcher Akribie der Künstler an der genauen Wiedergabe seines Motivs - eines Quittenbaumes - arbeitete. Zwei weitere Notizen aus der Presse zeigen den Unterhaltungswert der mit der Schau verbunden war. So wollte sich ein ehemaliges Modell von López zusammen mit der Skulptur "Hombre" fotografieren lassen, um zu beweisen, daß der Künstler mit Abgüssen seines Körpers gearbeitet hatte. López selbst eröffnete in einem Interview, daß er ein zur Ausstellung ausgeliehenes Gemälde korrigiert hatte, weil ihm ein bestimmtes Motiv nicht gefiel.

In der Ausstellung waren Zeichnungen, Gemälde, Reliefs und Skulpturen zu sehen. Nach mehr ländlichen Motiven in den 50er Jahren beeindrucken vor allem die Madrider Stadtansichten und die zahlreichen Interieurs, in denen häufig Gebrauchsgegenstände oder Mahlzeiten detailgetreu porträtiert werden. Zu Beginn der 60er Jahre tauchen verschiedentlich surrealistische Bildstrukturen auf, bei denen wie im Traum unvereinbare Dinge verknüpft werden: Erscheinungen, schwebende Objekte und ein Liebesakt auf der Straße. Die Reliefs erinnern stark an Arbeiten der italienischen Frührenaissance, wobei dann

die alltäglichen Motive irritierend wirken. Viele Werke entstanden während sehr großer Zeiträume und andere blieben bis heute unvollendet. In einem Fall wurde ein gemaltes Doppelporträt anschließend um eine gezeichnetes Kinderbildnis ergänzt.

Obwohl sie miteinander streiten, scheint es mir doch auch Parallelen zwischen Tàpies und López zu geben, die in ihren gemeinsamen spanischen Erfahrungen begründet liegen. Neben den surrealistischen Elementen denke ich vor allem an die meditative Atmosphäre vieler Werke, die Bedeutung, die Innenräumen und Alltagsgegenständen beigemessen wird und die vielen autobiographischen Verweise. Übrigens ist auch López keineswegs eine regionale Erscheinung, wie die Herkunft vieler Leihgaben aus den USA unter Beweis stellte.

Katalog: Antonio López: pintura, escultura, dibujo. Exposición antológica. Hrsg. vom Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Lerner & Lerner, S.L. und Antonio López, VEGAP. Madrid: Lerner & Lerner, 1993. 358 S. ISBN: 84-87438-10-5 bzw. 84-87438-11-3. - Mit Texten (in Castellano und Englisch) von Antonio Bonet Correa, Paloma Esteban Leal, Franciso Nieva und Giovanni Testori; Farbabbildungen sämtlicher 170 Exponate, anschließender Katalogteil mit genauen technischen Angaben zu den Werken sowie bibliografischen Verweisen und Ausstellungsvermerken; im Anschluß Kurzbiografie, ausführliche Bibliografie und Ausstellungsverzeichnis.

Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español

Während Madrid sich begeistert Antonio López zuwandte, war ganz Barcelona auf Joan Miró fixiert, für den anläßlich seines 100 Geburtsjahres gleich mehrere Ausstellungen organisiert worden waren. Das erklärte Ziel aller Projekte bildete der Wunsch, hinter dem vom Design trivialisierten und mit Klischees (lange verkanntes Genie, das ohne Vorarbeit seine innersten Gefühle in poetische Malerei übersetzte; unschuldige, naive und unpolitische Kunst etc.) reichlich behafteten Künstler den wahren, bisher angeblich immer noch unentdeckten Miró sichtbar zu machen. Dahinter steckte auch die Idee einer Art Wiedergutmachung für das Desinteresse, das der Staat Miró gegenüber in der Franco-Zeit an den Tag gelegt hatte. So wurde Miró bereits 1941 in einer großen Ausstellung im MOMA präsentiert, aber nicht vor Ende der 60er Jahre in Barcelona und sogar erst 1978 in Madrid. Diese neue Phase der spanischen Miró-Rezeption erhielt einen wesentlichen Impuls durch eine Veröffentlichung der Barceloneser Kunstgeschichtsprofessorin Victoria Combalía "El descubrimiento de Miró" (1990), wo sie gezeigt hatte, daß der Künstler bereits ab 1925 internationale Anerkennung genoß. So war auch die von ihr vorbereitete Wanderausstellung der

Caixa sicher die interessanteste und zudem noch die aktuellste, wenn wir bedenken, welcher hohe Stellenwert derzeit der Rezeptionsfrage in der Kunstgeschichtsforschung ganz generell beigemessen wird. Nachdem Miró schon gut in das internationale Kunstgeschehen eingebunden ist, zeigte die Schau, wie sehr er trotz vermeintlicher Sonderentwicklung und Franco-Diktatur auch in Spanien diskutiert wurde und als Modell für zahlreiche Generationen diente. Obwohl die Verbindungen in den 70er und 80er nicht mehr so offensichtlich ausfielen, gab es doch gerade hier einen unbekannten Miró zu entdecken, etwa den, der 1969 in einer Aktion ephemerer Kunstproduktion die Fenster des "Colegio de Arquitéctos" bemalte und anschließend zur Zerstörung seines Werkes aufforderte.

15.4.-6.6.1993, Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Serrano 60. Comisaria: V. Combalía.

Texte: V. Combalía: Los años 20-30. El impacto del primer Miró; J. M. Bonet: Joan Miró. "Faro" de la generación abstracta; M. Dalmace-R.: Los años 60-70, años de contestación; V. Combalía: Miró en los años 70-80. Beteiligte Künstler: 14 Werke von Miró, 1926-69. Los años 20-30: Manuel Angeles Ortiz, Franciso Bores, Artur Carbonell, Antoni Clavé, Leandre Cristòfol, Dalí, F. García Lorca, Antoni Garcia Lamolla, Maruja Mallo, Ramón Marinel.lo, Joan Massanet, José Moreno Villa, Alfonso Olivares, Benjamín Palencia, Picasso, Alberto Sànchez, Jaume Sans, Eudald Serra, Josep de Togores. Los años 40-50: Brossa, Cuixart, Martín Chirino, Luis Feito, Angel Ferrant, M. Goeritz, Josep Guinovart, Santiago Lagunas, Josep Llorens Artigas, Manuel Millares, Enric Planasdura, Joan Ponc, August Puig, Albert Ràfols Casamada, Juli Ramis, Joan Sandalinas, Antonio Saura, Tàpies, Joan-Josep Tharrats, Moisès Villèlia. Los años 60: E. Arroyo, Equipo Crónica, Luis Gordillo, Manuel Mompó. Los años 70-80: Frederic Amat, Jorge Barbi, Carmen Calvo, Ferrán Garcia Sevilla, Silvia Gubern, Antoni Llena, Perejaume, Charo Prada.

Katalog: Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español. Hrsg. von der Fundación "La Caixa". Madrid: 1993. 232 S. ISBN: 84-7664-404-3. - Mit Texten (in Castellano und Englisch) von Juan Manuel Bonet, Victoria Combalía, Michèle Dalmace-Rognon; eine Chronologie "Joan Miró en el arte español (1918-1983)" von Joan M. Minguet Batllori; Farbabb. der ausgestellten Werke sowie Kurzbiografien aller beteiligten KünstlerInnen.

Joan Miró 1893-1993

Ein Charakteristikum der spanischen Kulturlandschaft der Franco-Zeit waren die Stiftungen der Künstler, mit denen diese selbst sich das Publikum schafften, das der Staat von ihnen fernzuhalten suchte. In diesem Sinne war schon die Miró-Stiftung in Barcelona konzipiert und im Jubiläumsjahr kam nun noch ein Neubau in Palma auf Mallorca hinzu, der dort von dem bekannten Architekten Rafael Moneo in unmittelbarer Nähe zu Wohnhaus und dem von Sert stammenden Atelier errichtet wurde. Das neue Zentrum bewahrt als Dokumente vor allem die Briefe des Künstlers und Arbeiten aus seiner letzten Lebensphase. Die Lage in einem Neubauviertel verlangt dem/der Besucher/in nicht nur eine umständliche Anreise ab, sie ruft auch Erstaunen hervor. Als sich Miró hier niederließ war die Gegend noch weitgehend unbewohnt und jetzt wirkt der eher an der modernen Archtektursprache des Corbusier-Schülers Sert orientierte horizontal ausgerichtete Neubau wie ein Fremdkörper unter den angrenzenden Hochhäusern. Ganz anders korrespondiert die ebenfalls auf einem Berg positionierte Miró-Stiftung in Barcelona mit ihrer Umgebung, wo die Hauptausstellung des Jubiläums-Jahres zu sehen war.

In chronologischer Abfolge hingen hier die gemalten Hauptwerke Mirós, während in gesonderten Kabinetten die vorbereitenden Zeichnungen gezeigt wurden. Letztere begleitete eine anschauliche Didaktik in Form von Texten und Fotografien der Bilder, auf die sich die Studien bezogen. Noch einmal konnte hier die Schlüsselrolle der "Constelaciones" erfahren werden, der einzigen von Miró selbst benannten Serie, die er von Januar 1940 bis September 1941 auf seiner inneren Flucht vor den deutschen Besatzungtruppen in Frankreich erstellte und auf die er später immer wieder rekurrierte. Ihr war bereits die erste Ausstellung des Miró-Jahres im CARS gewidmet gewesen. Darüber hinaus konnten aber auch alle anderen Phasen in ihren jeweiligen Hauptwerken studiert werden: der "Bauernhof" (1921-22), den einst Hemmingway mit geliehenem Geld gekauft und im offenen Wagen durch die Stadt gefahren hatte und "Der Karneval des Harlekin" (1924-25), für den Breton Miró den Titel des surrealistischsten aller Künstler verlieh - die "leeren" Bilder mochte er weniger - sowie viele mehr.

Joan Miró 1893-1993, Fundació Joan Miró, Parc de Montjuic, Barcelona 20.4.-30.8.1993. Comisaria: Rosa María Malet. Katalog: Joan Miró 1893-1993. Hrsg. von der Fundació Joan Miró, Barcelona. Verona: Arnoldo Mondadori, 1993. 532 S. - Mit Texten von Christopher Green, Rudi Fuchs, Robert S. Lubar und Rosa Maria Malet; Katalog mit farbigen Abbildungen der 238 Exponate, technischen Angaben und teil-

weise ausführlichen Einzeltexten (Carme Escudero y Teresa Montaner), Chronologie (dies.) sowie ausführlicher Bibliografie (Teresa Martí).

7 pintores españoles de la escuela de París

Ab den 1880er Jahren bildete sich Paris zum Hauptanziehungspunkt für die spanischen Künstler heraus, deren Traumziel zuvor ein Stipendium in Rom gewesen war. Um die Jahrhundertwende schließlich galt die französische Hauptstadt auch auf der Iberischen Halbinsel als führende Kunstmetropole. Doch was verbirgt sich hinter den "7 pintores españoles de la escuela de París", die die Caja de Madrid in ihrem großzügigen, über drei Stockwerke sich erstreckenden Ausstellungssaal in der Casa del Monte (Plaza de San Martín) vom 8.10.-21.11.1993 ausstellte? Gezeigt wurden - nach Personen gruppiert - Werke von María Blanchard, Juan de Echevarría, Juan Grís, Francisco Iturrino, Joan Miró, Pablo Ruiz Picasso und Daniel Vazquez Díaz. Den optischen Kern der Präsentation bildeten zehn Arbeiten von Picasso im Erdgeschoß, flankiert von Iturrinos zur einen und Echevarrías zur anderen Seite. Die übrigen verteilten sich paarweise auf die beiden umlaufenden Emporen, wobei Gris mit nur fünf und Miró mit über zwanzig, darunter allerdings etlichen kleinformatigen Gemälden und Zeichnungen, aus dem ansonsten zehn bis dreizehn Exponate umfassenden quantitativen Rahmen herausfielen. Die zeitliche Spanne der Werke erstreckte sich vom Jahrhundertanfang - Picasso, Blanchard - bis in die Siebziger Jahre - Miró, Picasso; stilistisch waren sowohl naturalistisch-kostumbristische Schilderungen als künstlerischer Ausgangspunkt von Blanchard und Echevarría zu sehen, als auch die verschiedenen Avantgardepositionen: Fauvismus, vertreten durch Iturrino und Echevarría; Kubismus, repräsentiert durch Picasso, Blanchard, Gris, Vazquez Díaz und in Ansätzen auch bei Iturrino und schließlich die abstrakte Kunst und der Surrealismus am Beispiel von Mirós Werken.

Es ging der Veranstalterin, so läßt sich dem Faltblatt und den Pressemitteilungen zur Ausstellung entnehmen, um die Betonung des wichtigen Anteils, den spanische KünstlerInnen an der Ausbildung von Avantgarderichtungen, im besonderen am Kubismus, hatten. Es handelte sich also um MalerInnen, die einen geistigen Bruch mit den traditionellen Ausdrucksformen und Interpretationen der Wirklichkeit vollzogen und zwischen 1900 und 1919 in der französischen Metropole eintrafen. Dies stimmt nun im Falle Iturrinos nicht, der schon 1895 aus Brüssel kommend dort zu arbeiten begann und es bereits 1903 zugunsten Sevillas wieder verließ. Läge der Ausstellung eine chronologische Konzeption zugrunde, so hätte demnach Iturrinos Werk das Zentrum der Ausstellung einnehmen müssen, quasi als Wegbereiter für die ab 1900 sich in Paris niederlassenden spanischen KünstlerInnen, als

welcher er auch im Katalog neben Ignacio Zuloaga, Ramon Casas und - im Bereich der Skulptur - Francisco Durrio hervorgehoben wird. Doch dieser Ehrenplatz wird entgegen der Chronologie Picasso als "creador" des Kubismus eingeräumt. So schleicht sich der Verdacht ein, daß Iturrino lediglich die magische Zahl Sieben komplettieren sollte, die, auf Gaze aufgezogen, gleich einem riesigen Fragezeichen im Saal hoch über Picasso schwebte bzw. auf dem mysteriösen Schwarz des (zu!) aufwendig gestalteten Kataloges prangte. Mit ihr wurde das durch den Titel evozierte Rätsel der Pariser Schule mehr betont, als daß es die Präsentation in ihrer zeitlichen sowie inhaltlichen Disparität einem irgendwie näher gebracht hätte. Auch drei der vier Katalogautoren - der vierte schreibt über den Kubismus als eine stark von spanischen KünstlerInnen ausgehende Bewegung - haben entsprechend Mühe, den durch den Titel vorgegebenen Begriff mit Inhalt zu füllen. So fragt denn José Hierro, was diese sieben Namen miteinander verbinde und kommt zu dem ernüchternden Ergebnis: nichts, nichts außer ihrer Herkunft, der Tatsache, daß sie alle im besagten Zeitraum nach Paris zogen, sich dort mehrere Jahre aufhielten und trotzdem einer Französisierung standhielten; worin eine solche bestanden hätte, bleibt jedoch wiederum unklar. Aufschlußreicher ist dagegen der knappe Katalogbeitrag von Mario Antolín Paz, der klarstellt, daß es sich bei der sogenannten "Pariser Schule" um ein anerkanntes, weil bequemes, aber ernsthaft nicht zu rechtfertigendes Konstrukt seitens der Kunstgeschichte handelt. Unter dem Begriff werden - aber eben nur unter anderen - auch die ausgestellten KünstlerInnen subsummiert, ein Konglomerat völlig unterschiedlicher IndividualistInnen, denen gemeinsam jedoch die Ausbildung einer Moderne in Spanien zu verdanken sei. Statt dies fragwürdige Konzept von EinzelgängerInnen durch die personenweise Anordnung von vornherein zu untermauern, wäre es spannender gewesen, dem Publikum durch einen enger gesetzten zeitlichen Rahmen und mit einer an Motiven und Techniken orientierten Hängung der Exponate zu ermöglichen, selbst zu vergleichen und zu urteilen.

Vor dem Hintergrund der genannten Widersprüche zwischen Intention und Präsentation der Ausstellung überrascht es schließlich nicht, daß sich als der eigentliche Anlaß des Unternehmens, gemäß Katalogvorwort, der Wunsch entpuppt, sich an den Feierlichkeiten von Mirós 100. Geburtstag zu beteiligen, dessen Werke, wie gezeigt, auch den Schwerpunkt bildeten. Daß die Ausstellung dennoch, wegen der hohen Qualität der überwiegend aus Privatsammlungen stammenden Werke, sehenswert war, bewies nicht zuletzt der überaus hohe BesucherInnenansturm, allein über 5300 am letzten Novemberwochenende.

Katalog: 7 pintores españoles de la escuela de París. Casa del Monte de Caja de Madrid. Madrid: ATENEA Comunicación y Me-

cenazgo, 1993. 306 S. ISBN: 84-604-7676-6, 3500pts. - Texte von Mario Antolín Paz, Julián Gallego, José Hierro u. José Luis Morales y Marín; Farbabbildungen fast sämtlicher Exponate, mit Kurztexten und gegebenenfalls Hinweisen auf Ausstellungen sowie Literatur; Biografien und Bibliografien zu den KünstlerInnen; auf die zusätzlichen ganzseitigen Detailaufnahmen von jedem Werk hätte durchaus verzichtet werden können; um über die Maltechnik zu informieren fehlte ihnen sogar in mehreren Fällen die erforderliche Schärfe.

Goya: el capricho y la invención

Der Prado zeigte vom 19.11.1993 - 15.2.1994 "Goya: El Capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas". Die Ausstellung verzichtete von zwei Faltblättern abgesehen, wie im Prado üblich, auf jede Form didaktischer Aufbereitung und präsentierte die Werke in chronologischer Abfolge. Der Reiz bestand in der Möglichkeit viele sonst schwer zugängliche Werke im Original zu sehen. Zudem erlaubte die Beschränkung auf kleine Formate eine Reihe ungewöhnlicher Perspektiven: 1. Es wurde erkennbar, wie der Künstler seine frühen Aufträge über Vorzeichnungen in Farbstudien vorbereitete; 2. Die Präsentation der kleineren Arbeiten in der Form von Serien, so wie sie ursprünglich entstanden waren, macht ihre Struktur den Zeichnungsalben oder den Druckserien vergleichbar; 3. Winzige Aquarelle auf Elfenbein und eine Serie von Porträtminiaturen zeigten den Künstler auch im Bereich der Malerei als experimentierfreudig. Valeriano Bozal, neben Calvo Serraller der andere catedrático im Departamento de Arte Contemporaneo der Complutense, hat sich in El País (8.1.1994) kritisch über das Konzept der Ausstellung geäußert. Er sieht den Titel durch die Auswahl der Exponate nicht eingelöst. "Capricho e invención" sind Begriffe, mit denen Goya eine Reihe von Werken bezeichnete, die er ohne Auftraggeber nach seiner zur Taubheit führenden Krankheit gemalt hatte. Der freischaffende Künstler, so der Rezensent, zeigt sich auch in den Zeichnungen und druckgraphischen Arbeiten sowie in den Schwarzen Malereien, die nicht ausgestellt sind, aber keineswegs in religiösen Auftragswerken. Folglich wäre es ehrlicher gewesen, die Ausstellung als "Goya im kleinen Format" anzukündigen.

Der Katalog enthält mehrere Nummern, die nicht in der Ausstellung zu sehen waren. Außerdem finden sich einzelne Blätter eines italienischen Skizzenbuches abgebildet (1770-85), das der Prado kürzlich erwerben konnte. Zum ersten Mal wird in einer spanischen Veröffentlichung ein Text von Werner Hofmann "El naufragio permanente" abgedruckt. Leider ist dieses Ereignis nicht durch eine Aufnahme neuerer deutscher Literatur in die Bibliographie ergänzt (auch

keiner Arbeit von Hofmann). Lediglich Jutta Held erscheint hier mit zwei ihrer vielen Goya-Veröffentlichungen (sie wird auch eine ausführliche Rezension für das Burlington Magazine schreiben).

Museo del Prado, 19.11. 1993-15.2.1994. Realisiert von: Juliet Wilson-Bareau und Manuela B. Mena Marqués.

Katalog: Goya: el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas. - Mit Texten von Werner Hofmann, Manuela B. Mena Marqués und Juliet Wilson-Bareau; Kurztexte (J. Wilson-Bareau) zu den einzelnen Werkphasen Goyas, Katalog mit technischen Angaben, bibliografischen Hinweisen und Ausstellungsvermerken sowie allgemeiner Bibliografie und Ausstellungsverzeichnis zu Goya.

Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918

Daß die OEuvres von sieben IndividualistInnen nicht das reiche Spektrum der spanischen Kunstgeschichte des ausgehenden 19., anfangenden 20. Jahrhunderts darstellen können, das machte die am 2.12.1993 im Palacio de Velázquez eröffnete Ausstellung "Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918" (bis 13.3.1994) deutlich, die anschließend im Museo de Bellas Artes in Bilbao zu sehen sein wird. Dieses vom spanischen Kulturministerium finanzierte Projekt basiert auf einer Initiative von Carmen Pena Lopez, catedrática am departamento de Bellas Artes der Universidad Complutense. Unter ihrer wissenschaftlichen Leitung arbeiteten vierzehn KunsthistorikerInnen aus ganz Spanien über einen Zeitraum von drei Jahren an einem Konzept, das wie kein anderes die neue föderale Struktur Spaniens spiegelt.

Die Stahl-Eisen Konstruktion des 1883 von Ricardo Velázquez Bosco errichteten Ausstellungspalastes im Retiro Park bot über sein ausgezeichnetes Oberlicht und die großzügige Innenarchitektur hinaus auch das den Werken zeitgemäße räumliche Ambiente. In groben (!) Zügen der Geografie entsprechend, waren die 171 Werke von mehr als hundert Künstlern - das eine oder andere Bild einer Künstlerin wäre sicherlich auch zu integrieren gewesen! - nach Regionen um das Zentrum Madrid/Castilla herum angeordnet, wobei Texttafeln jeweils wichtige Hintergrundinformationen zur sozialen und kulturellen Entwicklung der einzelnen Regionen vermittelten und Querverbindungen herstellten. Da es sich fast ausschließlich um Genre- und Landschaftsdarstellungen handelte, kam der Gang durch die Ausstellung einer "Voyage en Espagne" gleich.

Spanien, so wurde deutlich, besaß im ausgehenden 19. Jahrhundert zumindest vier künstlerische Zentren: Madrid, Barcelona, Valencia und Sevilla. Die Schule von Valencia, Hauptstadt der gleichnamigen Region, war mit ihrer besonderen Hervorhebung des Lichtes nicht von peripherer, sondern internationaler Bedeutung (z.B. Joaquín Sorolla, aber auch Cecilio Pla y Gallardo). Hier wurde die Vision vom sonnigen, lichtdurchfluteten Süden geprägt, die später Pendants im Konzept des "España negra" von Darío de Regoyo und José Gutiérrez Solana oder in den Kastilien-Bilder von Ignacio Zuloaga und Aureliano de Beruete erhielt.

Der katalanische Nationalismus, der sich seine Stärke gegenüber der kastilischen Zentralregierung aus internationalen Kontakten holte, begünstigte, daß sich auch die Künstler Barcelonas statt an Madrid eher am benachbarten Ausland, vor allem an Paris, orientierten (Hermengildo Anglada Camarasa, Ramón Casas, Picasso, Santiago Rusiñol). So konnte sich die katalanische Hauptstadt zum eigentlichen Zentrum der spanischen Avantgarde entwickeln. Förderlich für den Kunstmarkt war natürlich auch die Wirtschaftskraft der Region, der zwei eigene Stile, der Modernisme und später die Generation der "noucentistas", ihre Bedeutung verdanken.

In Aragon, um auch eine eher periphere Region anzusprechen, standen die jungen Künstler im 19. Jahrhundert im Schatten Goyas und fanden erst 1878 in dem Historienmaler Francisco Pradilla einen Förderer, der ihnen zu den begehrten Romstipendien verhalf, so daß bis in die späten 90er Jahre die alte "Künstlerrepublik" der wichtigste Bezugspunkt für die aragonesische Malerei blieb.

Im Pais Vasco begann sich parallel zu dem industriellen Aufschwung in den 1880er Jahren ganz neu eine lebhafte Kunstszene zu etablieren. Die Künstler dieser Region waren äußerst mobil, so daß wir sie in der Ausstellung auch in Kastilien und Andalusien antrafen.

Andalusien schließlich, neben Valencia, Barcelona und Madrid, stellte mit Sevilla das vierte spanische Kunstzentrum und bildete immer wieder auch einen Anziehungspunkt für Künstler aus anderen Regionen Spaniens, so für den aus Santander gebürtigen, aber im Pais Vasco aufgewachsenen Francisco Iturrino, den Asturianer Darío de Regoyos oder auch den Basken Ignacio Zuloaga, der an dieser Stelle leider fehlte, obwohl seine Präsenz in besonderer Weise die widersprüchlichen Positionen während dieser Epoche hätte verdeutlichen können; hatte er doch mit seinen Bildern des "weißen", d.h. andalusischen Spaniens in den späten 1890er Jahren innerhalb des Landes eine heftige Diskussion hervorgerufen. Die kostumbristischen Darstellungen

Andalusiens - Stierkampf- und Flamencoszenen sowie Gitanas - die bei fremden BesucherInnen so großen Erfolg hatten und das romantische Spanienklischée nährten, stießen im Zuge der nationalen Krise und einer neuen Identitätssuche auf herbe Kritik.

So waren schließlich im Zentrum Madrid, neben wenigen in Kastilien gebürtigen wie Eduardo Chicharro Agüera, Anselmo Miguel Nieto oder José Gutiérrez Solana, Maler aus ganz Spanien versammelt: Darío de Regoyos, die Basken Gustavo de Maetzu, Ramón de Zubiaurre, Iganacio Zuloaga und der Valencianer Antonio Muñoz Degrain. Diese wandten sich vom romantischen Spanienbild ab und propagierten das rauhe Hochland Kastiliens als das wahre Sinnbild des Landes.

"Centro y periferia" verdeutlicht, daß die spanische Kunst dieser vier Dekaden nicht an der internationalen Avantgarde gemessen werden sollte, wie sie vom benachbarten Frankreich als Kategorie vorgegebenen wird - allenfalls für die katalanischen Künstler könnte dies ein Kriterium sein -, sondern in ihrem politischen Umfeld, einem vom "regionalismo", den Autonomiebestrebungen und der nationalen Identitätskrise geprägten Spanien zu sehen ist. Vor dem Hintergrund dieser Selbstschau darf es dann auch nicht verwundern, wie sehr spanische Motive dominieren.

