Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL JUSTI
VEREINIGUNG EV.

Mitteilungen 1998

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E. V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

ISSN 0946 - 2821

10. Jahrgang 1998

Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer
9, Avenue des Gobelins, F - 75005 Paris

Druck: J. Kinzel, Göttingen

INHALTSVERZEICHNIS

Klaus Körner
Allegorie des 'Desengaño' in der Malerei -
Murillos Selbstbildnis in der National Gallery, London 3

Resúmen español 31

Simone Holert
Richard Wagner und die katalanische Moderne 38

Kolloquium „Neue Museen in Spanien"

Bruno Klein
Das Kolloquium „Neue Museen in Spanien"
(Bochum, Haus Weitmar, 14. - 16. Februar 1997) 76

Gisela Noehles-Doerk
Das Museum für abstrakte spanische Kunst der 'Casas Colgadas' in Cuenca
und die Kunstpolitik Francos 80

Resúmen español 92

María de los Santos García Felguera
Coleccionismo público en España. 1975-1995 98

Deutsches Resümee 107

José Luis Cano de Gardoqui
Panorama de los Museos en España desde la perspectiva
de su dependencia administrativa 108

Barbara Willert
Rafael Moneo: Museumsbauten in Spanien 114

Resúmen español 128

Barbara Borngässer
Architektur und Image: Das Centre de Cultura Contemporània und das Museu d'art contemporani in Barcelona 132

Resúmen español 145

Zusammenfassungen weiterer Beiträge / Resúmenes de otras ponencias

Josep Maria Montaner
Arquitectura de museos en España: La confluencia de distintas tradiciones 150

Museumsarchitektur in Spanien: Das Zusammenfließen bestimmter Traditionen 151

Johannes Kaiser Wortmann
Museos y Reconstrucción urbana en la Barcelona Democrática 152

Museen und Stadtumbau im demokratischen Barcelona 153

Forschungsbericht

Julia Stobbe
Barockkirchen in der Region Minas Gerais (Brasilien) und ihre europäischen (besonders portugiesischen) Voraussetzungen 154

Vereinsnachrichten 156

Satzung der CJV 159

Bildnachweis 162

ALLEGORIE DES *DESENGAÑO* IN DER MALEREI - MURILLOS SELBSTBILDNIS IN DER NATIONAL GALLERY, LONDON*

Klaus Körner / Berlin

Das *Selbstbildnis des Bartolomé Esteban Murillo* in London (Abb. 1) ist eines der herausragendsten Zeugnisse der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts.[1] Das Bild war wahrscheinlich für eine Porträtgalerie der Sevillaner Malereiakademie gedacht, der Murillo von 1600-1663 als erster Präsident und Mitbegründer vorstand. Die Forschung datiert das Selbstporträt an den Beginn der 1660er oder Beginn/ Mitte der 1670er Jahre.[2] Die Kunstwissenschaft zur spanischen Kunstgeschichte bezeichnet das Londoner Selbstbildnis als eine Darstellung des Malerberufs,[3] „Definition der Malkunst",[4] „Allegorie von Murillos Malerei"[5] und Murillos „Allegorie auf die *docta pintura*".[6]

Auch diesem Aufsatz liegt die These zugrunde, daß Murillos Selbstbildnis als synthetisches Künstlerbildnis eine Malereiallegorie von höchstem Anspruch ist: Murillo als personifizierte Gestalt der *docta pintura* in einer Allegorie des *desengaño* in der Malerei. Zum Tragen kommt die Allegorie in der beabsichtigten Dialektik von Täuschung und Enthüllung der Täuschung (*engaño / desengaño*), die eine wesentliche Rolle in der Rezeptionstheorie des 17. Jahrhunderts spielt.[7]

---

* Der vorliegende Aufsatz basiert auf der Magisterarbeit *Murillos Selbstbildnis in der National Gallery London - Malerischer Diskurs über die Malerei*, die der Autor 1997 bei Professor Rudolf Preimesberger, Freie Universität Berlin, abgeschlossen hat.

[1] Zu Murillo vgl. das grundlegende Werk von Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 Bde., Madrid 1981. Zum Selbstbildnis ders., Bd. I, 461f., Kat. 411 mit Provenienz; Ausst.-Katalog Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682, Madrid/London 1982, Kat. 61; *The National Gallery complete illustrated catalogue*, zusammengestellt von Christopher Baker und Tom Henry, London 1995, NG 6153. Eine Kopie befindet sich in der Privatsammlung des Duke of Wellington, London. Zu weiteren Kopien und Repliken vgl. Angulo Íñiguez 1981, II, 2784-2807.

[2] Zur neuesten Datierung und möglichen Funktion des Bildes vgl. Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1995, 167-170.

[3] Angulo Íñiguez 1981, I, 462.

[4] Nina Ayala Mallory, *Del Greco a Murillo*, Madrid 1991, 220-221.

[5] Victor I. Stoichita, *„Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre"*, in: Hans Körner (Hg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim-Zürich-New York 1990, 124.

[6] Waldmann 1995, 165-171.

[7] Zur *desengaño*-Thematik vgl. die Studie von Hansgerd Schulte, *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des goldenen Zeitalters*, München 1969.

Als Bild im Bild erscheint die Gestalt Murillos in Halbfigur in einem ovalen grauen Steinrahmen, der, angelehnt an zwei Pilaster, auf einer vorspringenden, steinernen Ablage steht, auf der zu beiden Seiten des Malers die Attribute der Malerei liegen. Zur Rechten des Malers befinden sich Zirkel, Stift, Lineal und eine Rötelzeichnung, die die Beine einer Figur erkennen läßt, und zu seiner Linken vier Pinsel und eine Palette mit den Farben des Bildes.

Die Gestalt des Malers zeigt sich in Dreiviertelansicht, der Kopf ist fast frontal dem Betrachter zugewendet ist. Der Blick ist leicht gesenkt. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß Murillo seine Augen unterschiedlich dargestellt hat. Dieses Augenphänomen ist für die spanische Porträtmalerei - wie sich zeigen wird - ebenso ungewöhnlich und bedeutsam wie die rechte Hand im *Trompe-l'oeil-Effekt* und die Inschrift des Bildes. Die rechte Hand ruht auf dem ovalen Rahmen. Sie durchbricht die Trennung der beiden Bildräume und verbindet sie gleichzeitig. Erstaunt fragt sich der Betrachter, was hier eigentlich dargestellt ist: eine fiktive Gestalt oder ein lebendiger Murillo.

Unter dem Bildnisraum und zwischen den Attributen gibt die lateinische Inschrift in einer Kartusche Auskunft, daß es sich bei dem Dargestellten um Murillo handelt, der sich auf Wunsch der „Söhne" selbst malt:

Bart.^{us} Murillo seipsum depin / gens pro filiorum votis acpreci / bus explendis

Diese Inschrift ist eine der bemerkenswertesten Inschriften, die es in einem Selbstbildnis gibt. Sie greift den Widerspruch auf, der sich in der bildnerischen Darstellung der Hand als paradoxes Element von Fiktion und Wirklichkeit zeigt. Denn sie benennt nicht nur den Auftraggeber, nämlich die „Söhne" der Sevillaner Akademie der Malerei,[8] sondern sie teilt in einer für die traditionelle Signatur unüblichen Verbform des Partizip Präsens („*depingens*") mit, daß sich der Maler im unmittelbaren Akt des Malens befindet.[9] Die Verlaufsform, die mit dem Handmotiv im *Trompe-l'oeil-Effekt* korrespondiert, zielt auf die lebendige Präsenz Murillos im Bild, auf eine Gegenwärtigkeit, die Dauerhaftigkeit und Unsterblichkeit intendiert.

Diese außergewöhnliche Signatur ist ebenso wie die Hand eine Innovation, die Murillo für das Künstlerbildnis in die spanischen Malerei einführt. Mit beiden Elementen setzt der Maler wesentliche Zeichen für das Verständnis und die Interpretation des Porträts und seiner Person.

*

[8] Wahrscheinlich handelt es sich nicht um die leiblichen Söhne, sondern um die Mitglieder der Sevillaner Malereiakademie als „*Söhne der Malerei*". Waldmann 1995, 170.

[9] Hingewiesen hatte darauf schon, ohne aber die Bedeutung zu sehen, Angulo Íñiguez 1981, I, 462. Als offensichtliches Paradox zwischen Verlaufsform und Bildnis wertet es erstmals Stoichita 1990, 127.