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Land und seiner Geschichte stellte nach Auffassung der 98er Generation, vor allem ihres geistigen Führers Miguel de Unamuno, eine der Möglichkeiten dar, ein neues nationales Selbstbewußtsein zu erlangen. Einen weiteren, nicht weniger wichtigen Ansatz sah er allerdings in einer gleichzeitigen Europäisierung, d.h. einer Überwindung der Rückständigkeit durch eine Öffnung für neue, fortschrittlichere Ideen. Im Hinblick auf die ausgestellte Malerei ließe sich zumindest fragen, ob die experimentelleren Tendenzen, die zweifelsohne bei etlichen der beteiligten Künstler vorhanden sind, in diesem Sinne auch einen Schritt hin auf Europa signalisieren. Dieser Aspekt sowie grundsätzliche Verweise auf und Vergleiche mit der außerhalb Spaniens dominierenden Kunst fehlten bedauerlicherweise. Aus der Perspektive deutscher Hispanophiler ist dies als geradezu "sträfliche" Vernachlässigung zu bewerten, da wieder einmal das Image des autonomen, für den Rest Europas irrelevanten, weil mit sich selbst beschäftigten Spaniens gestützt wird.

Katalog: Centro y periferia: en la modernización de la pintura española 1880-1918. Hrsg. vom Ministerio de Cultura. Palacio de Velázquez/Madrid. Barcelona: Ambit 1993. 512 S. ISBN: 84-7483-968-8 bzw. 84-87342-93-0, 6000pts. - Texte u.a. von Carmen Pena López, Francisco Calvo Serraller, Mercedes Valdevieso, Francesc Font-

bona, Mireia Freixa, M.ª del Mar Lozano Bartolozzi. Die einzelnen Regionen werden kapitelweise behandelt, mit jeweils eigenen Aufsätzen – im Falle Madrids/Kastiliens sowie Kataloniens sogar durch zwei Beiträge –, einem farbigen Abbildungsteil aller ausgestellten Werke und einem Katalogteil mit Texten, bibliografischen Hinweisen und Vermerken der Ausstellungen zu jedem Gemälde. Dem Ganzen vorangestellt sind drei einleitende Texte. Im Anhang finden sich Biografien, die jedoch, was auch bei zahlreichen AutorInnen nicht der Fall sein müßte, sehr heterogen ausfallen und leider auch nicht auf die behandelten Werke innerhalb des Kataloges verweisen; dies beziehungsweise ein Index wären noch zu wünschen gewesen. Auf jeden Fall hilfreich ist die abschließende ausführliche, ebenfalls nach Regionen geordnete Bibliografie. Insgesamt läßt sich sagen, daß die noch nicht allzu üppige Literatur mit der vorliegenden Publikation um eine grundlegende erweitert worden ist.

Cristina García Rodero: *España – Fiestas y ritos*

Vor zwanzig Jahren, während eines Stipendienaufenthaltes im Instituto Statale d'Arte in Florenz ersann die Fotografin Cristina García Rodero (* 1949 Puertollano / Ciudad Real) ihr erstes Projekt über spanische Volksfeste und Bräuche. Seitdem dominiert die fotografische Auseinandersetzung mit der spanischen Volkskultur die Produktion der inzwischen international bekannten Künstlerin, Professorin für Fotografie an der Facultad de Bellas Artes der Universidad Complutense (u. a. erhielt sie 1990 den Dr. Erich Salomon-Preis der Deutschen Gesellschaft für Fotografie). Vom 18. 11. 1993 bis 6. 1. 1994 wurde im Museo de Antropología, ehemals Museo Español de Arte Contemporáneo, die vom Kultusministerium organisierte Schau *"España: Fiestas y ritos"* gezeigt. Sie gab nicht nur den bislang umfangreichsten Überblick zu den entsprechenden Farbaufnahmen García Roderos über dieses zentrale Thema ihres Werkes, beginnend mit Arbeiten aus den späten Siebziger Jahren bis hin zu solchen aus dem Vorjahr, sondern ebenso einen Einblick in die Vielfalt der spanischen Volkskultur. In dem gleichnamigen Fotoband sind die Feste nach der Abfolge im Kalenderjahr angeordnet, die Hängung in dem duch Stellwände gegliederten Ausstellungssaal ließ – zumal die entsprechenden Hinweise auf Schrifttafeln fehlten – dagegen kein Konzept erkennen. Wer García Roderos Schwarz/Weiß-Fotografien gesehen hatte, dem fielen als neue Themen die vor prächtigen blütengeschmückten Konstruktionen thronenden Maiköniginnen auf, z.B. *La Maya*, Colmear Viejo (Madrid) oder die Veranstaltungen bei nächtlichem Feuerschein, die, wie auch die städtischen Szenen, z.B. *Carnaval* (Madrid), zu den letzten Arbeiten zählen.

Die kuriosesten Bräuche stammen jedoch aus den kleinen Orten, wie etwa *Paso del fuego*, der Lauf mit bloßen Füßen über einen Teppich glühender Kohlen in San Pedro Manrique (Soria) oder *El Colacho*, der in einer Schwarz/Weiß-Version von 1975 sicher zu den bekanntesten Arbeiten García Roderos zählt: eine den Teufel symbolisierende Person springt in Castrillo de Murcia (Burgos) anläßlich des Fronleichnamsfestes längs über eine am Boden liegende Matratze mit Säuglingen, womit diese vor bestimmten Krankheiten bewahrt werden sollen.

Zwei immer wiederkehrende Motive stellen Kinder und Monster dar. Erstere stehen zuweilen im Mittelpunkt – bei Taufen oder der Verehrung des Santo Niño de la Guardia (Toledo) – sind aber weitaus häufiger diejenigen, die mit Leib und Seele an den Geschehnissen teilnehmen, eifrig beim Schmücken der Altäre helfen, mit dem "ursprünglichen Erstaunen" die wie echte Tote aussehenden Heiligenfiguren betrachten oder sich vor einem der in Zottelfell daherspringenden Monster fast zu Tode erschrecken, die, als Relikt aus heidnischen Zeiten, sich in viele der kirchlichen Festtage integriert finden.

Daß Rodero mit ihrer Fotografie gleichzeitig auch dokumentarische Arbeit leistet, ist unbestreitbar; viele der auf ganz Spanien verteilt liegenden kleinen Ortschaften sucht sie alljährlich auf, um auf diese Weise den Prozeß der Veränderung zu registrieren, aber auch um, wie sie selbst sagt, den BewohnerInnen die Bedeutung ihrer Tradition bewußt zu machen und sie vor einem falschen Fortschrittsglauben zu bewahren. Konsequenterweise erstand das Getty Center for the History of Art and the Humanities (Santa Monica / Kalifornien) 6000 dieser Fotografien als Dokument spanischer Kultur.

Dennoch stellen García Roderos Bilder mehr als ethnografische Studien dar. Die großformatigen Abzüge (ca. 100 x 70 cm) bestechen durch brilliante Farbigkeit und ausgeklügelte Kompositionen. Zwei Künste werden hier miteinander verbunden: mit Hilfe der fotografischen Gestaltung wird die anonyme, oft ignorierte Volkskunst sichtbar gemacht, etwa die farbenprächtig gekleideten Frauen aus Cerro de Andévalo (Huelva), die mit ihren Perlen, Federn und Silber verzierten Hüten an der *Romería de San Benito* teilnehmen oder die Frauentracht aus La Alberca (Salamanca) mit ihren bis zum Knie reichenden monströsen Gold- und Silberhalsketten. Dabei wählte die Künstlerin jedoch immer ganz gezielte Momente, die einen bestimmten Blick, den Ausdruck eines Gefühls oder ein ungewöhnliches Zusammentreffen beinhalten, etwa in *Un hombre como el arcángel San Miguel, en el Corpus Christi de Oñate* (Guipúzcoa), wo der kräftig ausschreitende Erzengel seinen

Kreuzstab so hält, daß dieser fast deckungsgleich mit dem schräg von links einfallenden Schatten an der kahlen Gebäudewand mit einem Gefängnisgitter im Hintergrund erscheint. Der himmlische Seelenwäger wird also fest in die Architektur eingebunden und erhält somit - im Gegensatz zu seiner sonstigen Ikonografie - irdische Gestalt. Diese besondere Bildsprache ist immer das Ergebnis von aktiver Teilnahme und einem Gespür für den rechten Augenblick, niemals von ausgetüftelten Bildarrangements. Die Künstlerin, das wird deutlich, strebt mehr die narrative Sensation im Bild an, als die Präsentation von *"Tipos y trajes"*, die beispielsweise ihr Landsmann José Ortiz Echagüe in seinem Fotoband 1930 in den Vordergrund stellte. Manche Ereignisse, etwa die Prozession nach Rocío von Sanlucar de Barrameda, werden in Serien geschildert. Die Szenen wirken, mehr wohl noch für ausländische BetrachterInnen, wie aus einer anderen, vergangenen Welt. Bisweilen intensiviert die Verwendung von Kunstlicht die Farben und verunklärt die Lichtverhältnisse, so daß auf diese Weise der irreale Eindruck noch gesteigert wird, der beim Betrachten dieses bizarren Panoptikums entsteht: "echte" Kreuzigungen beim *Paso*" in Riogordo (Málaga), in ihren eigenen Blutlachen verendende Stiere bei den *Toros* in San Juan neben einer ebenso üppig roten Tomatenschlacht, der *La Tomatina* in Bunyol (València) präsentiert, Prozessionen mit Pferde- und Ochsenkarren durch Sanddünen oder Flüsse... Der der Ausstellung zugrunde liegende Fotoband - hier war es einmal anders herum - enthält einen ausführlichen volkskundlichen Text über "Ciclos festivos españoles", der jedoch in keinster Weise auf die Fotografien eingeht. Zusammen mit dem im Vorwort ausdrücklich bekundeten Bedauern über die Weigerung der Künstlerin, ihre Bilder selbst zu kommentieren, ist einmal mehr belegt, daß García Roderos Fotografien bislang vorrangig als ethnografische Belege angesehen werden, für die eine intensivere kunsthistorische Betrachtung immer noch ansteht.

España - Fiestas y ritos, Cristina García Rodero. Barcelona / Madrid: Lunswerg 1992. 275 S. ISBN: 84-7782-228X; 7700 ptas. Mit 187 teils doppelseitigen Farbfotografien, bedauerlicherweise ohne Entstehungsdatum, einem volkskundlichen Text von J. M. Caballero Bonald, einer Biografie der Künstlerin sowie Ausstellungs- und Literaturverzeichnis ihrer Werke.

Birgit Thiemann und Michael Scholz-Hänsel

"Orígenes". Arte e Historia Medieval en Asturias

La exposición "Orígenes", celebrada en Oviedo el pasado año desde principios del mes de Agosto hasta finales de Noviembre, tuvo como fin proporcionar una visión de conjunto relativa al Arte y la Historia de la Región Asturiana, correspondiente a la etapa que media entre los siglos VII al XV, ambos inclusive, con una parte preludial relativa a la Protohistoria - cultura castreña - y las dominaciones romana y goda.

Diríamos que el periodo monárquico astur y siglos subsiguientes, centraron con mayor amplitud, los aconteceres de esta etapa secular, por lo que ella supone de resurrección histórica y de vigor creativo. Son siglos en los que, a partir del IX, están evidenciando para los reyes y el pueblo astur, el importante papel que les habían deparado los acontecimientos, confiandoles la misión de forjadores iniciales de la unidad española y defensores de la cultura occidentalista y cristiana, contrapuesta a la orientalista islámica del invasor. Y esta interesantísima etapa histórica a partir del 910 decide el cambio de la sede Regia y con ella el traslado de la capitalidad a León, pues la ya amplia extensión del territorio así lo exigía. A pesar de ello el reino asturiano refuerza su condición de precursor, al reafirmarse con este traslado las bases de peregrinación a Santiago, el del Campo de la Estrella: peregrinaje notabilísimo por su proyección europea, nacido también bajo motivaciones del rey Alfonso II.

La zona recoleta de la ciudad de Oviedo y la capacidad volumétrica de su Catedral gótica, compusieron el marco y albergue de la exposición "Orígenes". Sus cerca de 10.000 m², se organizaron sabiamente para que el visitante asumiera de forma didáctica y con calor de vida, diferenciados aspectos sociales, políticos, religiosos y artísticos de Asturias, durante los siglos a los que al principio hemos referido. Un diseño transparente - pese a la complejidad del material expositivo - y la tarea de más de 200 especialistas en el montaje, consiguieron materializar los objetivos equilibrada y ordenadamente, dando, también, una especial atención a la cronología histórica del recorrido.

El citado prólogo expositivo concedido a las culturas castreñas y de ocupación romana y visigoda, tratadas con la brevedad exigida a su calidad de prologuistas, daba paso al deslumbrante periodo monárquico astur en el que - como dije - la visita cobraba vida, no solo admirativa sino también emocional, al considerar los múltiples rasgos definitorios que nos relataben la modestia de una rebelión (Covadonga 722), que vemos crecer casi milagrosamente hasta

la reconquista total del territorio peninsular, acompañada de la no menos milagrosa aparición de un nuevo arte, que en menos de cien años, se permite determinar tres hitos evolutivos diferenciados, como son el arte de Alfonso II (rey del 792-842), Ramiro I (842-850) y Alfonso III (866-910), aportando no solo unas muestras arquitectónicas que, en lo ramirense, emplean sistemas constructivos que son predecesores del rómanico con dos siglos de antipación, sino que, además, nos entregan las primeras muestras de la pintura y escultura de la España nacionalizada camino de la unidad, así como documentos estimadísimos de esta etapa, entre los que se encontraban algunos de los exhibidos en la exposición, como el testamento de Alfonso II o el Antifonario mozárabe de la Catedral de León.

Pero si lo que antecede ya es asombroso, más lo es aún que este minúsculo reino asturiano, además de combatir a un puente y bien organizado ejército - como lo era el musulmán - aún tiene fuerza para atender al cultivo del espíritu, con esta extraordinaria y casi inexplicable floración artística.

Aparte de la riquísima representación del Prerrománico Asturiano, estaba la no despreciable muestra del Románico, presente con múltiples piezas de imagenería, decoración y otras muestras escultóricas, con más ejemplos arquitectónicos, así como joyas documentales suscritas en esta etapa, tales como el llamado *Liber Testamentorum* (D. Pelayo, obispo del 1101 al 1129) que, además del interés de sus textos, recoge una de las más depuradas muestras del arte pictórico románico. Otros múltiples documentos de destacado interés, se mostraban explicitando movimientos sociales del Tardomedioevo.

Maquetas de los edificios más singulares del arte prerrománico y de etapas posteriores, iban jalonando los distintos espacios correspondientes a su cronología; grandes paneles fotográficos a color - algunos excediendo los 6 m² - con un repleto muestrario de la pintura mural prerrománica y piezas, como la Cruz procesional del siglo XI, que fue de la iglesia asturiana de San Salvador de Fuentes y, hace casi un siglo, es residente del Metropolitan Museum de Nueva York.

En la doble función de acoger entre sus muros la magna exposición y mostrar su propia riqueza artística, la Catedral ovetense dió a conocer al asombrado visitante, la maravilla de su gótico florido, en el empuje ascensional de sus pilares estriados, en el apuntamiento escurridizo de sus arcos, en la fuga de sus bóvedas con ansias de universo y en la dorada y fulgurante gloria de su extraordinario

retablo, guardián de las escenas de la Vida del que es Principio y Fin, alfa y omega, relatadas - entre otros - por las manos de un entallador vallisoletano - Balmaseda - y otro flamenco: Giralte de Bruselas; obra desarrollada en veinticuatro escenas escultóricas con figuras de bulto entero.

La procedencia de las quinientas piezas expuestas, fue diversa: Museos de la propia Región, tales como el Arqueológico de Asturias; el Diocesano y otros nacionales y extranjeros, así como la aportación de fondos de los templos parroquiales y colecciones privadas.

Las informaciones, estudios histórico-artísticos y relatos muy acertados todos ellos transmitidos a través de cintas de video con apropiadas imágenes, así como alguna de las publicaciones que promovió el acontecimiento expositivo, fueron acertadísimas aportaciones, que prolongarán los efectos de este repaso histórico.

En definitiva, desde el punto de vista cultural, ha sido un acierto el que se llevara a cabo la exposición *"Orígines"* porque, con ella, se dieron a conocer, en un hermoso conjunto difícil de reunir, los capítulos más notables de la Historia y Arte del Principado de Asturias y los rasgos y movimientos de su sociedad. Y no solo para acercar una información más evidente a la actual población asturiana, unida a una reflexión sobre la riqueza de sus orígenes; sino, también, para conocimiento de la española y, aun diría más, muestra sorprendente para una numerosísima visita extranjera.

Otra de las notas positivas que hemos de recoger, la constituyó la masiva visita de jóvenes generaciones en grupos colectivos, desde las de estudios primarios hasta las universitarias. La exposición *"Orígenes"* fue posible gracias a la estrecha colaboración de cuatro Entidades regionales: El Arzobispado, el Gobierno del Principado, la Universidad y la Caja de Asturias.

Magín Berenguer

Jerónimos 4 Séculos de Pintura

Am 25.11.92 wurde im Kloster Sta. Ma. de Belém in Lissabon (vulgo: Hieronymus-Kloster) die Ausstellung "Jerónimos 4 Séculos de Pintura" eröffnet, zu der ein ausführlicher Katalog erschien. Sie soll im folgenden besprochen werden.

Der Kreuzgang des Klosters wird schon seit mehreren Jahren als Museums-, Ausstellungs- und Veranstaltungsraum genutzt. Die im manuelinischen Stil gebaute Kirche ist eine große Touristenattraktion. Dieser Umstand steht keineswegs im Widerspruch zu der Tradition des ehemaligen Klosters. Berichten in den Chroniken des Konvents zufolge galt es für bedeutende Besucher Lissabons als unerläßlich, das Kloster zu besichtigen. Die Mönche betrachteten ihr Domizil und seine Schätze immer als ein Juwel. Gerne berichteten sie über das Staunen der Besucher vor der Statue des büßenden Hl. Hieronymus; sein "lebendiges" Aussehen war seit der Zeit Philipps II. feststehender Topos. Darüberhinaus fanden besonders diejenigen Werke Beachtung, die von der Hand großer Meister stammten oder durch die Besucher lobend erwähnt wurden. Die Quellen berichten immer wieder über deren Wertschätzung.

Die politische und ökonomische Bedeutung des Klosters Stª Mª de Belém ergibt sich einerseits aus seiner Entstehungszeit (Ende des 15. bis Mitte des 16. Jhs.), die die glänzendste Epoche der portugiesischen Geschichte war, und aus der Bedeutung seines Gründers, Manuel I. Andererseits beruht sie auf der Tatsache, daß das Kloster durch die Verwaltung der Torre de Belém die Kontrolle über den Lissaboner Hafen, über die Quarantäne und nicht zuletzt über die Gebühren ausübte. Daraus ergab sich zwangsläufig eine enge Bindung an das Königshaus, die dazu führte, daß sich sämtliche Könige dem Kloster als Mäzene verpflichtet fühlten.

Religionsgeschichtlich nahm das Kloster ebenfalls eine besondere Stellung ein, die im Zusammenhang mit dem Hieronymitenorden steht. In dieser Hinsicht ist das Kloster Stª Mª de Belém ein Vorläufer des Escorial und als solcher ein Meilenstein auf dem Wege der Entwicklung und Prägung des Ordens auf der iberischen Halbinsel.

Zur Geschichte der Sammlung: Im 19. Jh. widerfuhr dem Konvent das Schicksal vieler Klöster im Zuge der Säkularisierung. Das Besondere im Falle des Hieronymitenklosters war jedoch, daß die Bestände nicht zentral gesammelt wurden. Vielmehr bestimmten die Nachfolgeinstitutionen, die dort untergebracht wurden, - das Waisenhaus Casa Pia, die Pfarrkirche mit dem Gemeinderat von Belém -

auch weiterhin über das Schicksal der Bestände. Davon ausgenommen waren u.a. jedoch die achtbändige Bibel aus der Werkstatt der Attavanti, die Monstranz von Belém - ein Werk des Gil Vicente, die Terracottafiguren, die aus der Hand Andrea Sansovinos stammen sollen. Diese waren Geschenke an das Kloster aus der Zeit Manuels I.. Sie wurden, ebenso wie die Paramente, die D. Catarina mit ihren Hofdamen stickte, und das Holbein-Kreuz, ebenfalls ein Geschenk D. Catarinas, noch vor der Auflösung des Klosters vor der französischen Besatzung in Sicherheit gebracht. Heute werden sie im Museo Nacional und in der Biblioteca Nacional aufbewahrt.

Besonders betroffen von der Säkularisation aber waren die Bildbestände. Gerade die mangelnde Ausschmückung war bereits Ziel der Kritik Siguenzas, der das Kloster zusammen mit Philipp II. während der spanischen Kronherrschaft besichtigte. Diesem Mangel wurde bald Abhilfe geschaffen durch zahlreiche Modernisierungskampagnen, die die innere Ausschmückung bis weit ins 18.Jh. hinein veränderten. Die Bildbestände fanden jedoch niemals große Beachtung. Diese Geringschätzung ist mitverantwortlich für ihren Verfall durch Witterung und Unachtsamkeit. Weiterer Schaden entstand, als Teile der Sammlung im 19. Jh. in öffentlichen Auktionen unter der Aufsicht des Gemeinderats veräußert wurden und jedermann ungehindert Zugriff erhielt.

Einen Eindruck von den ehemaligen Schätzen und von dem vielerorts beschriebenen Glanz kann man heute nur dann gewinnen, wenn man Museen, Bibliotheken, das Waisenhaus, Pfarrkirchen in der Provinz, private Sammlungen besichtigt oder sogar bis nach Amerika reist. Den zeitgenössischen Besuchern stehen kahle, schmucklose Wände vor Augen und bilderlose in Stein gemeißelte Bilderrahmen im Kreuzgang. Während der Ausstellung waren diese nicht mehr zu schließenden Lücken mit Bildern zeitgenössischer, portugiesischer Maler ikonologisch sinnvoll gefüllt worden.

Die Ausstellung *"Jerónimos 4 Séculos de Pintura"* inszinierte die vergangene Zeit durch Einordnung von Kultobjekten und Dokumenten in den ursprünglichen thematischen und räumlichen Kontext. So wurde auch die von Henrique Ferreira im 18. Jh. gemalte Königsgalerie nachgestellt. Rekonstruiert wurden die Kapellen im Schlaftrakt der Mönche, die Werke aus der Zeit vor dem Entstehen des Klosters bis zu dessen Auflösung beherbergten und jeweils Ende des 17. und des 18. Jhs. neu gestaltet wurden. Beinahe originalgetreu wiedererstellt wurde die Kapelle des Sanktissimums, ehemals in der Kirche, mit den großen Leinwänden, die Miguel Antônio do Amaral, eigens für diesem Ort im 3. Viertel des 18. Jahrhunderts gemalt hatte.

Die Sakristei gehört neben dem Hauptaltar, dem Hochchor mit dem Chorgestühl und der Kreuzwegkapelle unterhalb des Hochchores zu den Orten, die weitestgehend im ursprünglichen Zustand erhalten geblieben sind. Im restaurierten Zustand standen diese Orte zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit offen. Einzelne Bilder wurden erstmalig chronologisch und nach Mäzenen geordnet dem Publikum vorgeführt.

Zahlreiche der wertvollen Kultgegenstände, die sonst in der Biblioteca Nacional und im Museo Nacional de Arte Antiga aufbewahrt werden, fanden unter der oben genannten Anordnung ihren Platz in der Ausstellung. Das verloren geglaubte »falsche Fresko« im Refektorium wurde während der Ausstellung restauriert. Auch Dokumente und Chroniken, die Zeugnis ablegen von bedeutenden Ereignissen und Auskunft geben über die alten Bestände des Klosters fanden hier ihren Platz.

Das Bauwerk selbst und auch die Goldschmiedarbeiten waren schon Gegenstand zahlreicher Publikationen im In- und Ausland. In Anbetracht der Bedeutung des Klosters ist es verwunderlich, daß Historiker bisher niemals die Intention hatten, die Innenausstattung des Klosters als zusammenhängendes Ganzes zu untersuchen. Adriano de Gusmão blieb bis 1987/88 ein Pionier, der sich zumindest teilweise in diese Richtung wagte. Sein 1951 publizierter Aufsatz beschäftigt sich hauptsächlich mit den Bildbeständen und gibt zahlreiche weiterführende Quellenhinweise, die als Ausgangspunkt für dieses große, über mehrere Jahre andauernde Projekt dienten.

Als ein Zeugnis für den Umfang und das Schicksal der alten Bestände des Klosters Stª Mª de Belém steht nun nach Ablauf der Ausstellung der zweibändige Katalog zur Verfügung. Die Präsentation der zerstreuten Bildbestände stand im Mittelpunkt der Ausstellung. Dementsprechend stellt sich der Bildteil des Katalogs (2. Band) weitaus detailierter dar als der 1. Band, der sich mit anderen Objekten, hauptsächlich aber in Aufsätzen mit dem kulturhistorischen Hintergrund beschäftigt. Im Bildkatalog werden Lücken im ikonographischen Programm nicht, wie im Kreuzgang während der Ausstellung durch zeitgenössische Gemälde, sondern anhand von Dokumenten und Fragmenten "archäologisch" geschlossen.

Die Einmaligkeit der umfangreichen Nachforschungen über den Verbleib der alten Bestände wie die akribische Rekonstruktion des historischen Zustandes der gesamten Ausstattung des Klosters im Jahre 1823 bilden allerdings nur die Grundlage und den Rahmen für die Arbeiten kompetenter Experten. Diese Aufsätze, die den jeweils aktuellen Stand der Forschung berücksichtigen, verleihen dem ganzen Unternehmen erst den endgültigen, wissenschaftlichen Glanz. Zu danken ist vor allem Silvie Deswarte-Rosa, Vitor Serrão, Dagoberto Markl, Rafael Moreira, Joaquim Oliveira Caetano, Nuno Vassallo e Silva und natürlich auch Cândido dos Santos. Eine Bereicherung sind auch die Aufsätze von Paulo Pereira, Anne Marie Jordan Geschwend, José Meco, Nuno Saldanha, António Estácio dos Reis und Francisco Ildefonso Lameira. Anísio Franco und Sabina Hamm waren verantwortlich für die Texte, die die jeweiligen Kapitel einleiten. Außerdem erscheinen sie als Autoren von einzelnen Katalogtexten und einigen Aufsätzen. Das Nebeneinander von kurzen, informativen Texten und komplexeren Darstellungen ermöglicht dem Leser, sich je nach Bedarf in die unterschiedlichen Themen zu vertiefen oder auch nur eine kurze Information zu erhalten. Auf eine Abstimmung der verschiedenen Auffassungen wurde kein Wert gelegt, so daß der aufmerksame Leser durchaus kontrahente Meinungen wahrnehmen kann.

Durch die Verknüpfung von politischen, religionsgeschichtlichen und kunsthistorischen Aspekten hat diese Reise durch vier Jahrhunderten exemplarischen Charakter für das portugiesiche Kunst- und Kulturleben. Neben den Kenntnissen, die der Leser durch einzelne weiterführende, stilistische Untersuchungen auf dem Gebiet der portugiesischen Malerei gewinnen kann, wird ein Eindruck von den unterschiedlichen Entwicklungen des Kunstgeschehens im Portugal der damaligen Zeit vermittelt. Es war beabsichtigt, dem Betrachter ein umfassendes Bild des verloren gegangenen Innenlebens des Klosters zu vermitteln, so daß es ihm nun möglich ist, das ehemalige Umfeld mit seiner dem religiösen und königlichen Kult verpflichteten Dekoration zumindestens durch seine Vorstellungskraft zu rekonstruieren.

Dem Ganzen fehlt jedoch ein Index, um eine schnelle, zielgerichtete Konsultation zu ermöglichen. Die graphische Gestaltung ging zu sehr über ihre Zweckgebundenheit hinaus und erschwert die Rezeption der einzelnen Bilder. Die Rezensentin muß allerdings gestehen, daß ihr aufgrund ihres eigenen Engagements der nötige Abstand fehlt, um ganz objektiv zu urteilen.

Der von der Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico und Mosteiro dos Jerónimos 1992 herausgegebene Katalog "Jerónimos 4 Séculos de Pintura" ist direkt oder über schriftliche Bestellung im Mosteiro dos Jerónimos, Praça do Império in P – 1400 Lisboa erhältlich (Fax: 003511/3639145). Beide Bände kosten 6 000$00 Esc., der erste Band einzeln 2 500$00 Esc., der zweite 5 000$00 Esc.

Sabina Hamm (Berlin)

Surrealismus und Lateinamerika, eine fruchtbare Beziehung. Ein Ausstellungsprojekt des Museums Bochum (Abb. 7)

Die wachsende Aufmerksamkeit, die Kunstmarkt und Kunstwissenschaft in den USA der modernen Kunst Lateinamerikas erweisen – an erster Stelle Mexiko[1], findet im Ausstellungsbereich auch in Deutschland allmählich Widerhall. Nach der Kölner "Jahrhundert-Ausstellung"[2] und der Präsentation Frida Kahlos in Frankfurt[3] war es ein glücklicher Zufall, daß sich das Museum Bochun im Frühsommer 1993 dem Verhältnis von Lateinamerika und Surrealismus widmete[4]. Ein brisantes Verhältnis, das weit über die allenthalben geläufigen engen Kontakte von Roberto Sebastián Matta sowie Wifredo Lam mit der surrealistischen Bewegung in Paris hinausgeht[5]. Es zeigt sich nicht nur, daß die Surrealisten von Beginn an Lateinamerika eine schwärmerische Begeisterung entgegenbrachten, auch die moderne Kunst in Lateinamerika selbst weist eine starke Affinität zum Surrealen und Phantastischen auf (in der Literatur als magischer Realismus in Europa seit Jahren bekannt und geachtet – und häufig klischeehaft zum allgemeingültigen typischen Charaktermerkmal stilisiert.

---

[1] Vgl. meinen Beitrag: Blutende Herzen und urbanes Chaos. Malerei im Mexiko der achtziger Jahre, In: neue bildende kunst, H.5, 1992, S. 5–8, und im selben Heft den Beitrag von Gerhard Haupt, Lateinamerikanische Kunst und der Markt, S. 8–11.

[2] Ich beziehe mich auf die vom Museum Ludwig organisatorisch betreute, zuvor in Sevilla und Paris, danach in New York gezeigte Ausstellung in der Kölner Kunsthalle im Frühjahr 1993, die vom New Yorker Museum of Modern Art erarbeitet worden ist und dort als letzter Station gezeigt wurde; vgl. Marc Scheps (Hg.), Lateinamerikanische Kunst im 20. Jh., Ausst. Kat., München: Prestel 1993.

[3] Vgl. Erika Billeter (Hg.), Das Blaue Haus. Die Welt der Frida Kahlo, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1993. Die Ausstellung war im Herbst Teil der in Brüssel und Umgebung stattfindenden und Mexiko gewidmeten EUROPALIA.

[4] Lateinamerika und der Surrrealismus, Museum Bochum, Ausstellung 22. Mai – 18. Juli 1993; dazu erschien ein umfangreicher 'Katalog' (Materialien- und Bildband; Textdokumentation: Heribert Becker) und separat das 'Werkverzeichnis' (mit Künstlerbiographien).

[5] Vgl. die diesbezügliche frühe Äußerung bei Haftmann, die als Topos bis heute tradiert wird. Haftmann sieht den Surrealismus Ende der vierziger Jahre *"in seiner Substanz aufgezehrt"* – aber: *"Es gab neue Namen und kraftvolle Behauptungen – der wilde mythische Totemismus des Kubaners Wifredo Lam oder des Chilenen Matta –, aber beider Kunst speiste sich schon aus anderen urtümlicheren Quellen, als denen des europäischen Surrealismus"*. Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München: Prestel 1954, S. 448.

Der enge Bezug der Surrealisten zum amerikanischen Doppel-Kontinent hängt mit ihrem Interesse an den magischen und mythischen Praktiken der (afro-)indianischen Kulturen zusammen, die auch nach der Eroberung durch die Europäer in verschiedenster Weise fortwirkten. Durch sie wollte André Breton dem in der westlichen Welt "vom Rationalismus und Utilitarismus verursachten Austrocknen der Inspirationsquellen" entgegenwirken, indem er an die "*sogenannte primitive Sichtweise anknüpft, die eine Synthese aus sinnlicher Wahrnehmung und mentaler Vorstellung ist*". Hieraus erwuchs eine ausgeprägt antikolonialistische und antiimperialistische Haltung: "*Was wir von ganzen Herzen wünschen, ist, daß Revolutionen, Kriege und Aufstände in den Kolonien diese abendländische Zivilisation zugrunde richten...*"

Viele der Surrealisten suchten auch persönlich den Weg nach Lateinamerika (vor allem Mexiko, das Breton als surrealistisches Land par excellence empfand)[6]; häufig gingen sie als Exilanten, vom Faschismus aus Europa vertrieben (einige blieben für immer). Zu ihnen zählen Maler/innen wie Leonora Carrington, Esteban Francés, Eugenio F. Granell, André Masson, Henri Michaux, Gordon Onslow-Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Seligman und Remedios Varo, der Regisseur Buñuel, Schriftsteller wie Artaud, Breton und Péret (der eine umfangreiche Anthologie der Mythen, Legenden und Volksmärchen Amerikas verfaßte). Breton veröffentlichte 1938 in Mexiko mit Trotzki und Rivera das Manifest einer unabhängigen revolutionären Kunst und 1940 organisierte er dort mit Paalen und dem peruanischen Dichter César Moro eine internationale Surrealisten-Ausstellung.

Andererseits hat der Surrealismus eine befreiende und (durch den Bezug auf die eigene präkolumbianische Vergangenheit) identitätsstärkende Wirkung auf lateinamerikanische Künstler ausgeübt, auf Dichter wie z.B. Octavio Paz oder bildende Künstler wie (die in Bochum ausgestellten) Victor Chab, Alberto Gironelle, Carlos Mérida, Rufino Tamayo oder Francisco Toledo. Es bildeten sich surrealistische Zentren und Gruppen (z.B. in Argentinien und Chile), die bis heute fortleben. Die Bochumer Ausstellung trug der wechselseitigen Beziehung Rechnung. Sie zeigte zum einen ethnographische Objekte (Tonfiguren aus Peru und Mexiko, Puppen brasilianischer Urwaldvölker) und Volkskunst (Masken, Votivtafeln, ein dem Vodou-Kult gewidmeter Zeremonialraum) als Inspirationsquellen europäischer wie lateinamerikanischer Surrealisten. Zum anderen wurden Gemälde, Skulpturen und Objekte von rund 120 Künstlerinnen und Künstlern gezeigt. Der Schwer-

---

[6] Zum Exil in Mexiko vgl. als neueste Publikation: Martin Hielscher (Hg.), Fluchtort Mexiko. Ein Asylland für die Literatur, Hamburg/Zürich: Luchterhand 1992.

punkt lag (leider) bei den Zeitgenossen, von denen viele in Europa (meist Paris) leben. Ein dokumentarischer Teil machte mit Katalogen, Büchern, Manifesten und Fotos lateinamerikanischer Surrealistengruppen bekannt. Vor allem der begrenzte Etat der Ausstellungsmacher wird dazu beigetragen haben, daß sich die Zahl bedeutender latein- und US-amerikanischer Leihgeber in Grenzen hielt - und sich um so mehr in die Gegenwart verschob.

Der Katalog (das Ausstellungsverzeichnis liegt separat vor) wurde als Materialband konzipiert, d.h. er umfaßt neben kurzen einleitenden Statements zum einen Chronologien (die z.B. auf das intensive Sammeln, Ausstellen und Publizieren der Surrealisten über indianische Kultur aufmerksam machen), zum anderen Quellentexte (darunter viele Gedichte) - von Autoren wie Artaud, Breton, Carpentier, Césaire, Paalen, Paz, Péret oder Tzara, die z.T. erstmals in deutscher Übersetzung vorliegen. Die Fülle dieser Dokumente - und in den vielen Abbildungen - ist der Hauptgewinn dieser Publikation. Dominant ist aber die Sicht von der "Alten" zur "Neuen" Welt: *Surrealismus und Lateinamerika* - weniger die im Titel behauptete Umkehrung: Lateinamerika als privilegierter mythischer Kontinent der *"surrealistischen Weltkarte"* europäischer Provenienz.

Nicht nur Inhaltsverzeichnis, Register, Bibliographie und Paginierung (!) fehlen, vor allem vermißt man Zusammenhänge aufzeigende und dem Durchschnittsleser Orientierung gebende analytische Texte. Wenige kurze Beiträge lateinamerikanischer Kunstwissenschaftler/innen verlieren sich beziehungslos (z.B. Lourdes Andrade über Edward James) im unübersichtlichen Bild-Text-Gestrüpp. In keiner Weise werden die von Land zu Land unterschiedlichen Entwicklungen und Schwerpunkte deutlich[7]. In der frühen Phase des Surrealismus gab es nur vereinzelte Kontakte zwischen Surrealismus und lateinamerikanischen Künstlern, nur wenige nahmen an den noch zu Lebzeiten von Breton (gest. 1966) organisierten Ausstellungen teil[8]. Längere Texte schrieb Breton über Frida Kahlo, Lam, Matta und Tamayo, über Jorge

[7] Eine kurze von Juan Manuel Bonet verfaßte Chronologie der Ereignisse in Lateinamerika findet sich in: El surrealismo entre viejo y nuevo mundo, Ausst. Kat., Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno 1989. Ausstellung und Katalog beschränken sich ansonsten auf die surrealistische Kunst im Strahlungsfeld zwischen Kanarischen Inseln, Karibik, Mexiko und New York. Vgl. auch Dore Ashton, Lateinamerika und der Surrealismus, In: Marc Scheps, a.a.O. S. 249-258. Die Autorin konzentriert sich hauptsächlich auf Mexiko.

[8] Vgl. das kommentierte Ausstellungsverzeichnis in: Die Surrealisten. Hg. von Arturo Schwarz, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Schirn Kunsthalle/ Mazzotta 1989; dort findet sich auch das Kapitel "Surrealismus in Spanien und Mexiko".

Camacho, Agustín Cárdenas und Hector Hyppolite[9], (über Lam und Matta im Katalog nachgedruckt). Der Surrealismus findet besonders seit den sechziger Jahren in Lateinamerika große Verbreitung[10], womit sich umso drängender definitorische Fragen stellen, ob z.B. die Zugehörigkeit zu einer sich surrealistisch verstehenden Gruppe ausreicht oder sogar ausschlaggebend ist, wie es die Bochumer Veranstalter nahelegen: *"Auswahlkriterium waren für uns der intensive Kontakt mit und die schöpferische Umsetzung von Theorien und Ideen des Surrealismus, nicht eine vordergründige Phantastik oder formale Übernahme surrealer Gestaltungsmittel."*

Die Bochumer Ausstellung umfaßt aber auch Künstlerinnen und Künstler aus dem *"Umkreis des Surrealismus"*. Trotzdem fehlen wichtige Künstler(innen) wie Roberto Aizenberg, Alfredo Castañeda, Alejandro Colunga, Pedro Friedeberg, Kati Horna, Frida Kahlo, Armando Morales, Juan O'Gorman, Tilsa Tsuchiya oder Xul Solar, um nur einige wenige zu nennen. Auch wenn der Blickwinkel nicht so extrem geweitet wird, wie in der US-Ausstellung *"Art of the Fantastic. Latin America 1920-1987"*[11], und damit zur Unschärfe tendiert, die Beschränkung auf Erben, die sich in der historischen Nachfolge der von Paris ausstrahlenden Bewegung sehen, trägt eher zur Verarmung bei. Als programmatisch-orthodoxe Bewegung dürfte der Surrealismus in Lateinamerika eine (zumal verspätete) Randerscheinung gewesen sein, vielmehr hat er allgemeinste kulturrevolutionäre Impulse ausgelöst wie kaum eine andere künstlerische Strömung Europas (vom Konstruktivismus abgesehen) im postkolonialen Zeitalter. Es kommt bei der Erforschung dieser fruchtbaren Beziehung darauf an, offene Auswahlkriterien zu entwikkeln, sie darzulegen und sie nicht - wie in Bochum geschehen - hinter einem Berg von dokumentarischen Texten verschwinden zu lassen. Vor allem sollten die spezifisch politisch-religiösen Wurzeln des Phantastischen und Wunderbaren in der lateinamerikanischen Kunst untersucht

[9] Vgl. André Breton, Der Surrealismus und die Malerei, Berlin (West): Propyläen 1967.

[10] *"In the 1960s and 1970s Latin American artists (...) finally embraced Surrealism. This was no longer the property of Latin American artists (such as Lam and Matta) who chose to pursue their careers largely outside Latin America, or of immigrants (such as Wolfgang Paalen, Varo and Carrington), but became a genuinely Latin American idiom, albeit of a somewhat conservative kind."* Edward Lucie-Smith, Latin American Art of the Twentieth Century, London: Thames and Hudson 1993, S. 182-183.

[11] Holliday T. Day and Hollister Sturges (Hg.), Art of the Fantastic. Latin America, 1920-1987, Indianapolis Museum of Art, Indiana 1987. Von dem auch in Lateinamerika sehr weit gefaßten Begriff von Surrealismus gibt Aufschluß: Ida Rodríguez Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, México D.F.: UNAM 1969 (2. Aufl.: 1983).

werden und das Surreale (in Hinblick auf die um Breton entstandene historisch-konkrete Bewegung) als Teilaspekt eingeordnet werden.

Michael Nungesser

Chillida im geistlichen Raum
Ausstellung in der Kunst-Station Sankt Peter, Köln vom 13.11.93 - 06.02.94

Seit den 60er Jahren genießt das Werk des baskischen Bildhauers Eduardo Chillida ein ungebrochen hohes Ansehen in Deutschland. Nach drei markanten Ereignissen des vergangenen Jahres dürfte er derzeit in aller Munde sein.

Am 18. Mai 1993 wurde im Rahmen des 1200jährigen Stadtjubiläums der Stadt Münster (unter Anwesenheit des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker) die zweiteilige Skulptur "Toleranz durch Dialog" eingeweiht. Das eigens für den Innenhof des historischen Rathauses konzipierte Denkmal aus Corten-Stahl - zwei sich gegenüberstehende, bankähnliche Elemente - erinnert an den Westfälischen Frieden von 1648 und soll der Intention Chillidas entsprechend als Sinnbild für einen Prozeß des Dialoges, der Grundlage für Verständnis, Akzeptanz und einer dauerhaften Friedensordnung ist, verstanden werden. Das Münsteraner Monument ist die dritte realisierte Außenraum-Skulptur des Künstlers in Deutschland, neben dem eher unglücklich plazierten "Monumento" (1971) vor dem Thyssen-Haus in Düsseldorf und "La casa de Goethe" (1986) in der Taunusanlage in Frankfurt.

Einen Monat später wurde unter Leitung von Thomas M. Messer in der Frankfurter Schirnhalle die neben der Ausstellung in San Sebastián 1992 bisher umfangreichste Retrospektive von Skulpturen und graphischen Arbeiten eröffnet (19. Juni - 4. September 1993). Parallel hierzu fand eine Antoni Tàpies-Retrospektive statt.

Anläßlich des 70. Geburtstag des Künstlers richtete die Kunst-Station Sankt Peter unter Leitung von Prof. Friedhelm Mennekes eine weitere Ausstellung in Köln aus. Seit 1987 präsentiert die Kirche nicht nur alte Kunstschätze, wie die "Kreuzigung Petri" von Rubens, sondern Wechselausstellungen zeitgenössischer Kunst. Ebenso fand hier am 14.01.94 eine akademische Feier statt, in der der mit Chillida freundschaftlich verbundene Markus Lüpertz eine Laudatio hielt.

Bisher hatten sich die Kölner im mittlerweile entstandenen Wettstreit um Ehrerweisungen und Auftragsangebote an den Bildhauer eher schwer getan. Der 1969 entwickelte Entwurf einer monumentalen Skulpur für den südöstlichen Bereich des Kölner Domplatzes, zu dem Chillida aufgefordert worden war, wurde nach langjährigen Verhandlungen und Wiederbelebungen 1977 aus Kostengründen endgültig abgelehnt. (Heute ist der Platz mit der "kostengünstigeren" Lösung Heinz Macks, der Granitstele "Columne pro coelo" von 1984 ausgefüllt.)

Der Titel der Ausstellung "Chillida im geistlichen Raum" wirkte in den Räumen des spätgotischen Kirchenbaus eher tautologisch als programmatisch. Er sollte denn auch in seiner allgemeinen Offenheit als Synonym für das Denken schlechthin, also für "geistige Räume" verstanden werden. Trotz der unbestrittenen Affinität zu sakralen Räumen, die Chillida mehrfach beschrieben hat, ist der baskische Bildhauer von der katholischen Amtskirche bisher unentdeckt geblieben. Einzige Ausnahme: In der Nähe seiner Heimatstadt San Sebastián erhielt der Künstler 1954 den ersten öffentlichen und einzigen kirchlichen Auftrag und gestaltete die vier Pforten der Basilika von Aranzazu mit abstrakten Flachreliefs aus geschmiedeten und geschnittenen Eisen. In der Kirche Santa Maria in San Sebastián befindet sich eine Wandskulptur aus Alabaster von 1975 mit einer tiefen, kreuzartigen Aushöhlung.

Die Ausstellung zeigte neben vier exemplarischen, kleinformatigen Schamotteskulpturen Collagen aus den Jahren 1984-1993. Alle Arbeiten weisen sich durch Schwarz-Weiß-Kontrastik und eine äußerste Materialsensibilität aus. Das Zentrum der Ausstellung bildete das in der Chorapside ausgestellte und Juan de la Cruz gewidmete Triptychon von 1993. Es handelt sich um drei doppellagige, dicke Filzcollagen, die jeweils am oberen Ende partiell zusammengenäht sind. Die Schnüre dienen gleichzeitig der Aufhängung der Arbeit. In der oberen Filzlage sind geometrisierende Formen und Kreuzformen klar ausgeschnitten und große Flächen im Mittelteil schwarz eingefärbt. Formen, Linien und Flächen greifen ineinander über, sie werden nie isoliert und sind so doppeldeutig lesbar. Die Filzcollagen sind die Weiterführung großflächiger Papierarbeiten, die sogenannten "Gravitacciones", in denen schwarze und weiße Flächen einander gegenüberstehen oder sich miteinander verzahnen.

Diese Arbeiten verdeutlichen das grundlegende, nicht nur für die Skulpturen gültige Gestaltungsprinzip des Künstlers, das in der Verhüllung und Umstellung ausgesparter Negativräume besteht, auf die hin die positiven Formen ausgerichtet sind. Chillida selbst hat sich diesbezüglich als "Architekt der Leere" bezeichnet. Dahinter steht die

von einem dynamischen, formschaffenden Raum ausgehende Auffassung des Künstlers: "Der Raum hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen... Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sich wieder zusammenziehen läßt, der in ihr den Raum der Vision öffnet - unzulänglich und verborgen von der Außenwelt." (Eduardo Chillida. Skulpturen. Kat. Hannover 1981, S. 13f). Die sich körperhaft voneinander abhebenden Schichten der Collagen bleiben in ihrer Eigenform transparent. Der Umraum wird so unmittelbar in die Collage einbezogen. Durch die Gestaltung der Oberfläche, dem Widerspiel von tatsächlichen Einschnitten, farbperspektivischer Tiefe, dem Einbezug von Licht und Schatten, verunklärt sich aber das Vorne und Hinten, wird die Schichtung perspektivlos.

Die Schwerkraft, die Chillida auch mit seinen hängenden Monumentalskulpturen in Bilbao, Madrid, Barcelona oder der Skulptur für das Transept der Kathedrale von Beaulieu zu überwinden sucht, wird zum zentralen Thema seiner Collagen. Je nach Gestaltung wirken die Gravitacciones massig und schwer, andere wiederum leicht und schwebend.

Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen, der Chillidas Skulpturentwurf für den Kölner Domplatz dokumentiert und ein Interview mit dem Künstler enthält, das dessen grundlegende Ansätze und Gedanken deutschsprachig resümiert.

Sabine Maria Schmidt

BERICHTE AUS LEHRE UND FORSCHUNG:

Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios históricos. Consejo de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas es un organismo público español, de carácter estatal, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, dedicado en exclusividad a la investigación. Este organismo es similar al C.N.R.S. francés y se articula mediante un número de áreas de especialización científica, estando constituidas cada una de ellas, generalmente, por varios institutos o centros en los que se desarrolla la labor investigadora.

Normalmente, estos institutos suelen ser del propio C.S.I.C. en exclusividad, pero, en muchas ocasionas, se llega a la creación de institutos mixtos de investigación mediante acuerdos con las universidades. Estos acuerdos, cada vez más generalizados, permiten mantener una creciente y fructífera relación entre los medios universitarios y del C.S.I.C., ya que, además, existe una equiparación académica entre ambas instituciones que determina que para pertenecer al cuerpo investigador del C.S.I.C. haya que ser previamente doctor.

Entre las áreas científicas del C.S.I.C. se encuentra la de Humanidades y Ciencias Sociales, en la que se ubica el Centro de Estudios Históricos, y al que pertenece administrativamente el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", que es uno de los nueve Departamentos de que consta dicho Centro de Estudios Históricos, todos ellos dedicados al estudio de la Historia, bien sea de carácter general o especializada.

El Centro de Estudios Históricos está situado en la calle Duque de Medinaceli, nº 6, en pleno centro de Madrid, junto al Museo del Prado y el Museo Thyssen-Bornemisza, teniendo, por tanto, muy próximas la Biblioteca Nacional, la Academia de la Historia, el Centro de Arte Reina Sofía, Palacio Real etc., lo que lo hace un lugar idóneo como base de operaciones para cualquier investigación científica de Humanidades.

Además, el Centro de Estudios Históricos, y los Departamentos que lo integran, tienen una gran solera en el ámbito de las Humanidades españolas, siendo herederos de una rica tradición que se remonta a la segunda mitad del siglo pasado, cuando los intelectuales liberales, tras el fracaso de la Revolución de 1868, revisaron los presupuestos ideológicos, buscando, mediante nuevas alternativas pedagó-

gicas y científicas, una nueva orientación y guia para la praxis política y cultural, lo que terminó plasmándose en la creación de la Institución Libre de Enseñanza (I.L.E.), protagonista y catalizadora de este proceso.

Todo ello dió lugar luego a la creación de la Junta de Ampliación de Estudios (J.A.E.) que, en la misma línea liberal y europeista, surgió paralela a la universidad, mediante Real Decreto de 11 de enero de 1907, siendo ministro de Instrucción Pública Andrés Gimeno. La J.A.E. tuvo como una de sus fuentes de inspiración la École des Hautes Études, siguiendo su estrategia de establecer la investigación fuera de las universidades como mejor medio de reformarlas, teniendo como objetivo básico *"fomentar el progreso científico y poner a España a nivel europeo"*, queriendo hacerse, por tanto, de la Junta de Ampliación de Estudios el *"organismo iniciador de una renovación intensa y rápida de nuestra educación superior y nuestras investigaciones científicas"*, siendo su primer presidente D. Santiago Ramón y Cajal. Realmente, la Junta de Ampliación de Estudios no fue ajena a la propia universidad, sino una parte significativa de la misma, estando dirigida por catedráticos de la universidad, preferentemente de la Complutense de Madrid.

Como consecuencia de la creación de la Junta de Ampliación de Estudios, se funda el 18 de marzo de 1910 el Centro de Estudios Históricos, bajo la impresión y sugerencia de los seminarios alemanes, que despertaron una gran inquietud historiográfica, siendo ministro de Instrucción Pública Alvaro Figueroa, Conde de Romanones. Tuvo dicho Centro su primera sede en la calle Almagro, nº 26, pasando luego, en 1931, a ocupar el edificio que todavia lo acoge, el antiguo Palacio del Hielo y del Automovil, situado en la calle Duque de Medinaceli, nº 6. Su primer director fue D. Ramón Menéndez Pidal, teniendo alrededor de unos sesenta colaboradores, y estando organizado en seminarios "tipo alemán".

Había una Sección de Arqueología y Arte Medieval Españoles, que llevó a cabo importantes excavaciones, como las de Azaila, Cogotar, Castro de los Castillos, Castiltierra, Herrera del Pisuerga, etc., publicando además obras de la importancia de los **Monumentos Españoles**, cuyos dos volúmenes fueron editados en 1932, o el **Repertorio de manuscritos con pinturas conservados en España**, obra también en dos volúmenes, dirigida por Domínguez Bordona. En relación estrecha con ésta estaba la Sección de Arte: Pintura y Escultura Españolas, dirigida por D. Elías Tormo, con la colaboración de Dominguez Bordona, siendo también importante colaborador de dicha sección R. de Orueta. Como órgano difusor de las investigaciones de ambas secciones, se creó en

1925, por parte de D. Manuel Gómez Moreno, la revista **Archivo Español de Arte y Arquelogía**, dirigida por D. Francisco Javier Sánchez Cantón.

Posteriormente, tras la Guerra Civil, el gobierno del General Franco, reestructura lo desarrollado por la Junta de Ampliación de Estudios, creando en 1940 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), como órgano rector de la política científica nacional, desglosando el antiguo Centro de Estudios Históricos en una serie de pequeños institutos de una mayor especialización científica, vinculados estrechamente a la universidad mediante los catedráticos que se encargaban de la dirección de los mismos. Esto se dió, fundamentalmente, durante la época del franquismo, ya que, en la actualidad, la institución está regida administrativa y cientificamente por sus propios funcionarios, encauzándose la relación Consejo-universidad mediante los correspondientes acuerdos marcos.

De aquí surge, en ese año de 1940, el Instituto de Arte "Diego Velázquez", que reunía en un principio al Arte y a la Arqueología, y que tuvo, como órgano difusor de sus dos secciones, las revistas **Archivo Español de Arte** y **Archivo Español de Arqueología**, dividiendo en dos la revista que fuese creada en 1925 por la Junta de Ampliación de Estudios. Posteriormente, en 1951, la Arqueología se separa del Instituto de Arte "Diego Velázquez", creando su propio Instituto (el "Rodrigo Caro") y llevándose su revista de **Archivo Español de Arqueología**. A partir de estos momentos, el Instituto "Diego Velázquez" pasó a ser un instituto dedicado exclusivamente a la Historia del Arte, teniendo como órgano de expresión la revista **Archivo Español de Arte**, la de mayor difusión y prestigio en el ámbito de la historia del arte español.

Este Instituto tuvo como directores, sucesivamente, a D. Juan de Contreras (Marqués de Lozoya), D. Diego Angula Iñiguez, D. Enrique Marco Dorta, y Dª. Elisa Bermejo Martínez, desapareciendo en 1985, en que, con motivo de una nueva reestructuración de los pequeños institutos del área de Humanidades, se vuelve a recrear el Centro de Estudios Históricos, aglutinando todos los institutos de historias generales y especializadas del C.S.I.C.

El Departamento de Arte "Diego Velázquez" se encuentra por tanto administrativamente ubicado, como hemos dicho, en el Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., teniendo como elementos básicos de apoyo investigador y científico, una sección de la biblioteca general con unos 40.000 volúmenes relativos a historia del arte, y unos 600 títulos de revistas especializadas, aproximadamente a un 50 % entre nacionales y extranjeras, además de una fototeca (que está en la ac-

tualidad en proceso de informatización) con un número aproximado de unas 200.000 fotografías, referentes fundamentalente al arte español.

En cuanto al personal investigador que lo integra, está constituido por su actual director, el Dr. D. **Enrique Arias Anglés**, especialista en pintura española del siglo XIX, la Drª. Dª **Elisa Bermejo Martínez**, especialista en primitivos flamencos, la Drª. Dª **Margarita Estella Marco** (actual directora de la revista "Archivo Español de Arte"), especializada en escultura de los siglos XVI y XVII y en marfiles hispano-filipinos, la Drª. Dª **Isabel Mateo Gómez**, especialista en pintura castellana del siglo XVI, el Bosco e iconografía, el Dr. D. **Wifredo Rincón García**, especialista en escultura española del siglo XIX y en iconografía, y el Dr. D. **Andrés Ubeda de los Cobos**, especialista en siglo XVIII. Además de éstos investigadores de plantilla hay actualmente un investigador con contrato temporal, el Dr. D. **Miguel Cabañas Bravo**, especialista en arte español del siglo XX. Junto a este personal investigador hay tres tituladas superiores contratadas con labores conexas con la investigación, especializadas dos de ellas en artes decorativas y la tercera en escultura española del siglo XVIII.

Además de la labor investigadora, el Departamento forma becarios doctorales y postdoctorales, con el objeto de atender a sus propias necesidades futuras de personal, contando en estos momentos con un becario "fulbright" postdoctoral, especialista en arte del Renacimiento español, que se encuentra actualmente en el Institute of Fine Arts de New York.

En la actualidad se están desarrollando, por parte del personal de este Departamento, con sus correspondientes equipos, cinco proyectos de investigación que versan sobre la condición social del pintor en la historia española, los conventos de la orden Jerónima, el arte en Madrid al final de la Edad Media, Conservación y restauración e esculturas del Museo del Prado e inventario del convento de las Descalzas Reales de Madrid.

Otra actividad científica de relevancia que lleva a cabo el Departamento es la organización, con carácter bianual, desde hace doce años de un congreso reservado a destacados especialistas y profesores universitarios de la Historia del Arte, de los cuales se han publicado puntualmente todas las actas. Las dos primeras se dieron a la luz mediante la revista "Archivo Español de Arte", versando sobre el arte en Madrid. A partir de las terceras, se publicaron mediante volúmenes monográficos con los títulos correspondientes a cada congreso, siendo los siguientes: "Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)", "El Arte en

tiempo de Carlos III", "Velázquez y el Arte de su tiempo" y "La visión del mundo clásico en el Arte español".

También el Departamento publica libros, por medio de la editorial del C.S.I.C., entre los que destacan la colección denominada "Arte y Artistas", muchas de cuyas ediciones se agoten, la dedicada a la historia de la pintura española, de la que han salido varios volúmenes bajo la dirección del ya fallecido Dr. D. Diego Angulo Iñiguez, además de otros muchos libros fuera de colección, de diversos temas, realizados bien por el propio C.S.I.C. o en colaboración con otras editoriales o instituciones.

Para los posibles miembros de la C.J.V. interesados en utilizar nuestros fondos y servicios, hay que indicar que el acceso a los mismos está restringido solamente a los investigadores universitarios, o de instituciones similares, que hayan ya finalizado sus estudios, para lo que se les expide su correspondiente carnet, aunque con un permiso especial pueden también consultarlos los estudiantes universitarios de la especialidad de historia del arte. El horario de la biblioteca es de mañana y tarde.

Además de todo ello, el Departamento de Arte "Diego Velázquez", acoge a becarios extranjeros que vienen a España a realizar bien sus Tésis Doctorales, bien algún trabajo de investigación, pudiendo solicitar dichos becarios en los impresos de sus becas el acogerse a este Departamento como lugar de trabajo principal durante su estancia, o bien porque, mediante acuerdos, sean becarios que directamente vienen a este Departamento. En estos momentos tenemos tres becarios alemanes, pertenecientes a la C.J.V., dos de ellos han venido por medio de acuerdo entre la D.A.A.D. y el C.S.I.C. y el tercero mediante beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Enrique Arias Anglés

Considerações preliminares sobre a História da Arte no Brasil

A História da Arte é disciplina ainda hoje sem um claro espaço de desenvolvimento básico na universidade brasileira. Não constitui área própria entre os estudos de graduação. É matéria opcional para cursos de história, letras, filosofia, ciências sociais, comunicações e outros. Figura nas faculdades de arquitectura e urbanismo para contribuir a uma formação específica. Ganhou ilusória consistência como um dos componentes teóricos dos currículos de educação artística, pois o polivalente curso criado em 1970 não permite aprofundamento adequado para os que se destinam ao conhecimento histórico (o alunato a que atende, aliás, em grande parte converge para a produção da arte). [1] Ora, uma tal situação não pode ser simplesmente redimida em estágios de especialização ou pós-graduação. É preciso, portanto, que se tranforme esse quadro assim sedimentado e não mais tolerável. Não significa tudo isso, bem entendido, que a História da Arte não tenha realizado progressos em nosso meio. De antiga implantação e malgrado suas perseverantes limitações no tempo - que consideramos a seguir - conta a disciplina com o expressivo número dos que a ela se dedicam, incluindo-se os que se preparam no exterior. Mas é imprescindível a afirmação do seu ensino através de forma autonômica assegurada na graduação.

Introduzida em 1870 na Academia Imperial da Belas Artes,[2] a História da Arte foi lecionada a partir de 1890 na Escola Nacional de Belas Artes (sucessora da Academia), estabelecimento mais tarde incorporado à Universidade do Brasil (1931) e posteriomente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (1960). A exemplo da Academia da

[1] O Instituto de Arte da Universidade de Brasília criou o bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte em 1990, do qual se aguardam os resultados. No Departamento de História do IFCH da Universidade de Campinas há um esforço concentrado para dar bases sólidas à graduação em História da Arte.

[2] Instituida entre 1816 e 1826, a Academia Imperial das Belas Artes, que teve várias outras denominações, passou por importantes transformações sob a direção de Felix Emile Taunay. Coube-lhe, em 1848, propor o ensino da "História das Belas Artes" no estabelecimento, considerada como forma de preparação dos pensionistas que viajavam para Roma (cf. Adolfo Morales de los Rios Filho, *O Ensino Artístico, subsídio para a sua História (1816-1889).* In: *Terceiro Congresso de História Nacional.* Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Anais 3, Rio de Janeiro, v.8, 1942, pp.193-196). Entretanto, somente em 1855, quando da gestão do artista e historiador Manuel de Araújo Porto Alegre (Reforma Pedreira), a disciplina seria juridicamente constituída, abrangendo o seu título,

ex-capital federal, escolas sucessivamente surgidas em diferentes partes do país, como a Escola de Belas Artes da Bahia, em 1877[3] e o Instituto de Artes, em Porto Alegre (orgão que, fundado em 1908, organizou seus cursos de artes plásticas em 1914), incluiam a História da Arte em seus currículos.[4] Uma concepção diversa de preparo teórico e prático é a que se constata na estrutura do Instituto de Artes da efêmera Universidade do Distrito Federal, nos anos de 1930 e seu projeto interdisciplinar de ensino e pesquisa da arte.

Por muitos anos, o ensino da História da Arte sofreu de frágeis meios de funcionamento e poucas vezes pode contar com docentes rigorasamente preparados. O primeiro titular da cadeira na Academia Imperial das Belas Artes (1870), foi o pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo.[5] Seu precário trabalho não alcançou melhores resultados nos que o seguiram. Mais tarde, na Escola Nacional de Belas Artes e na Universidade do Brasil, entre 1918 e 1954, tornou-se responsável da disciplina o professor José Pinto Flexa Ribeiro, formado junto a Maxime Collignon, em Paris. Seu sucessor, de 1954/55 a 1969, foi o professor Mário Barata, licenciado junto ao "Institut d'Art et d'Archéologie" da Universidade de Paris.[6]

Notadamente a partir dos dois ou três últimos decênios, um número relativamente apreciável de historiadores e teóricos da arte cursou ou veio a se formar em escolas e institutos especializados europeus (sobretudo franceses, italianos e belgas)[7], o que permitiou,

além da História da Arte, a Estética e a Arqueologia (cf. op. cit. pp. 235-236, 239).

[3] Manoel Raimundo Querino refere-se a cursos de História da Arquitetura e de História da Arte que realizava na Escola de Belas Artes da Bahia em 1884 (cf. *Artistas Baianos.* Salvador, Oficinas da Empresa "A Bahia", 2a ed., 1911, p. 147.)

[4] O pintor e crítico de arte Angelo Guido começou a ministrar aulas de História da Arte no Instituto de Arte, em Porto Alegre, nos anos de 1930.

[5] Alfredo Galvão observa o pouco interesse que a disciplina suscitava e a precariedade com que era ministrada (In: *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro, 1954, pp. 95-96).

[6] Professor dos mais atuantes, Mário Barata é autor de um dos poucos textos que conhecemos sobre os destinos do ensino da História da Arte no país (cf. *Perspectivas da História da Arte no Brasil, Importância da Disciplina e de sua Bibliografia especializada,* Conferência pronunciada aos 16 de maio de 1962 no Instituto Histórico e Geográfico, Rio de Janeiro).

juntamente com os que se diplomaram em cursos de pós-graduação na universidade brasileira, a partir de 1969, a afirmação de bases mais sólidas para a existência da disciplina no país.

De fato, coube à Universidade de São Paulo, naquela data, pelo Departamento de Históriada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, estabelecer, pela primeira vez, um curso de mestrado na área, lembrando-se que, muitos anos antes, ao ser fundada, em 1934, a Universidade não incluíra os estudos da arte entre seus objetivos. Na época, professores franceses contratados para outras áreas de humanidades, junto à recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Maugüé - haviam manifestado apreciado interesse pela matéria artística.[8]

Em momento ulterior, na década de 1950, a História da Arte foi lecionada na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP pelo estudioso de ciência política voltado também para as artes, Lourival Gomes Machado, incumbindo-se a seguir da disciplina o professor Flávio Motta. Foi, entretanto, num departamento mais apto a favorecer o seu desenvolviemnto - o de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP / que a disciplina, entre 1962 e 1970, encontraria maiores possibilidades de afirmação. Deveu-se ao professor Yves Bruand, formado pela École de Chartres, contratado pela mesma Faculdade para a disciplina "Metodologia da História", a orientação das primeiras turmas de alunos inscritos na disciplina História da Arte, nos anos de 1961-62, após o que nos foi transmitida essa responsabilidade (1962-70). Em 1969, demos início ao curso de mestrado.

Com a reforma universitária, a disciplina foi transferida em 1971 do Departamento de História para a recém-criada Escola de Comunicações e Artes. [9] Neste novo estabelecimento, onde se concentraram os estudos de arte, em geral, a História da Arte ganhou novo impulso através do curso de Educação Artística, estruturado em 1970. O mestrado, que fôra inaugurado no Departamento de História, seria retomado na ECA em 1972, abrindo-se mais tarde, em 1980, o doutorado.[10] No Departamento de Artes Plásticas da ECA, as dis-

[7] Não há um levantamento dos formados no estrangeiro devendo seu número alcançar algumas dezenas de individuos.

[8] Gilda de Mello e Souza, *A estética rica e a estética pobre dos professores franceses*, In: *Discurso*, São Paulo, n º 9, nov. 1978, p.9-30.

[9] A Escola de Comunicações e Artes intitulara-se anteriormente, por curto período, Escola de Comunicações Culturais.

sertações e teses em História da Arte seriam ao longo do tempo sobretudo dirigidas para o conhecimento da modernidade brasileira, através de seus artistas e movimentos. Outros cursos constituíram-se na referida escola, inclusive destinados a artistas e arte-educatores. A Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP, por sua vez, desenvolveu estudos na área.

Transcorreram vários anos ante que novos cursos de mestrado em História da Arte se estabelecessem em outras universidades. Sucessivamente, foram eles instituídos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985); no Departamento de História (área de concentração do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas) (1988); no Instituto de Arte da mesma universidade (1989); no Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo (1991); no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992) e na Escola de Belas Artes da Bahia (1992). O Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto pretende implantá-lo em 1994. Por sua vez, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais discute no momento a sua criação. Acrescente-se que um curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil foi instalado no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1991 (pós-graduação lato-sensu). [11]

Os cursos de pós-graduação em artes por vezes incorporam três linhas de pesquisa: a produção da arte, o estudo histórico e teórico da arte e a arte-educação. São os casos do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Nos cursos que assinalamos há diversificações de estrutura e programas de disciplinas bastante diferenciados. No que concerne a área teórica da arte, ao lado das matérias especificamente históricas e de historiografia artística, incluem-se outras, como

[10] Entre 1977 e o início de 1992 diplomaram-se 40 mestres e 13 doutores.

[11] Os dados sobre esses diferentes cursos foram apresentados e debatidos em sessão especial do XV Colóquio Nacional de História da Arte, promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, no Rio de Janeiro, em novembro de 1991 e em reunião específica de coordenadores de programas de pós-graduação em História da Arte, realizado na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, em junho de 1992. Os trabalhos em ambas as ocasiões foram coordenados pela professora Margareth da Silva Pereira.

"Antropologia da Arte", "Arte e Comunicação", "Sociologia da Arte", "Teoria e Criação Artística" (Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia), "Estética" (Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro), "Filosofia da Arte", "Epistemologia da Arte", "Semiótica da Comunicação Visual" (Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Os programas em geral concentram-se na arte brasileira havendo casos isolados de abordagem da arte na América do Sul. No Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes e no Departamento de História da Universidade de Campinas, os cursos abrangem a arte européia. Esta amplitude internacional não atinge outras universidades.

No caso da Escola de Belas Artes da Bahia, segue-se uma tradição que remonta aos anos de 1950, ocasião em que se inaugurou a cadeira "História da Arte Brasileira", a primeira do país.[12] Nessa instituição, os estudos acham-se concentrados na arte do próprio estado e, em geral, do Brasil. Igualmente na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro as linhas de pesquisa dirigem-se principalmente à arte nacional de vários períodos (colonial, séculos XIX e XX). Por sua vez, o Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto possui projeto de curso especializado no maneirismo, barroco e rococó, a própria cidade prestando-se para a pesquisa de campo.

Os cursos de pós-graduação possuem critérios distintos para a aceitação de candidatos. Para o seu cumprimento são exigidos créditos de várias naturezas, como os de apresentação de seminários, leituras programadas e a realização de cursos complementares. Os prazos máximos para a apresentação de dissertações de mestrado e teses de doutorado variam de três a cinco anos. Os estudantes podem concorrer a bolsas de agências governamentais de fomento, como o CNPq, a CAPES e a FAPESP.

É preciso salientar que é grande a precaridade da infra-estrutura que atende aos cursos. As bibliotecas deixam muito a desejar[13] e o mesmo se pode dizer da documentação iconográfica. A solução a curto e médio prazo desses problemas torna-se abso-

[12] Cf. José Valladares, *Estudos da Arte Brasileira*, Publicação N ° 15 do Museu do Estado da Bahia (Salvador), 1960, p. XII.

[13] Entre as pricipais bibliotecas acha-se a da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, constituída de 10 mil volumenes, incluindo 2.500 obras raras. A Universidade de São Paulo conta principalmente com as bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiros, do Museu de Arte Contemporânea, do Museu de Arte e Etnologia e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

lutamente fundamental para a melhora do nível dos estudos. Por outro lado, lembre-se a existência de museus e coleções importantes em algumas universidades. São os casos de Museu Dom Joaõo VI na escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Sacra e outras coleções (como a do Centro de Estudos Afro-orientais), na Universidade Federal da Bahia e do Museu de Arte e Etnologia, do Museu de Arte Contemporânea e do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, todos pertencentes à Universidade de São Paulo.

Há dificuldades para a publicação de dissertações e teses de História da Arte no Brasil, as quais, em geral, permanecem inéditas. Mencione-se o diminuto número de revistas especializadas de que se podem valer os pesquisadores. Entre as raras existentes figuram "Artes e Comunicações" (a mais antiga) da Escola de Comunicações e Artes da USP, "Gávea", da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e "Porto Arte", do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, recentemente entrada em circulação.

Duas informações pertinentes que devemos acrescentar nesta abordagem sucinta da evolução dos estudos de História da Arte no Brasil dizem respeito, de um lado, à preservação e estudo do patrimônio artístico do pais e, de outro, às publicações brasileiras de arte em geral. A primeira refere-se à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), orgão federal surgido em 1937 sob a inspiração do escritor Mário de Andrade e durante trinta anos (até 1967) dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, jurista e estudioso auto-didata da arte colonial brasileira. A entidade destacou-se pela preservação, restauro e divulgação de bens culturais da época colonial, tombando edifícios e zonas citadinas, fundando museus e publicando a revista do SPHAN (num total de 15 números e 23 monografias especializadas). Do mesmo modo que cumpre ressaltar que outros valores históricos e artísticos não foram alvo de planejamento, como os relativos ao patrimônio neoclássico eclético e Art nouveau. Desde a década de 1960, no entanto, rompeu-se a exclusividade do interesse pela arte colonial. Em fins dos anos 1970, o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), que sucedera ao SPHAN, cederia lugar à Fundação Pró-memória, de objetivos culturais mais amplos, postos em prática pelo seu diretor, o "designer" e artista Aloísio Magalhães. Novas mudanças seriam introduzidas mais recentemente nesse processo. No âmbito estadual fun-

cionam órgãos com responsabilidade preservacionista, dirigidos por arquitetos e onde é escassa ou nenhuma a presença de historiadores da arte.

Quanto às publicações, note-se, se de um lado há dificuldades para o pesquisador transformar os seus trabalhos em livros, de outro, verifica-se o desperdício flagrante de investimentos feitos por empresas particulares em edições de alto custo e conteúdo desprezível. Em todo caso, ressalte-se que o número de livros de história e crítica de arte, diminuto até a metade do século, alcançou crescimento siginificativo nos últimos vinte anos. Voltam-se eles principalente para os três grandes períodos em que é dividido o temário da arte no Brasil: colonial (do século XVI ao início do século XIX, século XIX (da Missão Artística Francesa a Eliseu Visconti), século XX (Modernismo e Contemporaneidade). Outros campos de estudo, de perspectivas diversas, são a arte précolonial, a arte índia, a arte afro-brasileira e o artesanato. Não obstante o avanço da História da Arte no Brasil, em grande parte em razão do recente impulso do ensino universitário, há sempre uma necessidade de levantamentos e pesquisas a serem feitos em todos os sentidos.

Permanecem fundamentais, no levantamento dos dados bibliográficos da arte do Brasil, a "bibliografia representativa" elaborada de 1937 a 1942 pelo conhecido historiador Robert C. Smith (redator especialista do "Handbook of Latin American Studies")[14] e a "bibliografia seletiva e comentada", do professor José Valladares, da Bahia, cobrindo, em continuidade ao seu predecessor, o período entre 1943 e 1958.[15] O primeiro, sem realizar trabalho exaustivo, arrolara 968 títulos e o segundo, não incluindo artigos na imprensa, outros 693.[16]

---

[14] *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros, sob a direça ˜o de Rubens Borba de Moraes e William Berrien*, In: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Terceiro Congresso de História Nacional. Anais, 8° v., Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, pp. 7-100.

[15] *Estudos de Arte Brasileira*, cit.

[16] Um levantamento de 63 títulos (livros, catálogos de exposições, guias de museus etc.), sobretudo relativos à arte indígena, compreendo o período de 1949 a 1976, foi organizado pelos professores Júlio Roberto Katinsky e Murillo de Azevedo Marx - incluindo-se trabalho anterior dos professores Aracy A. Amaral e Benedito Lima de Toledo, patrocinado pela Fundação Patrícia Bildner, de São Paulo - foi publicado pelo *Handbook of Latin American Art: a bibliographic compilation*. California: ABC-Clio Information Services, 1984, v.I, pt. 2 p. xxi-xxiii, 1077-82.

Aos estudos de autores estrangeiros, como os de Robert C. Smith, Germain Bazin, John Bury, Hannah Levy, Dom Clemente Maria da Silva Negra (este radicado no Brasil), Yves Bruand e de brasileiros como Adolfo Morales de los Rios Filho, Lúcio Costa, Paulo F. Santos, Francisco Marques dos Santos, Gilberto Ferrez, Paulo T. Barreto, Luís Saia, Carlos Del Negro, Sílvio de Vasconcelos, Lourival Gomes Machado, Mário Barata, entre outros, somou-se em anos recentes a incessante atividade de novos historiadores.

A revista do SPHAN marcara uma época de estudos eruditos, hoje se destacando no território da arte colonial a revista "Barroco", do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, sob a direção de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Duas obras de âmbito geral foram publicadas à distância de algumas décadas: o 1° volume de "As Artes Plásticas no Brasil", coordenado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, publicado em 1952 e reeditado em 1968 e a "História Geral da Arte no Brasil", editada pelas Fundações Walther Moreira Salles e Djalma Guimarães, em 1983. O século XIX, como ocorre na Europa e outras partes do mundo, tem recebido renovada atenção de professores e pesquisadores, a exemplo de Quirino Campofiorito, Donato Mello Júnior e Mário Barata, notando-se o empenho da Editora Pinakotheke na difusão dos conhecimentos da pintura dessa época.

Os historiadores da arte no Brasil procuraram associar-se sobretudo através de duas organizações. Em 1972 foi fundado o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), filiado ao C.I.H.A, entidade que atulamente congrega 35 membros. Sua principal atividade tem sido a realização de colóquios anuais (17 até 1992) e congressos a cada três anos (5 até 1993). Desde 1979, seus assiciados participam dos congressos internacionais do C.I.H.A. A outra entidade é a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), fundada em 1987. Reunindo membros jurídicos e físicos, ela é composta de cinco comitês: "História, Teoria e Crítica de Arte", "Linguagens Visuais", Arte-educação", "Conservação e Materiais" e "Curadoria de Museus".

A História da Arte no Brasil recebeu com defasagens notórias a influência dos princípios e métodos científicos que assinalaram sua ordenação científica na Europa a partir dos últimos anos do século XIX. O alargamento de seu interesse, no segundo pós-guerra e sobretudo aquele em nível de carreira universitária - alteraram a modesta situação anterior. Entre os pólos europeu e norte-americano - e exercendo-se num país que possui suas próprias peculiaridades históricas no contexto da América do Sul - a História da Arte é uma área científica que se pode dizer ainda emergente no Brasil o que não significa que do trabalho de seus representantes não tenham

surgido interpretações amadurecidas da arte que se desenvolve em seu próprio território. Resta muito a realizar nesses limites, mas o crescimento da disciplina dependerá do alargamento universal dos seus estudos, uma conscientização que acreditamos envolverá próspero número de pesquisadores nos próximos anos.[17]

Walter Zanini (São Paulo, julho 1992 / outubro 1993)

[17] O autor é grato às seguintes pessoas que o ajudaram com informações para a redação deste texto preliminar sobre a História da Arte no Brasil: Margareth da Silva Pereira, Luís Carlos Maciel, Carlos Scarinci, Daisy Peccinini de Alvarado, Sônia Gomes Pereira, Maria Helena Ochi Flexor, Suzete Venturelli e Marília Andrés Ribeiro.

BERICHTE ÜBER KOLLOQUIEN

SPANIEN UND DIE EUROPÄISCHE ARCHITEKTUR DER GOTIK (GÖTTINGEN 4. – 6. FEBRUAR 1994)

Vom 4. bis 6. Februar 1994 veranstalteten die CJV und das kunstgeschichtliche Seminar ein internationales Kolloquium zum Thema "Spanien und die europäische Architektur der Gotik". Die Finanzierung hatten die Universität Göttingen und Unternehmen der Privatwirtschaft übernommen, organisiert wurde die Tagung durch Christian Freigang (Göttingen) und Pablo de la Riestra (Marburg). Der inhaltliche Schwerpunkt sollte den Mechanismen und Intentionen des künstlerischen Austausches zwischen Spanien und anderen europäischen Regionen gewidmet sein. Die 17 Referate (davon acht in deutscher Sprache, acht in spanischer, eines zweisprachig) gruppierten sich zum einen um die spanische Frühgotik, wo sich ein neues chronologisches Gerüst (Frühdatierung von Las Huelgas) und eine Differenzierung der bisher üblichen, vereinfachenden Ableitung von der französischen Architektur abzeichnet. Zum anderen gab es eine Sektion zur katalanischen gotischen Architektur des 14. Jahrhunderts, die deutlich machte, daß zur Zeit einige Bauten gründlich monografisch erfaßt werden (Palma, Tortosa). Schließlich galten mehrere Vorträge der spätgotischen Architektur und Architekturdekoration (Valladolid, Astorga); die hier deutlich werdenden Zusammenhänge vor allem mit der deutschen spätgotischen Architektur erfordern noch intensive Recherchen. Generell ist zu konstatieren, daß die Fülle des neu präsentierten Materials reichhaltige Ansätze zu neuen Schwerpunktbildungen lieferte, wobei zum Beispiel die in Katalonien gut zu studierenden Aspekte des Baubetriebs und der Baubeurteilung zu nennen sind. Auf dem Kolloquium wurden Fragen nach den Mechanismen und den historischen Zusammenhängen häufig zu sehr vernachlässigt, was indes zum großen Teil daher rühren dürfte, daß das umfangreiche Material in seinen europäischen Bezügen gerade erst erarbeitet wird.

Die Atmosphäre der von ca. 160 Teilnehmern aus dem In- und Ausland besuchten Tagung war einerseits von einer freundlichen, angenehmen Stimmung, vom Wunsch nach intensiver Auseinandersetzung andererseits gekennzeichnet, was vor allem in den lebhaften, jeweils simultan übersetzten Diskussionen deutlich wurde. Die Vorträge waren vorab in gedruckten Resümees auf Deutsch bzw. Spanisch verfügbar. Das durchweg gut aufgenommene Rahmenprogramm bestand in einer Führung durch die Universitätskunstsammlung und in gemeinsamen Abendessen am Freitag und Samstag.

Del 4 al 6 de febrero la Asociación Carl Justi y el Seminario de Historia del Arte de Göttingen celebraron un coloquio cuyo tema fue ***España y la arquitectura europea del gótico***. La financiación fue a cargo de la Universidad de Göttingen y de empresas particulares; responsables de la organización fueron el Dr. Christian Freigang (Göttingen) y el Dr. Pablo de la Riestra (Marburg).

Tema central debían ser los mecanismos y las intenciones del intercambio artístico entre España y otras regiones europeas. Las 17 ponencias (entre las cuales 8 en lengua alemana, 8 en español y una bilingüe) estuvieron dedicadas - por un lado - al gótico primario en España, en el cual parece destacarse un nuevo esquema cronológico (datación temprana de Las Huelgas) y la diferenciación en la derivación estilística de la arquitectura francesa, hasta ahora tratada en maniera muy simplificada.

Por otro lado hubo una sección de arquitectura gótica catalana del siglo XIV, la cual señaló una investigación monográfica más profunda de determinados monumentos particulares (catedrales de Palma de Mallorca y Tortosa). Finalmente, varias conferencias trataron la arquitectura del gótico tardío y la decoración (Valladolid, Astorga). Las relaciones aquí mostradas - ante todo con el gótico tardío alemán - merecen investigaciones más intensivas.

En general se tiene que constatar que la abundancia de nuevos contribuciones suministrara nuevas vías de investigación, por ejemplo los aspectos de la "fabrica" y del "discurso" arquitectónico. Sin embargo, en las discusiones del coloquio, los problemas de los mecanismos y de los contextos históricos fueron muy desatendidos, acaso por el hecho que los abundantes materiales y sus relaciones europeas tan sólo empiezan a ser estudiados.

El ambiente del congreso, visitado por aprox. 160 participantes nacionales y extranjeros estuvo caracterizado por una atmósfera simpática y por el deseo de un debate intensivo, que se mostró en una discusión muy animada, traducida simultáneamente. Las conferencias habían estado disponibles previamente en resúmenes en español o en alemán. El programa acompañante muy bien acogido incluyó una visita guiada de la colección de pinturas de la Universidad y dos cenas en común el viernes y el sábado.

Resümees der Beiträge

Die gotische Architektur der Zisterzienserinnenabtei Las Huelgas bei Burgos (Henrik Karge)

Angesichts der herausragenden historischen Bedeutung der königlichen Abtei Las Huelgas bei Burgos verwundert es, daß die Architektur der Abteikirche und der Klostergebäude von Las Huelgas bislang keine eingehende Untersuchung erfahren hat. So ist auch das Verhältnis der Abteikirche zu ihren französischen Vorbildern bisher weitgehend ungeklärt geblieben. In dem angekündigten Vortrag sollen erste Ansätze zu einer neuen Erschließung der Baugeschichte und der kunsthistorischen Einordnung von Las Huelgas aufgezeigt werden.

Die 1187 von König Alfons VIII. und seiner Frau Eleonore von England gegründete Abtei Santa María de las Huelgas Reales verdankt ihre herausragende rechtliche Stellung dem Umstand, daß sie der kastilischen Königsfamilie stets besonders eng verbunden war. So kam es zu der für ein Frauenkloster einzigartigen Situation, daß Las Huelgas nicht der Jurisdiktion der Diözese Burgos unterworfen war, sondern eine autonome Stellung als Haupt aller spanischen Zisterzienserinnenklöster behauptete, die - mit königlicher Unterstützung - auch zu beträchtlichen Freiheiten gegenüber der Leitung des Ordens genutzt wurde. Aus dieser historischen Situation heraus wird es verständlich, daß die Architektur von Las Huelgas weit weniger aus den Traditionen und Vorschriften des Zisterzienserordens als vielmehr aus dem königlichen Patronat erklärt werden kann.

Zunächst muß die gängige Sicht der Baugeschichte von Las Huelgas teilweise modifiziert werden. Nach den grundlegenden Forschungen von Elie Lambert sind nur wenige Bauteile des Klausurbereichs in die Zeit kurz nach der Gründung der Abtei zu datieren - hierzu gehört immerhin die in rein almohadischen Formen errichtete "Capilla de las Claustrillas" -, während die heutige Abteikirche erst ab den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts aufgeführt worden sei. Nachträglich zugesetzte Fenster im unteren Bereich des Langchors belegen jedoch, daß hier ein Planwechsel stattgefunden hat. Es ist durchaus denkbar, daß der Chor in einer älteren Baugestalt bereits gestanden hat, als 1214 der kastilische König Heinrich I. in Las Huelgas gekrönt wurde.

Die Architekturformen der Abteikirche von Las Huelgas verweisen auf ähnliche Quellen wie diejenigen der benachbarten Kathedrale von Burgos: In den Querhauskapellen erscheinen die charakteristischen Gewölbelösungen der angevinischen Gotik, als konkretes

Vorbild scheint die Kapelle Saint-Jean in Amboise gedient zu haben. Während jedoch die übrige Architektur von Las Huelgas in der Literatur meist auf Vorbilder der Region um Laon und Soissons zurückgeführt wird, scheint der künstlerische Umkreis der Pariser Kathedrale eine weit wichtigere Rolle gespielt zu haben: Nur so erklären sich die auffallenden Parallelen zwischen Las Huelgas und der dem Langhaus von Notre-Dame nahestehenden Wallfahrtskirche von Larchant. Es kann kein Zufall sein, daß die Bautengruppe um die Kathedralen von Paris und Bourges sowie die Architektur der Loire-Region auch für die Baugestalt der Kathedrale von Burgos die wichtigsten Anregungen geliefert haben. Dies erklärt sich keineswegs durch eine unmittelbare Wechselbeziehung zwischen der Kathedrale und der Abtei, die historisch in einer ausgesprochenen Konkurrenzsituation zueinander gestanden haben. Wahrscheinlicher ist die gemeinsame Partizipation an den künstlerischen Beziehungen zwischen Burgos und den königlichen Kernländern Frankreichs, wobei sich die Planungen der Kathedrale und der Abteikirche an Bauten unterschiedlichen Anspruchs orientierten.

La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿Eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el s. XIII?
Das gescheiterte Domprojekt von Santiago de Compostela: Ein verlorenes Verbindungsglied der Architekturgeschichte Frankreichs und Spaniens? (José A. Puente Míguez)

Einleitung: Mit der Inthronisation des Bischofs Juan Arías im Jahre 1238 entstehen die Voraussetzungen dazu, daß in Santiago neueste künstlerische Bewegungen wieder aufgenommen werden, was seit der Vollendung der romanischen Kathedrale nicht mehr der Fall gewesen war. Zum einen ist der persönliche finanzielle Reichtum des Bischofs anzuführen, der aus einer sehr vermögenden Familie kam. Zum anderen füllten sich die Kassen durch reiche Spenden von seiten des Königs von Kastilien und León, Fernando III. Diesem hatte der Bischof wirtschaftliche und militärische Hilfe bei der Eroberung von Córdoba und Sevilla geleistet. Schließlich war der Bischof von Santiago zugleich Kaplan und Kanzler des Königs, somit häufig an militärischen Unternehmungen beteiligt und in den Königsstädten León, Burgos und Toledo anwesend. Somit war Juan Arías Zeuge der neuen Bauunternehmungen an den Kathedralen dieser Städte sowie der Aufnahme neuer künstlerischer Strömungen. Insbesondere mit Frankreich war Fernando als Neffe von Blanca de Castilla, Mutter des französischen Königs Ludwig IX., verbunden.

Realisierung des Neubaues: Ähnlich wie bei französischen Kathedralen (Tournai, Le Mans, Coutances, Tours, usw.) begann man den Neubau mit einer Vergrößerung des Chors. Dazu war der Ankauf der östlich des romanischen Domes gelegenen, dem Kloster Antealtares gehörenden Grundstücke notwendig. Am 13. Juli 1256 wurde eine entsprechende Vereinbarung durch den Abt des Klosters, den Bischof und das Kapitel getroffen, und man begann mit dem Abbruch der dort stehenden Gebäude und der Vorbereitung des Neubaus. Der Grundstein dazu wurde am 15. Mai 1258 zwischen den zwei Kapellen des romanischen Baues gelegt.

Aufgabe: Mit dem Tod von Juan Arías am 5. Mai 1266 kam der Neubau etwa auf Höhe der Sohlbänke der unteren Fenster ins Stocken. König Alfons X. beschlagnahmte zudem die bischöflichen Einnehmen während der Sedisvakanz des Stuhls. Gründe dafür waren seine kostenaufwendige Kandidatur als Kaiser des deutschen Reichs und die Kämpfe gegen die Araber in Andalusien. Eine generelle Geldknappheit und soziale Konflikte in Santiago führten um 1280 zu einer endgültigen Aufgabe des Neubaues.

Beschreibung: Es handelt sich bei dem Neubau um einen dreischiffigen Chor mit fünf, von Kapellen begleiteten Langchorjochen und einem 5/10-Schluß mit Chorumgang und Kapellenkranz. Das Anschlußjoch an den Altbau ist um ein Drittel kürzer als die übrigen Langchorjoche. Generell folgt die Grundrißdisposition den Choranlagen der Kathedralen von Reims und Léon. Eine Besonderheit sind die im Grundriß sich nicht nach außen verbreiternden, sondern gleichmäßig dicken Polygonstrebepfeiler. Diese die Kapellenräume vergrößernde Gestalt hat vielleicht zisterziensische Vorbilder. Am Langchor ist gleichsam ein zweites Seitenschiff angelegt, in das, nach dem Muster der Kathedralen von Noyon, Paris, Clermont-Ferrand, usw. Trennmauern eingefügt sind, die Einzelkapellen entstehen lassen.

Santiago ist somit das letzte der großen Umbauprojekte kastilischer Kathedralen im 13. Jahrhundert. Gerade drei Jahre trennen es vom Baubeginn in León, und dies zeigt sich auch in der gestalterischen Nähe der beiden gotischen Chöre. Die gleichbleibende Strebepfeilerstärke im Kapellenkranz ist auch ein Merkmal der um 1260-70 neu errichteten Radialkapellen der Kathedrale von Bourges, die zuvor einen Kapellenkranz nach dem Vorbild der Kathedrale von Bourges aufwies.

Der Innenaufriß der Kapellenmauern bestätigt den über León vermittelten Reimser Einfluß. Allerdings sind auch Elemente aus Amiens und Paris zu bemerken. Vor allem die Blendarkaturen auf

Spornsockeln erinnern an die entsprechende Dekoration im unteren Geschoß der Sainte Chapelle. Der noch erhaltene Portalsockel stellt eine Weiterentwicklung von Formen des Nordportals von Burgos und vor allem der Westportale von León dar.

Schlußfolgerungen: Der Neubau des Chores von Santiago liegt in einer Zeit, in der die von R. Branner als Court Style bezeichnete französische Architektur zur Regierungszeit Ludwigs IX. in Spanien aufgenommen wird. Als direktes Vorbild dient nichtsdestoweniger die Kathedrale von León, das allerdings durch Aufnahme der aktuellsten französischen Formen aktualisiert wird. Somit stellt Santiago ein wichtiges Verbindungsglied zwischen der Kathedrale von León und der letzten Bauphase der Bischofskirche von Burgos im 13. Jahrhundert dar, die der Beendigung der Fassade, neuen Kranzkapellen und dem Kreuzgang galten.

Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León (Peter Kurmann)

Das Thema der Ausführungen ist ein doppeltes. Zum einen geht es um die "Mechanismen", welche zur Entstehung einer französisch-hochgotischen Bildhauerkunst außerhalb des Kerngebietes der Gotik führten, zum anderen soll die Frage erörtert werden, in welchem Verhältnis die neu geschaffene französisch-hochgotische Skulptur zur Architektur steht, die ihr den Rahmen gibt und welche ihre eigentliche *raison d'être* darstellt.

Was den ersten Punkt betrifft, so mußte eine standardisierte Skulptur geschaffen werden, für die es in Nordspanien überhaupt keine Tradition gab. Die Herstellung solch riesiger Figurenzyklen, wie sie diejenigen der Kathedralen von Burgos und León darstellen, konnte sicher nicht ausschließlich mit "Gastarbeitern" aus Frankreich bestritten werden. Folglich mußten den einheimischen Bildhauer-Steinmetzen Vorbilder an die Hand gegeben werden, die sie beim Entwurf ihrer eigenen Werke verwenden konnten. Da die Annahme unwahrscheinlich ist, die von der Leóneser Bauhütte angeheuerten einheimischen Bildhauer hätten mehrheitlich vorher in Frankreich eine Ausbildung durchgemacht und folglich Werke der modernen Skulptur in Paris, Amiens, Reims und anderswo nördlich der Pyrenäen aus eigener Anschauung gekannt, müssen ihnen die Verantwortlichen plastische Modelle zur Verfügung gestellt haben. Diese sind wohl anfänglich von den aus Frankreich stammenden *contremaîtres* hergestellt worden. Nach einer gewissen Zeit scheinen die französischen *contremaîtres* für diese Aufgabe nicht mehr nötig gewesen zu sein: In den Bildhauerateliers

war das Know-How offenbar so groß geworden, daß man die Modelle von nun an ohne direkte französische Vorbilder herstellen konnte.

Daß diese Hypothese einen hohen Grad an Wahrscheinlichkeit beanspruchen darf, belegen die Figurenzyklen der Kathedralen von Burgos und León. Der ältere Bau in Burgos zeigt manche Figuren, in denen konkret zu nennende französische Vorbilder gleichsam durchschimmern. Dies dürfte seinen Grund darin haben, daß sie nach Modellen gearbeitet wurden, welche zu einem großen Teil Franzosen geschaffen haben, die vorher in den Bauhütten nördlich der Pyrenäen tätig gewesen waren. Im Durchschnitt erweisen sich dagegen die Figuren des Zyklus von León als derart selbständig, daß es schwerfällt, konkrete französische Vorbilder dafür zu nennen. Die Vermutung, die Bauhütte von León habe unabhängig von französischer *main d'oeuvre* die Leitbilder für ihre Portalstatuen entworfen, dürfte deshalb vieles für sich haben. Der Schluß liegt nahe, daß die Leóneser Modelle von spanischen Bildhauern hergestellt wurden, die vorher in Burgos tätig gewesen waren.

Was den zweiten Punkt angeht, so bietet die Architektur beider Kathedralen auffallende Parallelen zur Skulptur. Die Domkirche in Burgos kann insgesamt und in Einzelteilen von französischen Vorbildern "hergeleitet" werden. Den Grundriß ausgenommen fällt das in León viel schwerer. Im Gegensatz zu Burgos erweist sich die jüngere Kathedrale als idealtypischer Bau, in welchem französische Vorbilder bis zur Unkenntlichkeit umgearbeitet worden sind. Ähnlich wie die Bauhütte des Kölner Doms versuchte die Leitung des Neubaus von León, die Summe aus den modernsten Erfahrungen in Frankreich zu ziehen. Damit wurde sie in hohem Maße selbständig und nahm selber aktiv am Architekturgeschehen nördlich der Pyrenäen teil.

Die Dominikanerkirche Santa Catalina in Barcelona. Aspekte zur Baugeschichte (Martina Frauer)

Bei der Beschäftigung mit katalanischer Sakralarchitektur des 13. Jahrhunderts stößt man unweigerlich auf die Dominikanerkirche Santa Catalina in Barcelona. Zu Recht wird diese Mendikantenkirche in der kunsthistorischen Forschung als Gründungsbau der katalanischen Gotik deklariert und die herausragende Bedeutung dieser Kirche für die weitere architektonische Entwicklung Kataloniens im 13. und 14. Jahrhundert betont. Da der gesamte Dominikanerkonvent im Jahre 1837 abgerissen wurde, ist eine kunsthistorische Bewertung von Santa Catalina nur noch anhand überlieferter Bild- und Schriftquellen möglich. Sehr hilfreich sind dabei die im Jahre 1837 angefertigten und zum Teil erst 1970 wiedergefundenen Bauaufnahmen des Architekten José Casa-

demunt. Die Quellenlage zu Santa Catalina erweist sich allerdings als äußerst lückenhaft: Da weder ein Grundsteinlege- noch ein Weihedatum überliefert ist, sind Baubeginn und Bauende der Kirche nicht genau datierbar. Ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind jedoch Bauaktivitäten aufgrund von Zahlungen an die Baufabrik des Konventes nachzuweisen. Durch die Spenden reicher Bürger konnten bis zum Jahre 1261 Kapitelsaal, Sakristei und Dormitorium fertiggestellt werden. Zu diesem Zeitpunkt waren die Bauarbeiten an der Konventskirche noch nicht allzuweit fortgeschritten, da aus einem Schreiben des Königs Jaume I. vom 13. September 1262 hervorgeht, daß weder die Wände und Fenster noch das Dach der Kirche fertiggestellt waren. Durch königliche Subventionen ist ab 1263 ein zügigerer Bauverlauf anzunehmen, trotzdem ist davon auszugehen, daß die Bauarbeiten bis ins 14. Jahrhundert andauerten. Zahlreiche Umbaumaßnahmen im 16. und 17. Jahrhundert veränderten die ursprüngliche Struktur der Dominikanerkirche. Im 13. Jahrhundert präsentierte sich die Kirche als siebenjochiger, kreuzrippengewölbter Saal mit einem doppelt beleuchteten Polygonalchor. Das Langhaus wurde von rechteckigen, kreuzrippengewölbten und passagenlosen Einsatzkapellen zwischen in den Raum gezogenen Strebepfeilern flankiert. Typologisch ist dieses Raumkonzept mit südfranzösischen Bauten, wie z.B. der Franziskanerkirche in Toulouse verwandt. Jedoch ist Santa Catalina nicht von einem einzigen Vorbild ableitbar: Die Dominikanerkirche ist ein synkretistischer Bau, in welchem südfranzösische Baukonzepte eine Synthese mit nordfranzösischen Motiven eingingen. Weist die architektonische Großform Santa Catalinas nach Südfrankreich, so sind einzelne Formelemente nordfranzösischer Provenienz: Das Rayonnantmaßwerk der dreibahnigen Lanzettfenster des Chores ist mit den Chorfenstern von St. Urbain in Troyes vergleichbar und die Westrose von Santa Catalina weist Ähnlichkeiten mit der Fensterrose des Südquerhauses der Kathedrale zu Paris auf.

Die Entstehung der Konventskirche Santa Catalina ist im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse Barcelonas im 13. Jahrhundert zu sehen: Die Ansiedlung der Dominikaner in Barcelona ab 1219 nahm als früheste Ordensniederlassung im Königreich Aragón eine führende Position ein: Von hier aus erfolgte die Expansion des Ordens in Katalonien und Aragón sowie in den von der aragonesischen Krone zurückeroberten Gebieten. Die Dominikaner wurden von den drei mächtigen gesellschaftlichen Faktoren Klerus, König und Bürgerschaft protegiert und finanziell unterstützt. Die Ordensbrüder hatten eine einflußreiche Stellung in der Barceloneser Gesellschaft inne, stellten Grablegen für Patrizier bereit, agierten als Beichtväter des Königs und wurden mit Bischofsämtern betraut. Vor diesem Hintergrund ist die Entstehung und die Gestalt der Dominikanerkirche Santa Catalina zu verstehen, die in ihren enormen Ausmaßen den Maximen des Dominikanerordens widersprach, den königlichen und bürgerlichen Repräsentationsbedürfnissen jedoch gerecht wurde.

Santiago y la arquitectura mendicante europea del siglo XIII
Santiago und die europäische Bettelordensarchitektur des 13. Jahrhunderts (Carmen Manso Porto)

Der erste Bau von Santo Domingo de Bonaval in Santiago (ca. 1221 - 1230/40) stellt einen wichtigen Markstein in der Abfolge der Frühphase der europäischen Bettelordensarchitektur dar. Trotzdem wurde das Gebäude bei der Darstellung der Geschichte der Bettelordensarchitektur ausgeschlossen, weil man für das Gesamtensemble traditionellerweise eine Datierung in das 14. und 14. Jahrhundert annahm. Von dem ursprünglichen Bau haben sich Teile des Aufrisses der Schiffe erhalten. Dort bezeugen sechs Kreuze eine Weihe, von deren Zeremonie sich wichtige Spuren in einem Gesang von Bernal de Bonaval erhalten haben.

Wie die Jakobinerkirche in Toulouse (ca. 1229-30/35), San Domenico in Bologna (ca. 1228 - 1238) und die Dominikanerkirche von Santarém (beg. 1228/29) übertrifft auch die Kirche von Bonaval die Bauvorschriften des Ordens zur Maximalhöhe von Konvents- und Kirchengebäuden. Der Erlaß dieser Bauregeln wird zwischen 1228 und 1235 angesetzt. Die Bauformen der vier Kirchen legen eine Datierung der Bauvorschriften eher in die dreißiger Jahre nahe, ist es doch unwahrscheinlich, daß alle der genannten Konvente solche Vorschriften bewußt ignoriert hätten. Umgekehrt kann man annehmen, daß die frühen und ehrgeizigen Projekte, entstanden in einer generell baufreudigen Epoche, erst die Redaktion der Bauvorschriften veranlaßten, um zu unterbinden, daß andere Konvente solch anspruchsvollen Vorbildern folgten. Erinnert sei daran, daß in dieser Frühzeit des Ordens die Konvente zunächst in bestehende Einrichtungen einzogen bzw. nur bescheidene Kirchen errichteten.

Die anspruchsvolle Typologie der vier Bauten orientiert sich am Vorbild der *iglesia pública*, das die Bettelorden später über ganz Europa verbreiten sollten. Diese folgt räumlichen Bedingungen, die für die genannten Konventskirchen in ähnlicher Weise zusammentrafen. In Bologna handelte es sich darum, einen früheren Bau zu erweitern, welcher das Grab des Ordensgründers barg. Dabei wandelte man die Kirche in zwei unabhängige, aber miteinander kommunizierende Räume um, die das Abhalten des Chordienstes und die Bewältigung der Pilgerströme erleichterten. In Santarém war das portugiesische Königshaus persönlich an Entwurf und Finanzierung der Kirche beteiligt. Die Konvente in Toulouse und Bonaval sind vor allem in ihren jeweiligen

städtischen Kontexten zu sehen. Toulouse hatte Dominikus bereits 1206, noch vor der Ordensgründung, aufgenommen, als dieser mit päpstlichen Legaten im Languedoc predigte. Compostela bot als europäisches Pilgerzentrum ausgezeichnete Voraussetzungen, die apostolische Mission des Predigerordens zu vollenden. Wohl aus diesem Grund entstand der Konvent an privilegierter Stelle, nämlich in der Nähe des *Camino Francés* und der *Puerta del Camino*. Das Tympanon mit dem Einzug Christi in Jerusalem, das ich dem Portal des ursprünglichen Kirchenbaues zuweise, symbolisiert dementsprechend die Ankunft der Pilger in Compostela.

Die Brüder des Franziskanerkonvents von Valdediós errichteten wohl noch im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts einen schlichten, dem franziskanischen Armutsideal entsprechenden Bau, der im folgenden Jahrhundert durch ein anspruchsvolleres Gebäude ersetzt werden sollte. Er erste Bau ist als der Urtyp der gallizischen Bettelordensarchitektur des 13. Jahrhunderts erkannt worden, dessen Vorreiterstellung aber m. E. und in Übereinstimmung mit der vorgeschlagenen neuen Datierung, mit Santo Domingo de Bonaval übereingeht.

Die Kirche von Bonaval geht typologisch und stilistisch auf die Lokaltradition zurück, aber entspricht nichtsdestoweniger den Grundsätzen und Notwendigkeiten der Dominikaner. Beide Erscheinungen sind generelle Charakteristika der ersten Bettelordensarchitektur in Europa.

Nacionalidad e internationalidad en el gotico toledano
Nationalität und Internationalität in der Toledanischen Gotik
(Maria Angela Franco Mata)

Der Begriff "Nationalität" (nationalidad) impliziert hier keine politischen Aspekte, sondern dient dazu, den spezifischen Charakter der mittelalterlichen Architektur Toledos zu bezeichnen. Der Terminus soll insofern in rein semantischem Sinne als Gegenpol zu "Internationalität" (internationalidad) begriffen werden.

Schon von weitem ist zu erkennen, daß Toledo von zwei christlichen Gebäuden zu Seiten des Alcázar beherrscht wird: Der Kathedrale aus dem 13. Jahrhundert und der Kirche San Juan de los Reyes aus dem 15. Jahrhundert. Die gotische Kathedrale, deren Grundstein 1226 von Erzbischof Rodrigo Jiménez de Rada gelegt wurde, erhebt sich über der alten Hauptmoschee. Diese selbst war über einer westgotischen Kirche erbaut worden, von der sich laut Überlieferung

ein Stein der Pfeiler erhalten hat, auf die sich Maria bei der Übergabe der Kasel an den Hl. Ildefonso gestützt haben soll.

Die Bischofskirche stellt einen Fremdkörper im Zentrum Toledos dar, und trotz späterer Erweiterungen und Veränderungen bleibt ihr Bild das einer klassischen gotischen Kirche. Der französische Ursprung ihres ersten Werkmeisters, Maestro Martín, erweist sich in der Behandlung der neuen gotischen Formen. Typologisch ist der Bau Teil der von Héliot beschriebenen "famille monumentale" der Kathedrale von Bourges (1195), die - teilweise beeinflußt durch Notre-Dame in Paris, ihre bedeutendsten Mitglieder in Le Mans (1217) und Toledo findet.

Mit ihren Dimensionen von 60 Meter Breite und 120 Meter Länge bricht die Kathedrale mit dem aus engen Straßen bestehenden Plan des mittelalterlichen Toledos. Außerdem mußten für den fünfschiffigen Bau bedeutende Niveauunterschiede ausgeglichen werden. Fünf Schiffe enthält auch die Synagoge Santa María la Blanca, ein äußerst problematischer Bau, der von Torres Balbás zu Recht in die Zeit der Almohaden eingeordnet wurde, datierbar wahrscheinlich in die Zeit Alfons' VIII. Man hat auch die relative Niedrigkeit der Schiffe der Kathedrale mit diesem Bau in Zusammenhang gebracht. Der Chor hingegen stellt die ausgeklügelte Verwirklichung von nordfranzösischen Konzepten dar. Die elegante Formensprache des Glockenturms wurde im 15. Jahrhundert von Künstlern aus Mitteleuropa übermittelt.

Dieses europäische Element des ersten Baues wird vor allem im Innern überlagert von Elementen islamischen Ursprungs. Die polyloben Bögen des Umgangstriforiums, mit einer auf dreieckigen Grundformen aufbauenden Zeichnung, stammen von Formen aus der Erweiterung der Moschee von Cordoba unter al-Hakam II (960) ab. Die Anlage der Kreuzrippen im oberen Bereich der Scheitelkapelle kopiert diejenige der *Maqsura* und der Villaviciosa-Kapelle im gleichen Cordobeser Bau. Die Wiederverwendung von Bauteilen der alten Moschee im gotischen Bau, wie dies etwa bei den Säulchen des äußeren Chorumgangs der Fall ist, ist ein weiterer Bestandteil solchen Kontakts mit dem Islam.

Die Chorschranken gehen in ihrer architektonischen Anlage auf Notre-Dame in Paris zurück, dennoch ist das ikonografische Programm gespeist von den Forderungen der Stadt der drei Religionen. Die Darstellung von Genesis und Exodus sind einerseits durch die Osterliturgie zu erklären, haben darüber hinaus aber auch ihre Verbindung mit dem Judentum. Die Haggadah von Sarajevo enthält im Medium der Buchmalerei ein Bildprogramm, in dem wie in den Toledaner Reliefs vor allem auf die Darstellung der ägyptischen Plagen abgehoben wird.

In der Eugenius-Kapelle ist das Mudéjar-Grabmal des Fernando Gudiel errichtet (gest. 1278), das den Toledaner Mudéjar-Stil einführt, u. a. mit der Bekrönung aus einem Fries von Mozarabern zwischen Löwen, eine Form, die beispielsweise im Kreuzgang des Klosters der Concepción Francisca wiederkehrt.

Die steinerne Massivität der Kathedralarchitektur kontrastiert mit der typisch Toledanischen Backsteinarchitektur mit ihren Mudéjarformen. Nichtsdestoweniger hat die Kathedralarchitektur die Mudéjarbaukunst der Stadt beeinflußt. So findet sich das Interesse für weite Räume in der Kirche Santiago del Arrabal wieder. Der heutige Kirchenbau entstand während der Mitte des 13. Jahrhunderts und ist später als der zugehörige Glockenturm, der deutlich von europäischen Kunstformen beeinflußt ist, vor allem von solchen aus Norditalien. Das Gebäude, etwa dreißig Jahre nach San Román (heute Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda), spiegelt eine Stilentwicklung wider, in der die Hufeisenbögen durch gotische Spitzbögen ersetzt werden. In den Portalen lebt hingegen die Cordobeser Tradition weiter.

Im 15. Jahrhundert werden über Meister aus Nordeuropa Flamboyantformen direkt nach Toledo eingeführt. Der Baumeister Hanequin de Bruselas erneuert die Toledaner Kunst, was vor allem an der Puerta de los Leones der Kathedrale und der Vollendung des oktogonalen Turmhelms sichtbar wird. Nichtsdestoweniger erliegt eine Generation später Juan Guas dem erneuten Einfluß von Mudéjarformen. Die Königin Isabella überträgt ihm aus Anlaß des Siegs bei der Schlacht von Toro die Errichtung der Kirche San Juan de los Reyes. Wie als Schwanengesang der gotischen Kunst errichten die Brüder Egas das Hospital de Santa Cruz, das bereits deutlich von italienischen Vorbildern beeinflußt ist.

Nacionalismo e historiografía: El autor de las trazes de la catedral de Sevilla
Nationalismus und Historiographie: Der Autor des Entwurfs der Kathedrale von Sevilla (Rafael Cómez Ramos)

Die Kathedrale von Sevilla, die größte gotische Kirche der christlichen Welt, wurde viele Male in der allgemeinen und der spanischen Kunstgeschichte, sowie vor einigen Jahren in einer ausführlichen Monographie gewürdigt. Nichtsdestoweniger fehlt immer noch eine umfassend zufriedenstellende kunsthistorische Darstellung.

Trotz des Umfangs der dem Monument gewidmeten Untersuchungen und Quellenpublikationen, waren die ersten Werkmeistern

noch nie Gegenstand einer kritischen Arbeit. Eine historiographische Studie ergibt vielmehr, daß die Zuschreibung der Urheberschaft des Entwurfs von einem deutlichen, aus dem 19. Jahrhundert herrührenden Nationalismus gefärbt ist. Das Problem wird dadurch verschärft, daß sich derartige Geschichtsdarstellungen bis in unsere Gegenwart fortsetzen.

Ziel des Vortrags ist deshalb die Analyse einer veralteten - nicht nur auf Spanien begrenzten - Herangehensweise, Architektur unter dem nationalen Blickwinkel zu interpretieren. Paradigmatisch soll dies an den geschichtlichen Darstellungen der Kathedrale von Sevilla im 19. und 20. Jahrhunderts vorgeführt werden.

Castillo de Bellver auf Mallorca. Ein Versuch, die Wege zur Entstehung und Gestalt eines Unikats zu deuten (Jos Tomlow)

Castillo de Bellver bei Palma de Mallorca (frühes 14. Jahrhundert) gehört zu den weniger erforschten Bauten der in konstruktiver Hinsicht so erfolgreichen katalanischen Gotik. Das Gebäude ist als Ganzes ein Unikat, ein Gebilde ohne direktes Vorbild oder auch Nachahmung. Diese besondere Stellung erreicht es vor allem durch die äußerst raffinierte Gewölbekonstruktion.

Dabei lassen einige Formmerkmale des Castillo de Bellver durchaus auf historische Vorbilder schließen, so die maurisch anmutenden, sich kreuzenden Bögen in der Galeriewand des runden Innenhofs. Auch das hohe Ausmaß an geometrischer Ordnung in der aus mehreren Kreisformen aufgebauten Burganlage mag ein Gradmesser dafür sein, sie entwicklungsgeschichtlich einstufen zu können. Schließlich ließe sich das Castillo de Bellver mit seinem Innenhof, dem trockenen Grabensystem und dem Bergfried noch gut typologisch in die europäische Burgarchitektur des Mittelalters einordnen.

In Ergänzung zu den Ergebnissen dieser gängigen Methoden der architekturgeschichtlichen Forschung (Stileinordnung und die Herleitung ihrer spezifischen Formmerkmale, Proportionsanalyse, typologische Einordnung), die nicht erschöpfend dargestellt werden sollen, versucht der Autor noch einen anderen Weg dieses einzigartigen Entwurfs zu verstehen. Dazu wird der Entwurfsprozeß, der für den Bau und insbesondere für seine Konstruktion notwendig war, teilweise hypothetisch nachvollzogen.

Herrschaftsform und Raumordnung. Zur Rezeption der mallorquinischen und spanisch-islamischen Kunst im Mittelmeergebiet

(Gottfried Kerscher)

Zur Eingrenzung des Themas werden neben den Palästen des Inselkönigreiches Mallorca lediglich die Bauunternehmungen am päpstlichen Hof und des Kardinallegaten Aegidius Albornoz in Italien herangezogen. Einige spätere italienische Beispiele können die gewonnenen Aspekte vertiefen.

Das Papsttum in Avignon war ein zentralisiertes Staatswesen, das durch einen Hof, seine Administration und den an der Spitze stehenden Potentaten gekennzeichnet ist. Nach dem Weggang aus Rom bemächtigen sich die Päpste der Bauwerke des avignonesischen Episkopats und des dortigen Klerus, um darin einen provisorischen Papstpalast einzurichten. Die Gemeindekirche wurde zur Palastkapelle umgebaut, und der nahe Palastbezirk war eine zufällige Ansammlung heterogener Gebäude. Erst Papst Benedikt XII. (1335-1342) gab dem Gebäude- und Raumkonglomerat eine Ordnung. Er ließ die Gebäude seines Vorgängers abtragen und konzipierte einen neuen Palast, wobei er nur in einem Fall aufgehendes Mauerwerk, ansonsten nur die bestehenden Fundamente wiederverwendete. Der Neubau war also eine relative Neukonzipierung bei Beibehaltung lediglich bestehender Grobformen. Ansonsten war für den Neubau des Papstpalastes in Avignon das Zeremoniell ordnungsstiftendes Element. Die Raumordnung folgt dabei Kriterien, wie sie für die architektonische "Hülle" des Zeremoniells unabdingbar war; das wesentliche Ordnungskriterium waren daher nicht mehr oder weniger abstrakte architektonische Formen, sondern zeremonielle Verhaltensmaßregeln, die sich die Gruppe selbst gab.

Für das Papsttum stellte der Papstpalast in Avignon eine neue Bauaufgabe dar, da sich das Zeremoniell änderte und die den Palast umgebende Stadt - früher Rom - nun keine Rolle mehr spielte. War noch im Lateran die Benediktionsloggia zur Stadt orientiert, so wiesen das avignonensische Fenster des *tinellum parvum* und das spätere Indulgenzfenster zum Innenhof des Palastes. Zweites wichtiges Ordnungskriterium für das Paar von Herrschaftsform und Raumordnung war die Konzentration des Papsttums auf sich selbst - anders ausgedrückt, war sie charakterisiert durch den konsequenten Rückzug aus der Öffentlichkeit. Ausdruck fand dies in den einzelnen Repräsentationsformen innerhalb der Kurie und in der Öffnung des Palastes für repräsentative und politische Zwecke, denen folglich die gesamte Hofhaltung und das Zeremoniell unterstellt werden konnten. Die Einzelheiten sind in den Veränderungen des Zeremoniells dokumentiert. Architektonisch fand dies seinen Ausdruck in der Palastform um einzelne Höfe, die es aber auch anderswo gab, und der damit einhergehenden Ablehnung der Architekturform des Donjons, wie er im weiteren heutigen Frankreich Usus wurde. Daneben werden neue Architekturmotive eingeführt und den Festlegungen des Zeremoniells Folge geleistet. Der Palast wurde Lebens- und Wirkungsmittelpunkt, er war damit Wohnung und Aufenthaltsort für Papst und Kurie, sowie architektonischer Rahmen für die Repräsentation nach innen und außen. Auch die Raumordnung im Inneren des Palastes folgte diesen Aufgaben. Sie orientierte sich einerseits an den Bedingungen des Zeremoniells, andererseits strukturierte sie das Innere hinsichtlich einer zentralistischen Herrschaftsform, der ein Einzelner vorstand, wobei die Anlage der Gemächer des Potentaten neue Rückzugs- und Differenzierungsmöglichkeiten gegenüber der Kurie bot.

Sowohl einzelne Architekturelemente als auch die Raumdisposition im Inneren des Papstpalastes in Avignon sind im nahegelegenen Inselkönigreich Mallorca besser nachzuweisen als in der Klosterbaukunst, was bisher immer versucht wurde. Die Tatsache, daß sich das Königkreich Mallorca über Teile des gesamten heutigen Südfrankreich erstreckte - Perpignan, Montpellier und andere Residenzstädte sind überliefert - läßt eine derartige Ableitung nicht unwahrscheinlich erscheinen. Daneben sind diplomatische Beziehungen und gemeinsame Festessen dokumentiert. Als Beispiele mallorquinischer Baukunst werden die Paläste in Palma und Perpignan besprochen, einige andere seien wenigstens erwähnt.

Neben Avignon sollen die Paläste des Aegidius Albornoz, Kardinallegat und Vikar des Kirchenstaates besprochen werden. Als Vertreter des Papsttums in Italien von 1352 bis zu seinem Tod 1367 war ihm auch die Aufgabe übertragen, für die bauliche Repräsentation des Papsttums Sorge zu tragen. Dabei fällt auch der Aspekt der Verteidigung rekuperierter Gebiete merklich ins Gewicht. Die Paläste in Spoleto, Ancona, Assisi, Narni, Viterbo, Montefiascone und Bologna folgen dabei einerseits der bereits für Avignon festgestellten Notwendigkeit, bei einem eventuellen Aufenthalt der Kurie für die problemlose Durchführung des Zeremoniells zu sorgen und für den Verbleib des Papstes, der Kardinäle und eventueller Gäste entsprechende Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen. Daneben sind es Festungen - der italienische Terminus 'palazzo fortificato' trägt dieser doppelten Nutzung Rechnung. Auch hier sollte also die Herrschaftsform die Raumordnung beeinflussen.

Neben Faktoren, die schon für Avignon wichtig waren, traten jetzt in zunehmendem Maße spanisch-islamische Motive in Er-

scheinung, die Albornoz in Spanien kennengelernt hatte. Diese Elemente sollen vor allem am Beispiel des verlorenen aber gut dokumentierten Papstpalastes in Ancona und der Legatenresidenz in Bologna, die in Grund- und Aufriß Perpignan folgt, erörtert werden.

Die Rezeption spanischer und vor allem spanisch-islamischer Architektur stellt, wie die Beispiele verdeutlichen, keine Einzelsituation dar, denn neben den Päpsten Benedikt XII., Clemens VI. und Urban V. ist Kardinal Albornoz ein vierter Auftraggeber, der innovative Architekturelemente rezipiert, um sie an verschiedenen Stellen im Mittelmeergebiet bauen zu lassen. Wie es schein, bot die Baukunst der in arabischer Tradition stehenden iberischen Halbinsel die Architekturelemente, die man in Südfrankreich und Italien gut "brauchen" konnte oder wie sie der Herrschaftsform angemessen erschien.

Abschließend soll an einigen Beispielen erörtert werden, wie die weitere Rezeption und Differenzierung des Privattraktes des Potentaten in Italien realisiert wurde und wie die Anordnung und Zahl der Zeremonialräume zur späteren Konstanten des Palastbaus werden konnte.

La construcción medieval de la catedral de Tortosa.
Integración y originalidades respecto el modelo catalán
Die mittelalterliche Baugeschichte der Kathedrale von Tortosa.
Aufnahme katalanischer Vorbilder und gestalterische Originalität.
(Victòria Almuni Balada)

Tortosa, im Südteil Kataloniens gelegen, wurde in der Mitte des 12. Jahrhundert während der Reconquista durch den Grafen von Barcelona erobert und entwickelte sich zum wirtschaftlichen und administrativen Zentrum einer weit ausgedehnten Region. Die Prosperität der bischöflichen Institutionen und der vom Seehandel profitierenden Stadt führte im 14. Jahrhundert zu einem demographischen Höhepunkt, der den Bau der Kathedrale möglich machte. Beide Faktoren schlagen sich in der Finanzierung des Baues durch die Stadt wie durch den Kathedralklerus nieder. Für die Baugestalt ist vorab zu bemerken, daß sich Tortosa an der Straße zwischen den beiden Hauptmachtzentren València und Barcelona befindet.

Nach ersten Vorbereitungen im Jahr 1345 zum Bau wurde der Grundstein am 21. Mai 1347 gelegt. Bis Anfang des 15. Jahrhunderts wurde der Kapellenkranz errichtet, 1440 war der Binnenchor gewölbt. Das östliche Langhausjoch war spätestens 1469 gewölbt, die

beiden nach Westen folgenden Joche wurden bis Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführt, und die Vollendung des Baues mit den Westjochen und der Fassade erfolgte erst im 18. Jahrhundert. Trotz der langen Bauzeit ist der Bau vom Bestreben nach gestalterischer Einheitlichkeit geprägt. Erst in den Westteilen bricht die Formensprache zugunsten barocker Elemente, ohne jedoch das grundsätzliche Konzept zu verlassen.

Die Literatur zu dem Gebäude ist spärlich und zudem veraltet. Die einzige Einordnung in den Kontext der katalanischen Architekturgeschichte stammt von Núria de Dalmases und Antoni José Pitarch in *L'Art Gòtic* (1984). Meine eigene Arbeit besteht darin, die genaue Bauabfolge anhand der erhaltenen Rechnungsbücher der Bauverwaltung darszustellen und zu zeigen, wie der Bau strukturell katalanische Vorbilder aufnimmt und sie gleichzeitig abwandelt.

Die Vorbereitungen des Kathedralbaues beginnen 1345 mit einer 35-tägigen Studienreise des Werkmeisters Bernat Dalguaire, von deren Stationen die Quellen leider nur Avignon angeben. Nachdem am 11. Mai der Vertrag zwischen dem Baumeister und dem Kapitel geschlossen wird, erarbeitet der Meister zunächst während sieben Tagen eine zeichnerische Darstellung seines Projektes, das er anschließend Bischof und Kapitel zur Begutachtung vorlegt. Man kann annehmen, daß der Bau bald darauf begonnen wurde. Die Frage des Projektierungsablaufs wird allerdings dadurch verkompliziert, daß sich im Kathedralarchiv ein Pergamentplan erhalten hat, der von einem gewissen Antoni Guarc signiert und auf 1345 datiert ist. Dieser Plan stellt den Grundriß der Kathedrale bis zu den östlichen Langhausjochen dar. In einer Nachzeichnung ist schließlich eine Aufrißzeichnung erhalten, die dem Meister Benet Basques de Montblanch zugewiesen und ebenfalls auf 1345 datiert wird.

Der Plan Guarcs zeigt einen dreischiffigen Bau mit neun polygonalen Kranzkapellen auf, die durch die nicht über die Außenkontur der Kapellenkranzmauern ausladenden Strebepfeiler getrennt werden. Die Kapellen kommunizieren über Öffnungen in den Trennmauern. Chor und Langhaus sind durch ein Querhaus getrennt. Der ausgeführte Plan von Bernat Dalguaire weist ebenfalls eine dreischiffige Anlage mit neun Kranzkapellen, doch sind nunmehr die Kapellentrennmauern weggefallen und durch Maßwerkgitter ersetzt, der Kapellengrundriß wird trapezförmig, und es entsteht eine Art einheitlicher Umgang. Als Ausgleich dieser Schwächung der Mauer wird der Kapellenpfeiler gegenüber dem Projekt von Guarc verstärkt. Im Langhaus werden die quadratischen Mittelschiffsgewölbe zu querrechteckigen, dementsprechend finden sich nicht mehr zwei, sondern

eine Seitenkapelle pro Jochseite. Außerdem ist im Ausführungsplan das Querhaus entfallen.

Der Aufriß ist in vielen Elementen vom Grundriß vorgegeben. Die aus statischen Gründen sehr dicken Bündelpfeiler sind nicht isolierbare Einheiten, sondern setzen sich aus den fortgeführten Rippenprofilen zusammen. Im Langhaus erhalten die Dienstbasen unterschiedliche Höhen, die indessen streng mit dem betreffenden Diensttyp korrespondieren. Der Chor ist vertikal in drei deutlich abgesetzte Zonen gegliedert, von denen jede weite Fensteröffnungen enthalten, die den Ostteilen große Lichtfülle verleihen. Dazu kommt, daß die Kranzkapellen über ein freies Maßwerk, ähnlich denen in den Kapellenfenstern, kommunizieren. Dank der Terrassendächer können die Fenstersohlbänke bis kurz über die Bogenscheitel heruntergezogen werden. Was die Gewölbe angeht, zeigt sich überall die auch anderen katalanischen Architekturen eigene Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit der Elemente. Nur in den Umgangsgewölben sind die Schlußsteine (wie auch in Santa Maria del Mar, der Kathedrale von Manresa, etc.) aus der Mitte verschoben, was gebrochene Rippenführungen zur Folge hat. Gemäß Núria de Dalmases war Ziel dieser Maßnahme, Binnenchor und Kapellen optisch zu verbinden.

Insgesamt folgt die Gestaltungsweise einer vielen Gebäuden im Mittelmeerraum zu entnehmenden Tendenz zu einheitlichen und ausgeglichenen Räumen. Die Weite der Joche, der geringe Höhenunterschied der Schiffe, die geringe Anspitzung der Gewölbe und die Dominanz horizontaler Gliederungen sind hier zu nennen. Die einzigen dynamischen Elemente sind die Pfeiler, zum einen wegen ihrer energischen Fortführung der Rippenprofile bis zum Boden, zum anderen, weil sie allein die Räumlichkeiten definieren. Deutlich wird die Raumvereinheitlichung vor allem im Polygon, wo selbst die Kapellentrennmauern wegfallen und klar definierte "Unterräume" entstehen. Dynamik bringen schließlich die scharfen Kontraste zwischen dem durch die Fenster einströmenden Licht und den schattenden Mauerpartien.

Der Außenbau korrespondiert mit den Gegebenheiten im Inneren; entsprechend läßt sich auch ein klarer Formwechsel zwischen Chor und Langhaus ausmachen. Die einheitlichen Wandflächen werden nur von den Fenstern unterbrochen. Die Horizontale dominiert, unterbrochen nur von den Fenstern und Strebepfeilern am Langhaus. Am Chor hingegen werden entsprechend der Innenstruktur auch am Außenbau keine Strebepfeiler formuliert.

Die aufgeführten Eigenschaften sind gut in den katalanischen Kontext zu integrieren, doch gibt es weitere über Katalonien

hinausweisende Inspirationsquellen, vor allem in Südfrankreich. Die Kathedralen von Barcelona und Girona zeigen einen Kapellenkranz zu neun Kapellen, wenn auch dort starke Strebepfeiler die Außenwand gliedern, was in Tortosa nicht der Fall ist. Die quadratische Moduleinheit ist in der Kirche Santa Maria del Mar wiederzufinden. Die Änderungen, die Bernat Dalguaire gegenüber dem Plan von Guarc einführt, sind vielleicht als Weiterentwicklung katalanischer Muster zu verstehen, die sich aus den Bauten erklären läßt, die er auf seiner Studienreise gesehen hat. Sicher hat er die wichtigsten Monumente an der katalanischen Küste und in Südfrankreich aufgesucht. Entsprechend lassen sich die Durchbrüche zwischen den Kapellen mit der Aurora in Manresa in Verbindung bringen, wenn auch dort ein Teil der Kapellenmauer stehenbleibt.

Ziel des Meister war offensichtlich eine Synthese aus möglichst vielen neu interpretierten Elementen, die auf eine größtmögliche Raumvereinheitlichung zielte und in der die einzelnen Bestandteile dynamisch und organisch zusammengefügt wurden. Schon in den südfranzösischen Bauten waren die Merkmale der nordfranzösischen Hochgotik, wie Rationalisierung oder die Suche nach leichteren Formen, an klassische Traditionen angepaßt worden: Terrassendächer, Verkleinerung der Fensteröffnungen, der Ersatz des Triforiums durch Innengalerien.

Die katalanische Gotik speist sich teils direkt aus den südfranzösischen Bauten, teils indirekt aus einer ganz Südeuropa betreffenden Entwicklung der gotischen Architektur. Die nordfranzösischen Formen werden über das Languedoc übernommen, doch den lokalen Gepflogenheiten adaptiert. Angleichung der Schiffshöhen und generelle Verwendung einheitlicher Seitenkapellen, Ausnutzung der Räume zwischen den Strebepfeilern, Weiterentwicklung des Kapellensaals sind Mittel, einheitliche Innenräume und klare und einfache Außenvolumina zu erreichen. Tortosa wurde zu einer Zeit begonnen, als die wichtigsten katalanischen Bauten, die solche Prinzipien aufweisen, bereits im Bau waren. Dalguaire scheint diese Prinzipien nochmals durchdacht und bereichert zu haben mit dem Verzicht auf Kapellentrennmauern zugunsten der Schubableitung über starke Kapellenpfeiler. Der Aufriß benutzt als Modul ein Quadrat, das sich aus den Kapellenmaßen ableitet. Der Unterschied zwischen der Höhe der Kranzkapellen und des Umgangs sowie zwischen Seitenschiffen und Hauptschiff beträgt die Länge einer Seite dieses Quadrats. Die hier entstehende gestaffelte Struktur wurde zum ersten Mal an der Kathedrale von Girona angewandt.

La Catedral de Mallorca:
Reflexiones sobre la concepción y cronología de sus naves
Die Kathedrale von Mallorca: Überlegungen zu ihrer Konzeption und zur Datierung ihrer Schiffe

(Joan Domenge i Mesquida)

Die Kathedrale von Mallorca nimmt in der aragonesischen Architektur des 14. Jahrhunderts eine herausragende Stellung ein, die jedoch innerhalb der Forschung zur gotischen Architektur noch nicht genügend gewürdigt wurde. Trotz ausgezeichneter Quellenlage ist bis heute keine Monographie zum Thema erschienen; die Literatur beschränkt sich vor allem auf die Beschreibung ihrer hohen und weiträumigen Schiffe.

Es ist gerade dieser Punkt, der eine genauere Analyse benötigt und den Ansatz zu einer Einschätzung des Werkes liefert, vor allem was mögliche französische Parallelen betrifft. Andere Probleme müssen dabei offen bleiben, so die Gegenüberstellung des gotischen Baus mit seinem musulmanischen Vorgänger, die Capella de la Trinitat oder die ungewöhnliche Anlage des Chorhaupts.

Der 1929 formulierten These des mallorquinischen Architekten G. Forteza, der Bau sei - wie häufig in der Sakralarchitektur des frühen 14. Jhs. im mallorquinischen Reich - zunächst als Saalkirche mit polygonalem Abschluß geplant gewesen, um dann zu einer dreischiffigen Anlage erweitert zu werden, ist leider schon früh im Sinne einer Einheitlichkeit der Planung widersprochen worden (Sagristà 1948, 1952). Seit Durliat (1960) hat sich allerdings die Meinung durchgesetzt, daß es mehrere Planwechsel gegeben habe, die Erweiterung um Seitenschiffe **und** eine erhebliche Erhöhung des gesamten Langhauses. Wer der für diesen letzten Schritt verantwortliche Auftraggeber bzw. der ausführende Baumeister gewesen ist, bleibt bislang ungeklärt; wir besitzen lediglich einen Terminus ante quem für den Konzeptionswandel. Gegenstand meines Vortrages wird es daher sein, aus den Angaben des ersten *libro de fábrica*, die den Bau des ersten Joches des Langhauses betreffen, Rückschlüsse zu ziehen und die Begleitumstände seiner Entstehung zu erläutern.

Kostenaufstellungen für die Arbeiten an der Kathedrale zwischen April und Mitte August des Jahres 1369 lassen auf eine rege Bautätigkeit schließen: So wurde an den östlichen Strebebögen, am ersten Pfeilerpaar und an der Dekoration der Tabernakel gerabeitet. Offenbar lagen genaue Anweisungen vor. Der Bereich des Presbyteriums - einziger Überrest des ersten einschiffigen Projekts - muß vor 1330 vollendet gewesen sein. Über den weiteren Verlauf der Arbeiten lassen uns die Quellen im Unklaren, zwischenzeitlich scheint der Bau unterbrochen oder zumindest nur mit Verzögerungen fortgeführt worden zu sein. In den drei Jahrzehnten ohne Dokumentation müssen jedoch die Apsiden und wenigstens je zwei der Seitenkapellen erbaut worden sein. Da diese Partien bereits dem jüngsten Plan zuzurechnen sind, möchte ich die Datierung der Schiffe auf 1369 infrage zu stellen und dafür eher die vierziger und fünfziger Jahre vorschlagen, auch wenn das erste Gewölbe des Mittelschiffs erst zu Beginn der 70er Jahre geschlossen werden konnte.

Es ist schwierig, dieses *"Baufieber"* nur auf das aragonesische Königshaus zurückzuführen, das sich in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts eher in einer kritischen Situation befand. Dagegen ist für die *"Monumentalisierung"* des Projektes der mallorquinische Bischof und das Kathedralkapitel veranwortlich zu machen, deren Stellung sich in dieser Zeit nachweislich konsolidiert hatte. Der Planwechsel kann jedoch keine spontane Entscheidung gewesen sein: Wahrscheinlich muß man sich eine längere Beratung zwischen Auftraggebern und ausführenden Technikern - ähnlich wie 1386 und 1416 in Girona - vorstellen, bei denen sämtliche Fragen des Baus, der Finanzierung und des "timings" diskutiert wurden.

Die Einzigartigkeit der Kathedrale von Mallorca resultiert nicht nur aus ihrer ungewöhnlichen Höhe, sondern auch in ihrem statischen System und ihrem räumlichen Aufbau. Pere und Jaume Mates - so zwei Baumeister, die uns namentlich bekannt sind - schufen eine äußerst kühne Konstruktion, indem sie das Mittelschiff von zwei ungewöhnlich hohen Seitenschiffen flankieren ließen und dabei ebenso ungewöhnlich dünne Pfeiler verwandten. Dies entspricht der Tendenz zur Vereinheitlichung des Raums, wie sie in Südeuropa oder im Mittelmeerraum beheimatet ist. Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zu Bauten wie der Kathedrale von Barcelona oder Santa Maria del Mar: Wie bereits Rubió hervorgehoben hat, ist die Höhenangleichung der Schiffe nicht so weit vorangetrieben, daß die Beleuchtung des Inneren zurückstehen mußte.

Trotz dieser Differenzierung darf die Kathedrale von Mallorca nicht als Sonderfall betrachtet werden. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf ein häufig vernachlässigtes Faktum hinweisen: Das ursprüngliche Konzept für die Kathedrale von Girona - nachvollziehbar im ersten Joch des Baus, das um 1350 errichtet wurde - scheint von Mallorca übernommen. Ein weiteres Beispiel findet sich in Palma selbst, in der Kirche von Santa Eulàlia, die zu Unrecht allein auf französische Vorbilder zurückgeführt wird.

Ein weiterer Aspekt, der die Herkunft der Konstruktionstechniken bei der Kathedrale von Mallorca klären hilft, ist das System der Schubableitung vom Gewölbe auf die Widerlager. Während in der Kathedrale von Girona und in Santa Eulàlia die Strebebögen kaum in Erscheinung treten, ist in diesem Fall das Strebewerk aufwendig gestaltet und bewußt zur Rhythmisierung der Nord- und Südfassade eingesetzt. Dies verweist auf nordfranzösische Einflüsse, etwa auf die Kathedrale von Reims. Dennoch möchte ich nicht von einer direkten Abhängigkeit vom französischen Vorbild sprechen, zumal Untersuchungen über die Statik des Baus im Gange sind, die möglicherweise neue Schlußfolgerungen über die originale Struktur des Stützsystems erforderlich machen. Für die Datierung der ersten Strebebögen gibt es Anhaltspunkte, offenbar wurden sie im Juli 1369 begonnen; vermutlich wurden sogar vier Paare von Strebebögen vor 1370 hochgezogen.

Ohne Vergleich zu anderen Bauten ist das Verhältnis zwischen Höhe und Durchmesser der Pfeiler im Innenraum, das für die Wirkung des Raumes von entscheidender Bedeutung ist. Das fast vollkommene Fehlen von Kapitellen hat dagegen Vorläufer in Italien, etwa in Santa Croce in Florenz. Für die achteckige Form der Pfeiler lassen sich Vorläufer in Santa María de la Aurora in Manresa benennen, ein Bau des Berenguer de Montagut, der auch als Werkmeister von Santa Maria del Mar in Barcelona bekannt ist. Damit ließe sich möglicherweise eine alte These über seine Beteiligung an den Arbeiten in Palma erhärten. Das Llibre de fàbrica von 1369 verrät ferner, daß Jaume Mates Mitte Mai den Stein für die ersten Pfeiler beschaffte und man unmittelbar darauf mit der Errichtung von Gerüsten begann.

Den Baumeistern der Kathedrale von Palma gelang mit der Höhe des Mittelschiffs und dem Proportionssystem des Innenraums eine ungewöhnlich kühne Leistung, die allerdings durchaus in mediterraner Tradition steht. In der Abstufung des Querschnitts scheinen jedoch meridionale und nördliche Modelle zu verschmelzen. Diese Beobachtung wirft natürlich auch ein neues Licht auf die katalanische Architektur. Ganz klar muß allerdings die Autorschaft eines fremden Architekten bestritten werden. Wahrscheinlicher ist, daß der Baumeister der Kathedrale von Palma im Umkreis der Familie Mates zu suchen ist, der mit der französischen Architektur vertraut war, sie aber den regionalen Traditionen und den technischen Möglichkeiten seiner Bauhütte anzupassen verstand.

Die internationlen Expertisen von 1386 und 1416/17 zum Langhausbau der Kathedrale von Girona (Christian Freigang)

Für den Bau der Kathedrale von Girona sind aus den Jahren 1386 und 1416-17 die Protokolle zweier bisher kaum gewürdigter Gutachterkommissionen erhalten, die ihre Bedeutung zum einen daraus erhalten, daß sie jeweils dem gleichen Thema gelten, nämlich der Frage der Ausführung des Langhauses als drei- oder einschiffige Anlage. Dementsprechend lassen sich Veränderungen der Argumentationsweise klar nachvollziehen. Zum anderen machen die Texte deutlich, daß in dem betroffenen Zeitraum offensichtlich gestalterische Einschätzungen zu wichtigen Kriterien der Baubeurteilung auf seiten der Baumeister wie auf seiten der Auftraggeber zählten.

Der Neubau der Kathedrale von Girona wurde 1312 begonnen, der Chor war etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet. An seine dreischiffige, basilikal gestaffelte Anlage wurde seit etwa 1330 ein einschiffiges Langhaus in der Gesamtbreite des Chores angeschlossenen, das mit einer Breite von 23 m zu den breitesten mittelalterlichen Saalbauten zählt. Zweifel an der Realisierbarkeit des kühnen Projekts lassen die Bauauftraggeber 1386 eine Gutachterkommission einberufen, die aus Barceloneser und Gironeser Baumeistern und Bildhauern besteht. Nach der Expertenanhörung entscheiden die Bauträger, Bischof und Kapitel, gemäß der Gutachten der Barcelonesen. Im Gegensatz zu ihren Geroneser Kollegen lehnen diese einstimmig die Saallösung als zu gefährlich ab und empfehlen entsprechend einen dreischiffigen Weiterbau. Nichtsdestoweniger protestieren drei Chorherren gegen diese Entscheidung und fordern die Beibehaltung des lange bestehenden und angeblich niemals angezweifelten Urplanes in Form eines Saals. - Offensichtlich schreitet man zur Verwirklichung einer basilikalen Anlage, doch die anhaltenden Diskussionen über die ideale Lösung machen 1416-17 eine neue, diesmal mit Baumeistern aus weit entfernten Städten (Tortosa, Tarragona, Barcelona, Manresa, Perpignan und Narbonne) besetzte Gutachterkommission notwendig. Diesmal gehen die Fragen vor allem auch darum, welche Langhausdisposition sich dem Chor konform anschließen würde. Die Gutachten sind sich diesmal weitgehend darin einig, daß beide Möglichkeiten - Basilika oder Saal - technisch realisierbar seien, allerdings gibt es unterschiedliche Auffassungen darüber, in welcher Form das Langhaus "proportioniert" - *proportionabilis* - an den Chor angeschlossen werden könne. Die Mehrheit der Gutachter favorisiert schließlich das dreischiffige Projekt. Bischof und Kapitel entscheiden sich nichtsdestoweniger gemäß dem Urteil des Gironeser Werkmeisters für die Saallösung, weil sie technisch sicher und von angenehmer Lichtfülle sei und in guten Proportionen zum Chor stehe.

Vor allem der Protest der Kanoniker in der ersten Expertise verwendet Argumente, die zeigen, daß der betroffene Bauteil zwar durchaus Bedeutungen transportieren konnte, diese sich aber keineswegs an zitierwürdigen Vorbildbauten orientierten. Die Konnotationen scheinen vielmehr situationsbedingt aus bestimmten Argumentationsstrategien heraus an den Bauteil herangetragen. Die Ablehnung des dreischiffigen Projekts, das nur von Barceloneser Meistern empfohlen wird, resultiert nicht aus einer Ablehnung Barceloneser Bautyplogien, sondern dem Willen zur Demonstration der Beständigkeit lange getroffener Bauentscheidungen.

Die zweite Expertise zeigt, daß die Diskussion über gestalterische Kriterien eine im außeritalienischen Bereich bislang kaum gewürdigte Rolle bei der Diskussion über und die Entscheidung für eine Bauform spielen konnte. Die Debatte schlägt sich insbesondere in der Forderung nach einem "verhältnismäßigen" Anschluß des Langhauses an den Chor nieder. Dabei werden durchaus unterschiedliche Lösungsmuster - von der Konformität des Langhauses zur Chordisposition bis zur reichen architektonischen Ausstattung vorgeschlagen. Gemeinsam ist diesen Argumenten, daß sie gestalterische Merkmale zur Grundlage der Entscheidungsfindung machen. Eine derartige Architekturdebatte ist in dieser Deutlichkeit nur in Italien nachzuverfolgen. Gerade zu den Auseinandersetzungen um den Sieneser und Mailänder Dombau (1322 bzw. um 1400) bestehen einige Parallelen in der Begrifflichkeit. In den Auseinandersetzungen dienen die gestalterischen Argumente meist als Ergänzung technischer Urteile. Während in den Mailänder Diskussionen Ansätze zu einer selbständigen Theoriebildung mit antiken Topoi zu verspüren sind, zeigen die Geroneser Quellen, daß sich der Architekturdiskurs aus sich systematisierenden Handwerkstraditionen nährt, deren Widerstreit Grundlage einer eigenständigen Architekturdebatte um die Baugestalt wird.

Reflexions sobre les tipologies de portalades gòtiques a Barcelona (segles XIV i XV)
Überlegungen zur Typologie gotischer Portalanlagen in Barcelona (14. und 15. Jh.) (Núria de Dalmases / Albert Cubeles i Bonet)

Das 14. Jahrhundert brachte Barcelona eine Reihe urbanistischer und architektonischer Neuerungen. Trotz allgemeiner Krisenzeiten erlebte die Stadt einschneidende soziale, politische und wirtschaftliche Umwälzungen, die sich bereits seit Ende des vorangehenden Jahrhunderts in der Bautätigkeit angekündigt hatten. Die Vielfalt an Bautypen (Kirchen, Paläste, Börsen, Verwaltungsbauten) in der Architektur dieser Epoche lenkt die Aufmerksamkeit auf die Wiederholung bestimmter Modelle und deren Beziehungen zu den Rahmenbedingungen des Werks. Dies ist besonders aufschlußreich bei Portalanlagen und Türfeldern, die sich in vier verschiedene Typen gliedern lassen.

Von diesen vier Typen ist eine Gruppe herauszugreifen, die sich am Sant-Iu-Portal der Kathedrale und an den Hauptportalen der beiden Pfarrkirchen Santa Maria del Pi und Santa Maria del Mar manifestiert: Es handelt sich dabei um einen Portaltyp, für den es - auf diesem Niveau - in Katalonien nichts Vergleichbares gibt. Er läßt sich kurz damit charakterisieren, daß in ihm das eigentliche Portal seine Vorrangstellung zugunsten der Rahmung verliert; letztere umgibt es auf der Fläche der Wand und gliedert es in die gesamte Fassade ein.

Architektur im Werk des spätgotischen Bildhauers. Bemerkungen zu Gil de Siloe (Johannes Röll)

In diesem Beitrag soll versucht werden, den Gebrauch architektonischer Prinzipien und Elemente im Werk von Bildhauern des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts in Spanien aufzuzeigen. Das Augenmerk ist vornehmlich auf das Oeuvre des Gil de Siloe gerichtet, dessen dokumentierte Werke ein stetig zunehmendes Interesse und Verständnis komplexer bildhauerischer und architektonischer Zusammenhänge aufweisen. Ausführlicher behandelt werden soll das Retabel in der Kartause von Miraflores, dessen Aufbau sich von den bis zu diesem Zeitpunkt üblichen, einem weitgehend gleichförmigen Schema folgenden Retabeln deutlich unterscheidet. Eine Vielzahl von Quellen mag für diesen Wandel angeführt werden (u.a. Glasmalerei, Rosenkranztafeln), wobei wichtige Impulse wohl auch im Bereich der Architektur zu finden sind (Fensterrosen?). Im Anschluß an die Betrachtung des Retabels in Miraflores soll der Terminus der "Retabel-Fassade", der zuweilen für spätgotische Fassaden wie diejenigen von S. Pablo oder S. Gregorio in Valladolid Verwendung findet, in Frage gestellt werden.

Die Fassaden San Gregorio und San Pablo in Valladolid im Kontext der mitteleuropäischen Architektur und Plastik (Julia Ara)

In Valladolid vollzieht sich eine der originellsten Synthesen von Gestaltungsmöglichkeiten der europäischen Spätgotik. Es handelt sich um den Umbau des Dominikanerkonvents San Pablo (gegr. 1276) und der Errichtung eines damit verbundenen Kollegs zur theologischen Ausbildung. Die architektonische Verbindung drückt sich besonders in der Errichtung der beiden zugehörigen Fassaden aus, die

zwischen 1484 und 1501 auf die alleinige Initiative des Dominikanerbruders Alonso de Burgos entstanden.

Diese beiden Fassaden haben selbst in Zeiten, in denen die gotische Architektur kaum der Beachtung wert schien, Interesse erregt. Es existieren zahlreiche Studien über diese Architekturen, auch zur Klärung von Fragen der schlechten schriftlichen Überlieferung bzw. von offensichtlichen Widersprüchen zwischen Quellenlage und Baubefund. Außerdem bereitet die gleichzeitige oder sukzessive Mitarbeit mehrerer Meister Probleme bei der Stilanalyse. Es handelt sich um ein heterogenes Ensemble, innerhalb dessen fremde Elemente und Eigenerfindungen durch die Ausführenden der Bauaufgabe angepaßt wurden. Um so wichtiger ist eine genaue Bauchronologie.

Die Arbeiten begannen mit der Grabkapelle für Alonso de Burgos am Südquerhausarm von San Pablo und dauerten von 1486 bis 1490. Die Werkmeister waren die aus dem Toledaner Umfeld kommenden Juan Guas (mit französischen Vorfahren) und Juan de Talavera. 1488 gab Alonso de Burgos für die Kapelle ein Altarretabel bei zwei Burgenser Meistern in Auftrag: Meister Gilles (identifiziert mit Gil de Siloe, dem ausländischen Meister umstrittender Herkunft der Kathedrale von Burgos) und dem Maler und Faßmaler Diego de la Cruz.

Während der Bauzeit der Kapelle begann auch die Errichtung des Kollegs. Zwar ist der Entwerfer unbekannt, doch der Hof ähnelt stark demjenigen des Infantado in Guadalajara, der 1483 durch Juan Guas fertiggestellt wurde. Der in seiner Zeit unvergleichbare Kollegienbau wurde wahrscheinlich ebenfalls von Guas entworfen und durch lokale Handwerker ausgeführt.

Die Fassade wurde nach Ausweis des königlichen Wappens im unteren Teil um 1492 begonnen. Der einzigartige Entwurf stellt gleichsam eine vorgetäuschte ephemere Architektur dar, wohl einen der anläßlich königlicher Besuche errichteten Triumphbögen. Der vegetabile Schmuck läßt sich in eine europäische Tradition des 15. Jahrhunderts einordnen. Wahrscheinlich war Guas am Gesamtentwurf beteiligt, denn er hatte zuvor eine andere Fassade mit wildem Pflanzendekor an der Kathedrale von Avila realisiert. Die Details entstammen aber zweifellos dem Repertoire von Gil de Siloe, der wohl nach Fertigstellung des Altarretabels in der Alonso-Kapelle an der Fassade von San Gregorio beteiligt war. Unterstützt wurde er von lokalen Steinbrechern und Steinmetzen der Kathedrale von Palencia. Die stilistischen Details lassen flämische und deutsche Einflüsse erkennen. Das ikonographische Programm zeigt ein zunehmendes Interesse für die Verwendung von Emblemen.

Noch vor dem Baubeginn an der Fassade war wohl das Querhausportal zur Kapelle von Alonso de Burgos vollendet worden, an dem wohl auch Juan Guas beteiligt war, während die skulpturalen Arbeiten von Gil de Siloe stammen. Das Portal zur Kreuzigungskapelle wurde gleichzeitig mit dem Kollegiengebäude errichtet. Der Reisende Lorenzo Vital berichtet außerdem von den heute nicht mehr erhaltenen Chorschranken, dessen plastische Ausgestaltung ebenfalls von Gil de Siloe ausgeführt wurde. Ich vermute, daß von diesem Werk ein Teil der Skulpturen der zweiten Bauphase der Fassade von San Pablo stammt.

Danach wurde Simón de Colonia mit den Arbeiten betraut, ein Werkmeister und Bildhauer aus dem Burgenser Umfeld, aber - wie der Name verrät - von deutscher Herkunft. 1499 wird er mit den Arbeiten der Sakristei der Alonso-Kapelle sowie eines Verbindungsgangs zwischen dieser und dem eben fertiggestellten Kollegiengebäudes beauftragt. Aus einem Prozeß zwischen dem Künstler und Alonsos Testamentsvollstreckern im Jahre 1501 geht hervor, daß Simón auch im Auftrag des Bischofs an dessen Grabkapelle, sowie am Hauptaltarretabel und der Fassade der Dominikanerkirche tätig war.

Die heutige Disposition der Fassade ist nicht mehr die ursprüngliche. Simón de Colonia war für den Giebel, der damals weniger hoch war, beauftragt. Zu diesem Projekt zählen der untere Teil und der eigentliche Giebel. In diesem Abschnitt folgt die Ikonographie einem einheitlichen Entwurf, genauso wie das dekorative System, das flämische Vorbilder voraussetzt. Allerdings fließen in dieses Konzept Themen auch anderer Provenienz ein, etwa der Typus der Marienkrönung durch Vater und Sohn, der häufig in der deutschen Skulptur dieser Zeit findet.

Die Kathedrale von Astorga und die Architektur der deutschen Gotik
(Pablo de la Riestra)

Es gibt nur sehr wenig urkundlich belegte Quellen, die sich über diese Kirche erhalten haben: Der Beginn des Chorhauptes im Jahre 1471 und die Fertigstellung des Obergadens vor 1525. Es sind lediglich zwei urkundliche Nachweise über einen namentlich bekannten Baumeister des gotischen Werkes überliefert: Francisco de Colonia, der zum 2. Male im Jahre 1540 hier gewesen ist.

Die spanische Historiographie - die jahrzehntelang dieses Bauwerk unberücksichtigt ließ - hat immer wieder die vermeintliche Verwandtschaft zwischen den Plänen von Astorga und Sevilla betont (Gómez Moreno, 1925), die sich wissenschatlich nicht belegen läßt.

Torres Balbás (1952) wurde von der Chorarchitektur in die Irre geleitet und bezeichnet ihn als "konfus"; er vermutet, der Chor hätte in seiner Ausführung viel größere Ausmaße annehmen sollen. Waldo Merino reiht die Kirche in die spanisch/flämische Architektur ein, wobei der untragbare Begriff "hispanoflamenco" weiterhin in Gebrauch bleibt. Obwohl Yarza Luaces in neueren Publikationen vor falschem Gebrauch des Begriffes warnt, prägt diese Ideologie destotrotz zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen des Kataloges *Reyes y Mecenas* (Toledo, 1992). Daraus wird ersichtlich, wie wenig sich die spanische Historiographie mit der Architekturgeschichte Mitteleuropas auseinandergesetzt hat - ein Phänomen, daß leider nicht spanisch-spezifisch ist.

John Hoag verspürte im Jahre 1958 die Meisterhand der Architektenfamilie de Colonia am Bau der Kathedrale. Tatsache bleibt, daß die Kirche - so wie sie vorzufinden ist - auf die deutsche Gotik zurückgreift. Hans von Köln starb erst ca. 10 Jahre nach Baubeginn, er kann somit als Architekt des Neubaues in Frage kommen.

Folgendes ist am Dombau festzustellen:

1. Die Türme stehen zu beiden Seiten des Hauptschiffes als separate Bauteile, was wohl auf den romanischen Vorgängerbau oder auf die Kathedrale von Compopstela zurückzuführen ist und kein Zitat der Kirche in León darstellt.
2. Astorga besitzt kein Querhaus, was untypisch für eine Bischofskirche des kastilischen Kronlandes ist.
3. Sowohl die Querhauslosigkeit als auch das mittlere Ausmaß der Kirche sprechen für eine Planung als Halle, die durch die unvollendeten bzw. "korrigierten" Strebepfeiler des Chorhauptes eindeutig belegt wird. Während der Bauausführung kam man zur Planänderung Halle/Basilika. Wenn man die Strebepfeiler mit Hilfe einer Zeichnung vervollständigt, ergibt sich ein Aufriß als Hallenkirche des Typus von St.Moritz in Halle an der Saale.
4. Die Typologie des Chorhauptes entspricht dem, was in der deutschen Kunstgeschichte als "mitteldeutsche Chorfassade" bekannt ist.
5. Gliederung und Details des äußeren Chorhauptes sind ebenso auf die sächsische Gotik zurückzuführen, so die Superpositon von Flach- und Spitzbögen (Vorhalle und südwestliches Joch der Peter- und Paulskirche in Görlitz vor 1423), die durchkreuzten Profile der Fensterrahmen, welche jedoch auch am inneren Tor des Turmes des Hl. Martin im Basler Münster zu sehen sind (ebenso an der Turmbekrönung). Obwohl die Ausführung dieser Bauteile in Basel in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu datieren sind, hat Alonso de Cartagena Hans von Köln höchstwahrscheinlich in Basel kennengelernt.
6. Die Planänderung zu einer Basilika wurde ebenfalls nach deutschem Vorbild vollzogen, diesmal an norddeutschen Bauten orientiert. Dies wird an der Gestalt des "aquäduktartigen" Obergadens sichtbar,

der an die Nikolaikirche in Lüneburg erinnert (zwischen 1409 und 1420 vollendet). Die Tatsache, daß die Gewölbe Astorgas Rücksicht auf die Einteilung der Joche nehmen und kein Netzgewölbe bilden, spricht für den Bezug zur nord- und nicht zur mitteldeutschen Architektur.
7. Der weitgehende Verzicht auf Kapitelle zugunsten ununterbrochener Linienführung des Innenraumes unterscheidet zusätzlich Astorga von Sevilla und bestätigt die Bezüge zu deutschen Bauhütten.

Die Bedeutung Astorgas bei der Einführung gotischer Hallenkirchen in Kastilien bleibt solange unklar, bis eine Chronologie dieses Typus vorliegt. Über die Motivation der Übernahme deutscher Architektur in Astorga kann man anhand heutiger Kenntnisse nur die Beteiligung der Colonia und die Pflege ihrer Kontakte zu Deutschland erwähnen.

Figurierte Gewölbe der Spätgotik in Spanien und Österreich. Ein Kunsttransfer im Zeitalter der Katholischen Könige und Kaiser Maximilian I. (Barbara Baumüller)

Die Kirchenbaukunst der Spätgotik in Spanien weist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders bemerkenswerte Gewölbedekorationen auf. In den Kunstlandschaften Kastilien und Aragón, aber auch in Andalusien treffen wir Gewölbefigurationen, deren sternförmige Ornamente mit gebogenem Rippenverlauf gebildet sind. Solche Bogenrippenformationen dienen z.B. bei der Pfarrkirche von Yepes und bei der Abteikirche von Berlanga de Duero der reinen baukünstlerischen Bereicherung, sind aber z.B. ebenso in den politisch bedeutsamen Kathedralen von Segovia und Granada als Element der Auszeichnung und Aufwertung zu verstehen.

Erstaunlich und beachtenswert ist nun, daß vor allem in Österreich zum gleichen Zeitpunkt, bzw. nur wenig früher, mit ganz ähnlichen Stilmitteln der Gewölbebildung gearbeitet wurde. Wie in Spanien wurden auch hier Hallenkirchen und Basiliken mit Bogenrippengewölben ausgestattet (Beispiele: Gurk, Dom; Göß, Stiftskirche). Während jedoch in Spanien die Variationsbreite verhältnismäßig gering ist - stets wurden Blütenornamente in den engen Grenzen der Jocheinteilung verwendet - sind in Österreich, besonders in der Steiermark, in Kärnten und Tirol, die Gewölbefigurationen häufig jochübergreifend. Bei den etwas späteren Schlingrippengewölben wurde neben einer erstaunlichen Vielfalt noch zusätzlich eine Dynamisierung des Gesamtraumes erzielt (Beispiele: Pfarrkirchen in Weistrach und Königswiesen, Gewölbe des sog. Landhauses in Wien).

G. Weise nahm in seiner Untersuchung der spanischen Kirchenbaukunst (1953) einen starken Einfluß der maurischen Ornamentkunst auf die Gewölbebildungen der spanischen Bauten an. Doch stellt sich nun die Frage, ob in der Zeit nach 1515 nicht vielleicht Planrisse der Wiener Dombauhütte, die aus dem Umkreis des Dombaumeisters Anton Pilgram stammten, nach Spanien gelangt sein könnten.

Bei der Klärung dieser Fragestellung müßten auch die Bezüge zwischen dem spanischen Königshaus und den Habsburgern (Spanische Doppelhochzeit 1496/97) untersucht werden. Ein Kunsttransfer zwischen Spanien und dem deutschen Reichsgebiet hatte im 16. Jahrhundert schon eine lange Tradition, man denke hierbei an die aus Köln stammende Künstlersippe, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts an der Kathedrale von Burgos tätig war.

Eine ausführliche Publikation der Vorträge ist in Vorbereitung.

Preparase la publicación detallada de las conferencias.

Prepara-se a publicação pormenorizada das conferências

Kolloquium in Cáceres (September 1993)

Das von der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gemeinsam mit der Institución Cultural El Brocense veranstaltete 5. Arbeitsgespräch fand vom 27. bis 29. September 1993 in Cáceres statt. Das Rahmenthema "Extremadura: una cultura milenaria" sollte nicht nur Überlieferungen und eigenständige Beiträge einer Randregion und eines Durchgangslandes im historischen Zusammenhang betrachten, sondern auch die Wechselbeziehungen zu Spanien und Europa aufzeigen. Die spanischen Teilnehmer, zumeist Professoren der Universidad de Extremadura in Cáceres, darunter der Rektor selbst, behandelten in ihren Vorträgen einerseits die Epochen der Neuordnung und des Aufbruchs der Region (die politische und kirchliche Entwicklung unter der westgotischen Herrschaft; Mentalitätsgeschichte und Volkskultur im Spätmittelalter am Ende der Reconquista; Sozialgeschichte der Extremadura im Spiegel von Berichten und Briefen aus der frühen Zeit der Eroberung und Kolonisierung Amerikas sowie die Stellung von Humanisten wie Francisco Sánchez de las Brozas und Arías Montano im Rahmen der philologischen Gelehrsamkeit im 16. Jahrhundert). Das andere Schwer-

gewicht der spanischen Beiträge lag ebenfalls sehr geschlossen im Bereich des 19. Jahrhunderts. Hier wurde aus der laufenden Forschungsarbeit berichtet über die Reformpädagogik und den Ausbau des modernen Erziehungswesens, über die Modernisierungsanstöße und die geistige Öffnung, die der Krausismus auslößte, sowie über die ästhetisch-kritischen Vorstellungen, die José Donoso Cortés als junger romantischer Schriftsteller im Gegensatz zu seiner späteren Entwicklung vertrat. Die Berichte der englischen Reisenden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vermitteln demgegenüber ein wenig differenziertes Bild der gesellschaftlichen und kulturellen Lage in der Extremadura.

Die fünf deutschen Teilnehmer erweiterten das Fächerspektrum über die Geschichte hinaus. Der Bericht des Frankfurter Geographen Bodo Freund zu deutschen Forschungsbeiträgen über die Extremadura löste eine lebhafte Diskussion über die regionalen Entwicklungsmöglichkeiten aus, die auch in der regionalen Presse Beachtung fand. Die Kunsthistorikerin Dr. Noehles (Münster) untersuchte das bedeutende Altarbild von Fernando Gallego in der Kirche Santa María in Trujillo in seinen Beziehungen zur zeitgenössischen niederländischen Kunst und erörterte seine Entstehung im engen Umkreis der Königin Isabella der Katholischen. Die Querverbindungen zu Deutschland bzw. Europa wiesen zwei weitere Beiträge auf dem Gebiet der vergleichenden Literaturwissenschaft nach über die Gestalt des Francisco Sánchez de las Brozas (D. Briesemeister, Berlin) und über Frank Baers Erfolgsroman "Die Brücke von Alcántara" (H.-J. Lope, Marburg).

Die in den Vorträgen erörterten Themen wiesen über den regionalistischen Bezug weit hinaus und behielten trotz der historischen Blickrichtung stets auch den Bezug zu den Verhältnissen der Gegenwart im Auge im übergreifende Zusammenhang spanischer und gesamteuropäischer Entwicklung.

Dietrich Briesemeister

PROJEKTE

Einladung zu den *Jornadas* des Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Schreiben vom November 1993)

Estimado amigo: Me pongo en contacto contigo para comunicarte la convocatoria de las **VII JORNADAS DE ARTE** de este Departamento de Arte Diego Velázquez, del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., que se celebrarán entre los días 22 y 25 del mes de noviembre del próximo año 1994, cuyo tema será ***La Historigrafía del Arte Español en los siglos XIX y XX.***

En esta ocasión pretendemos abordar el estudio de un tema de singular importancia para nuestra Historia del Arte, que todavía no ha sido tratado globalmente con el interés científiquo que requiere. Por tanto, el protagonista de estas Jornadas será esta vez la propia historia del arte español, profundizando en la visión de la fortuna crítica de sus periodos y estilos, así como en las de sus grandes figuras, bien sean los artistas o los historiadores que a lo largo de los siglos XIX y XX han forjado las sucesivas visiones de nuestra historia del arte.

La extensión máxima de cada comunicación se ha establecido en quince folios mecanograficas a doble espacio, de 30 líneas por 60 espacios aproximadamente, pudiéndose aportar además dos páginas con ilustraciones. En caso de no utilizar fotografías, el texto podrá ser ampliado hasta un máximo de 18 folios. El original de cada comunicación deberá ser entregado al presidente de la mesa tras su correspondiente exposición, pues como ya tenemos por costumbre, se tiene previsto el envío de los originales a la imprenta antes de finalizar el año 1994.

Debo anticiparte que, desgraciadamente, no disponemos de los medios económicos necesarios para poder sufragar tu viaje y estancia, por lo que estos gastos correrían de tu cuenta. De acuerdo con estas premisas, te ruego nos comuniques antes del día 30 de mayo de 1994 tu participación y el título de tu trabajo, así como un resumen del mismo - de un folio de extensión - a fin de que el correspondiente comité de selección proceda a analizar la vinculación de las comunicaciones al tema propuesto.

Enrique Arias Anglés, Jefe del Departamento

Anmerkung der CJV: Zwischen dem 22. und dem 25. November 1994 finden in Madrid am Departamento de Arte Diego Velázquez des Centro de Estudios Históricos des C.S.I.C. die VII. ***Jornadas de Arte*** zum Thema *"La Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX"* statt. Die Mitglieder der Carl Justi-Vereinigung sind - wie bereits im Protokoll von Februar 1994 angekündigt - vom Departamento zu der Teilnahme an der Tagung herzlich eingeladen. Nähere Auskünfte bei **Karin Hellwig, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 80333 München. Tel. 089/5591-520, Fax 089/5504352.**

Teilnahme der Carl Justi-Vereinigung e.V. am Deutschen Hispanistentag 1995 in Bonn

Vom 2. 3. bis 5. 3. 1995 wird in Bonn der Deutsche Hispanistentag 1995 stattfinden, der unter dem Oberthema *"Kulturen im Dialog"* steht. Die Carl Justi-Vereinigung wird daran mit einer Sektion zum Thema *"Ausländische Künstler in Spanien - Übermittler nationaler Konzeptionen?"* beteiligt sein, die von Henrik Karge (Kiel) geleitet wird. Hier seine Vorstellungen zur inhaltlichen Konzeption dieser Sektion, zu der Mitglieder und Freunde der CJV herzlich eingeladen sind (vgl. Protokoll vom 18. Februar 1994):

"Auffallend viele Künstler aus Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden haben zu unterschiedlichen Zeiten in Spanien gearbeitet, häufig im höfischen Milieu. Es soll untersucht werden, ob dabei ähnliche Prozesse der Übertragung künstlerischer Konzeptionen aus den jeweils führenden europäischen Zentren nach Spanien festzustellen sind. Häufig wird man eher auf das Gegenteil, nämlich die frühzeitige Assimilation ausländischer Künstler im spanischen Milieu, treffen. Hier ist zu fragen, ob dies mit der gesellschaftlichen Stellung der ausländischen Künstler zusammenhängt, etwa in dem Sinn, daß Hofkünstler ihre jeweilige Eigenprägung in strikterem Sinn bewahren können als diejenigen Künstler, die innerhalb verschiedener spanischer Städte für kirchliche Institutionen oder Privatleute arbeiteten. Eine grundsätzlich neue Situation ist die der deutschen oder französischen Künstler des 19. Jahrhunderts, die nur zeitweilig in Spanien arbeiteten, um dort die Eigenarten des Landes zu erfassen und diese später in ihren Heimatländern zu präsentieren - Spanien wird hier - parallel zur zeitgleichen Literatur - in viel bewußterer Weise als 'Fremde' erfahren, als dies in den früheren Künstlermigrationen der Fall gewesen ist."

Nähere Informationen bei **Dr. Henrik Karge, Kleiststraße 14 in 24105 Kiel.**

Symposiumsprojekt der Faculté des arts et des sciences der Université de Montréal / Canada
(geplant für 1996, möglicherweise in Braga / Portugal)

Struggle for Synthesis: Art in the 17th and 18th Centuries. An International Symposium

The well-known literary critic, René Wellek, once described the art of the Baroque age as a "struggle for synthesis", an apt characterization of the spiritual condition in which the artists of the period lived and workes. The 17th and early 18th centuries witnessed a variety of attempts, political, philosophical, religious and cultural, to found a new universal order to replace the crumbling edifice constructed during the Middle Ages. It was the age of the Sun King, of the Catholic Church triumphant, and of Galileo, Descartes and Newton. The goal of all these efforts was to uncover the principles and tensions then revolutionizing the contemporary **Weltanschauung**, could be established.

The preoccupation of the Baroque artist with the creation of the **Gesamtkunstwerk**, the total work of art, in which painting, sculpture and architecture are harmoniously combined, must be understood within this historical climate of opinion. Whether one thinks of Bernini's Cornaro Chapel in Rome, or the much later Asam church at Weltenburg, it is apparent that the art of the 17th and early 18th century sought to persuade the spectator that the harmony of the medieval order was not lost, but rather conceived on new lines that acknowledged the existence of both universality and individuality, the children of recent empirical experiment.

The aim of this symposium is to explore the theme of the **Gesamtkunstwerk** as it manifests itself in the various national schools, movements, and phases of Baroque art. Particular attention will be given to the art of those parts of the occidental world which have not as yet received the attention they deserve, such as **Portugal, Latin America and Central and Eastern Europe**. Further details and a call for papers will be made available in the near future.

Luis de Moura Sobral, directeur / David W. Booth, professeur adjoint

Weitere Auskünfte erteilen die Veranstalter unter folgender Adresse:
Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences
Département d'histoire de l'art C.P. 6128, succursale A
Montréal (Québec) - H3C 3J7 CANADA

BERICHTE VON MITGLIEDERN DER CJV

Hinweise zur Benutzung des "Archivo general de indias de Sevilla" (A.G.I.)"

Das A.G.I. ist ein Archiv in dem Verwaltungsunterlagen aus den spanischen Kolonien (damals "Indien") aufbewahrt werden. Die Gründung des Archivs geht auf eine Urkunde des Kaisers Karl V. im Jahre 1544 zurück, der vorsah, alle Dokumente aus Übersee in Simancas zu sammeln. Damals gelangten nicht alle Unterlagen nach Simancas, viele von ihnen wurden in sogenannten "Casas de Contratación" (Handelskammern) in Cádiz und Sevilla aufbewahrt. Im Jahr 1778 befahl König Karl III. das Archiv in Simancas neu zu ordnen und die amerikanischen Akten aus den Archiven der andalusischen Handelskammern zusammenzuführen. 1785 wurden die ersten amerikanischen Akten aus Cádiz, Simancas und Sevilla in die Casa de Lonja, ebenfalls Sevilla, welche zum Archiv umgebaut worden war[1], gesandt.

Der gesamte Archivfond ist katalogisiert und wird seit fünf Jahren auch digitalisiert, so daß ein Teil der Sammlung bereits an Bildschirmarbeitsplätzen eingesehen werden kann. Der Fond besteht neben der immensen Aktensammlung, aus einer gut bestückten Kartensammlung ("Planoteca") und einer Bibliothek. Der Katalog liegt in Buchform (16 Abteilungen) und auf Computer vor. Ein Schlagwortkatalog erleichtert ein durchforsten der einzelnen Katalogbände. Der Katalog der Kartensammlung enthält Querverweise zur Aktensammlung, sodaß zu den Plänen gehörige Unterlagen leicht aufgefunden werden können.

Leider werden in der Kartensammlung keine Originale ausgegeben sondern nur Fotokopien (Maßstab 1:1). Lediglich in begründeten Ausnahmefällen wird davon abgewichen. Ausdrucke von bereits digital archivierten Dokumenten können bereits am nächsten Tag erstellt werden, die Anfertigung von Fotokopien, Abzügen (schwarzweiß) und Mikrofilmen der übrigen Dokumente kann zwei und mehr Monate in Anspruch nehmen. Nahezu alle Arbeitsplätze sind mit Netzanschluß versehen, so daß mit eigenem Computer gearbeitet werden kann. Darüberhinaus dürfen lediglich Papier (DIN-A-5) und Bleistift in das Archiv mitgenommen werden.

---

[1] Nicht alle Unterlagen aus Simancas wurden nach Sevilla geführt; so bildet das Archiv in Simancas eine wichtige Ergänzung zum A.G.I. - Die Kataloge des Archivs in Simancas können auch im A.G.I. nachgeschlagen werden.

Um in den Kreis der Benutzer des Archivs aufgenommen zu werden, muß man folgende Unterlagen vorlegen:

- ein selbstformuliertes Antragsschreiben
- das allmächtige Empfehlungsschreiben des Magister- bzw. Doktorvaters, oder der Institution in der man tätig ist
- zwei Paßbilder
- Personalausweis oder Reisepaß

Diese Papiere werden Frau Pilar Lázaro de la Escosura, "Jefe del Departamento de Referencias" vorgelegt. Sie stellt den Benutzerausweis aus und gibt die erste Einführung in die Benutzung des Archivs. Übrigens, das Personal des Archivs ist sehr nett und hilfsbereit. Der drei Jahre gültige Benutzerausweis, "Tarjeta Nacional de Investigador", berechtigt in allen staatlichen Archiven und Instituten, die der "Dirección General de Bellas Artes y Archivos" unterstellt sind, zu forschen. - Noch einige technische Daten (Stand Herbst 1993):

Öffnungszeiten: ganzjährig Mo. - Fr. 8 bis 15 Uhr
Abgabe von Fotokopier- und Fotoaufträgen: Mo. - Fr. 10 bis 13 Uhr
Preise für Bilder und Microfilme:

Foto (schwarz-weiß)	18x24:	250 Ptas.
	24x30	300 Ptas.
Microfilm		12 Ptas pro Aufnahme
Fotokopie		12 Ptas pro Aufnahme
Ausdruck digitalisierter Dokumente		12 Ptas pro Ausdruck

Adresse:
Archivo General de Indias, Avda. de la Constitución s/n, 41004 Sevilla
Tel.: (0034 5) 4 21 96 44; Fax.: (0034 5) 4 21 94 85

Eine gute Ergänzung zum Archiv ist die Bibliothek des "Centro de Estudios Hispanoamericanos", Calle Alfonso XII, 16, Sevilla. Diese Bibliothek ist was lateinamerikanische Themen betrifft gut bestückt und aktualisiert. Für die Benutzerkarte benötigt man hier einen Personalausweis, einen Empfehlungsbrief und zwei Paßbilder. Die Benutzerkarte wird innerhalb von drei Tagen ausgestellt.

Für weitere Fragen bin ich unter folgender Adresse erreichbar: **c/o Seidel, Hadlichstr. 30 in 13187 Berlin Tel. 030/ 692 75 86**

Monique Escamilla

Vorstellung der Mainzer Studierenden

Wir sind fünf Studentinnen, die Kunstgeschichte an der Johannes-Gutenberg- Universität in Mainz studieren und die sich besonders für spanische Kunstgeschichte interessieren. Deshalb wollen wir versuchen, auf studentischer Seite die Carl- Justi- Vereinigung bekannter zu machen, um auf diesem Wege mit Studierenden desselben Interessenschwerpunktes anderer Universitäten in Kontakt zu kommen. Dazu haben wir folgende Projekte in Angriff genommen:

1) Die Erstellung eines Info-Blattes für die Kunstgeschichte- Fachschaften mit Vorstellung der Carl- Justi- Vereinigung und ihren Zielen.
Diese Information soll auf der nächsten KSK (ein Treffen aller Fachschaften der Kunstgeschichte; findet in der Regel halbjährig statt) an alle Fachschaften verteilt werden. Wir werden an dieser KSK teilnehmen und für Fragen zur Verfügung stehen.

2) Weiterhin ist angestrebt, um ein breiteres Publikum zu erreichen, einen Artikel in universitären Zeitungen wie Audimax, Unicum etc. zu veröffentlichen.

3) Als Projekt für die Zukunft streben wir einen Erfahrungsaustausch der Mitglieder über fachbezogene Spanienaufenthalte an, in dem Möglichkeiten, Probleme und Tips angesprochen werden.
Möglich wären hierfür kurze Artikel in den Mitteilungen oder bei größerem Interesse und entsprechender Resonanz die Erstellung eines "Sonderheftes".
Darüber hinaus wollen wir ein Netz von Ansprechpartnern erstellen, bei denen man konkrete Hilfestellungen erfragen kann.
Beispielsweise sind uns schon bekannt:

- die Konservatoren der königlichen Baudenkmäler und des Prado
- Voraussetzungen zur Benutzung der BIBLIOTECA NACIONAL, Madrid und des CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS (CSIC)
- eine Liste aller öffentlichen Bibliotheken in Madrid

Für weitere Ideen und Vorschläge sind wir offen. Hier unsere Adressen:
Georgia Maier, Parcusstr. 3, 55116 Mainz
Ulrike Rudek, Elsa- Brändström- Str. 8, 55124 Mainz
Julia Riedel, Schenkendorfstr. 2, 65187 Wiesbaden
Susanne Funk, derzeit in München, Brudermühlstr. 19, 81371 München
Sabine Würfel, im WS 93/94 mit ERASMUS in Dijon

Die Georg-Weise-Photosammlung der Universität Tübingen

Gänzlich unbenutzt lagert im Kunsthistorischen Institut Tübingen das von Georg Weise über Jahrzehnte hinweg angefertigte und gesammelte Bildmaterial zur spanischen Architektur und Plastik. Es handelt sich hierbei um ungefähr 85 Kartons à 80 Photos sowie ca. 6000 Negative. Natürlich befinden sich darunter auch inzwischen stark vergilbte Aufnahmen mit sentimentalem Inhalt. Trotzdem könnten vor allem Nordspanien-Forscher fündig werden: von Burgos bis Santiago stapeln sich historische Aufnahmen aus allen Epochen. Da personelle Unterbesetzung und chronischer Geldmangel es nie erlaubten, einen Bestandskatalog oder ein Inhaltsverzeichnis zu erstellen, ist die Benutzung nicht ganz unproblematisch: die Photos sind zwar alphabetisch und topographisch geordnet, die Negative jedoch nicht beschriftet, so daß es in vielen Fällen nur noch Spezialisten möglich sein wird, das Bildmaterial (z.B. zur Kapitellplastik korrekt zuzuordnen.

Interessenten sollten sich im Sekretariat des KHI (07071/292382) voranmelden oder um weitere Auskunft bitten, da die Photosammlung für die Öffentlichkeit bislang nicht zugänglich ist. Für konkrete Anfragen stelle ich mich gern zur Verfügung.

Martina Frauer

Danksagungen

Die Carl Justi-Vereinigung e. V. dankt folgenden Mitgliedern und Institutionen für die Übersendung von Publikationen:

Markus Burke: *Jesuit Art and Iconographie 1150-1800*, Kat. Ausst. Jersey City, New Jersey, Saint Peter's College Art Gallery 1993, Jersey City 1993.

Centre UNESCO de Catalunya: *Catalònia. kultur 1. 1993* und *2. 1992.*

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft Nr. 25-27*

- *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans 6. 1993*

- August Bover i Font, *Manual de Catalanística*, Montserrat 1993.

Deutscher Spanischlehrerverband: *Hispanorama Nr. 64-66*

Cristina García Rodero, *España - Fiestas y ritos*, Barcelona/Madrid 1992.

Sabina Hamm: *Jerónimos 4 séculos de pintura*, 2 Bde. Kat. Ausst. Lissabon, Mosteiro dos Jerónimos 1992, (Lissabon 1992).

Annemarie Jordan Gschwend: *A Crystal Elephant from the "Kunstkammer" of Catherine of Austria*, Aus: Jb. der Kunsthist. Smlgn. in Wien, 87. 1991.

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

Daisy Peccinini de Alvarado: *Pesquisas em artes plásticas*, Porto Alegre 1993.

Carmen Pena López: *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1899-1918)*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio de Velázquez und Bilbao, Museo de Bellas Artes 1993/94, Barcelona 1993.

Sabine Maria Schmidt: Ausst. Kataloge zu *Ulrike Hogrebe, Monika Brandmeier, Anne Berning*, Münster / Schöppingen 1993.

Für die regelmäßige Information über Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen danken wir:

American Society for Hispanic Art Historical Studies, Stamford (Connecticut)

Galeria Ruta Correa, Freiburg

The Hispanic Society, New York

Iberoamericana / Editorial Vervuert, Frankfurt, Madrid, Boston

Libesa, Madrid

The Spanish Institute, New York

Tandem. Escuela Internacional Madrid, Madrid

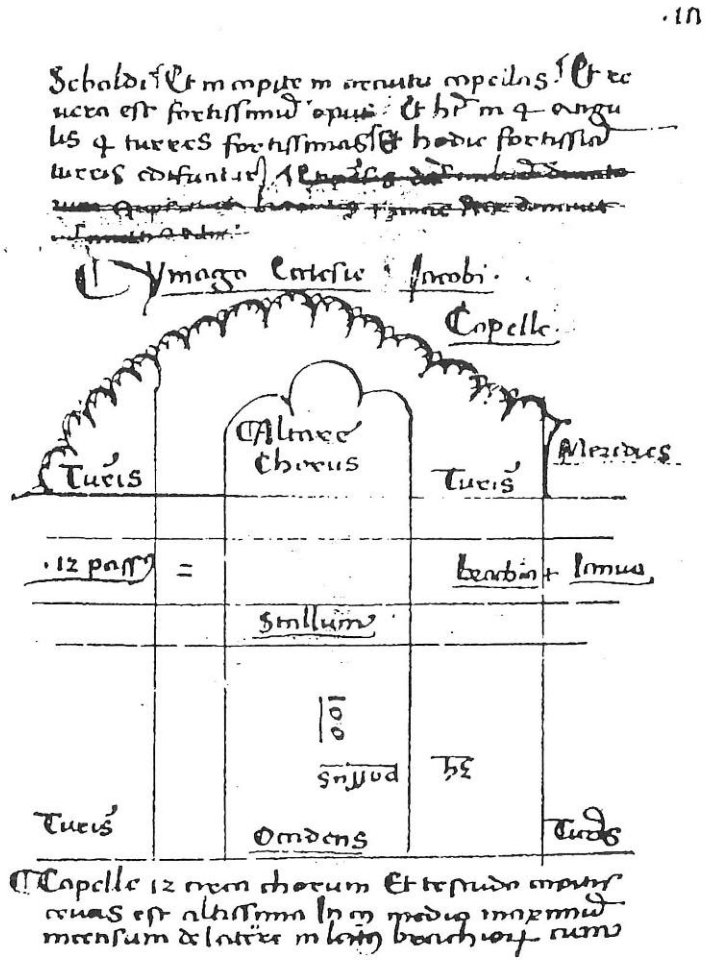


Abb. 1: Hieronymus Münzer:
Skizze zu St. Sebald in Nürnberg

Aus: Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii, hrsg. Ludwig Pfandl, in: Revue Hispanique 48, 1920





Abb. 2 (links): Alonso Sánchez Coello, 1564

Abb. 3 (oben): Kopie nach Sofonisba Anguissola, 1567



Abb. 4: Enrique Blanco (1826)



Abb. 5: F. A. Muraton (1878)



Abb. 6: Anonymer Stecher (1742)



Abb. 7: Blick in die Ausstellung *Surrealismus und Lateinamerika*

(Foto: Presse und Informationsdienst Stadt Bochum)