Murillos Selbstporträt steht in der Tradition des synthetischen Künstlerbildnisses. Dieser Typus verbindet das Bildnis mit der Darstellung der tugendhaften Eigenschaften oder Fähigkeiten der porträtierten Gestalt. In der Mitte eines allegorischen Rahmenwerkes, das die *virtus* des Abgebildeten repräsentiert, erscheint die Gestalt im knappen Ausschnitt und ohne Attribut in einem runden oder ovalen Format.[10]

Der strukturelle Aufbau liefert also den offensichtlichen Hinweis, daß das Londoner Selbstbildnis mit den Attributen eine Allegorie der Malerei ist. Damit entspricht das Selbstporträt der konservativen Bildnisauffassung im Spanien des 17. Jahrhunderts, die das Bildnis ausschließlich als symbolische Repräsentation legitimiert. Nach Meinung des wohl bedeutendsten Vertreters dieser Vorstellung, Vicente Carducho, schreibt das *decorum* deshalb für das Künstlerbildnis vor, den Künstler mit einem Instrument seiner Kunst, den Maler insbesondere mit Pinseln und Farben darzustellen. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob sich Murillo dem *decorum* auch in der Darstellung seiner eigenen Person unterwirft, indem er sich als Gestalt der Malerei personifiziert, oder ob er eher einer moderneren Porträttheorie folgt, wie sie in Sevilla von dem berühmten Malereitheoretiker Francisco Pacheco vertreten wird.[11] Nach dessen Verständnis bestimmen die „Ähnlichkeit" („*lo parecido*") und die „*aire*" die Kriterien der Porträttheorie.[12]

Da nach dem heutigen Forschungsstand keine Bildnisse Murillos von anderen Künstlern existieren, ist die Frage nach der Ähnlichkeit zwischen seinem Londoner Bildnis und ihm selbst schwierig zu beantworten. Der einzige Anhaltspunkt ist ein weiteres, früheres Selbstbildnis (um 1650, Abb. 2) und eine Abendmahlszene (*La Cena*, um 1650), von der angenommen wird, daß sich der Maler in der Gestalt des hl. Johannes dargestellt hat.[13] Die Vermutung stützt sich auf eine ge-

[10] In Sevilla war diese Art der Darstellung u.a. durch die Druckgraphik des Aegidius Sadeler II (1570-1629) bekannt geworden. Francisco Pacheco beschreibt in seinem Traktat über die Malerei mehrere Bildnisse im allegorischen Rahmenwerk. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, hrsg. von F. J. Sánchez Cantón, 2 Bde. Madrid 1956; neu hrsg. u. kommentiert von B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, 526f.

[11] Zum spanischen Porträtbegriff des 17. Jahrhunderts vgl. die grundlegende Untersuchung von Waldmann 1995, 92-114.

[12] Mit dem Begriff „*aire*" - das Äquivalent zu „*aria*" der italienischen Theorie des 16. Jhs. - erfährt die Darstellung des Unsichtbaren seine Form im Bild, indem sie Bewegung als Ausdruck eines Seelenzustands mit der Frage eines ästhetischen und Rollenideals verbindet, die auch das *decorum* des Porträts betrifft. Dies beinhaltet die Darstellung der geschlechts- und altersspezifischen Differenz als auch das Sichtbarmachen der Verschiedenheit von Leidenschaften und Gemütszuständen. Vgl. zum Begriff „*aire*" bei Pacheco die Magisterarbeit des Autoren 1997, 24-26. Zu „*aria*" in der italienischen Kunsttheorie und Literatur vgl. David Summers, „*ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissnace Art*", in: *artibus et historiae* 20, 1989, 15-31.

[13] Angulo Íñiguez 1981 II, 240, III, 60.

wisse Ähnlichkeit der Physiognomie des Jüngers und der Murillos im frühen Selbstbildnis. Doch ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Selbstporträts offensichtlicher. Das Londoner Porträt zeigt den Maler in gereiftem Alter. Das Gesicht ist voller als im frühen Bildnis, ein leichtes Doppelkinn ist zu erkennen, das Haar ist jetzt bis zur Schulter gekürzt und die hohe Stirn liegt frei, die Mundpartie ist ausgeprägter. Die Augen blicken nicht mehr stolz und etwas überheblich auf den Betrachter, sondern der Blick ist leicht gesenkt.

In beiden Selbstbildnissen präsentiert sich Murillo als Maler in vornehmer Kleidung mit *golilla* bzw. *valona*.[14] Der vornehme äußere Habitus in beiden Bildern spiegelt das Bewußtsein über den Rang der malerischen Tätigkeit und würdigt den Maler als Künstler. Sie ist das äußere Zeichen einer gewandelten sozialen Stellung des Malers vor dem Hintergrund der angestrebten *nobleza* der Malerei.[15]

Die aufrechte Körperhaltung, die Gestik der ruhenden Hand auf dem Oval und die ernste Mimik mit dem gesenkten Blick sind harmonisch mit der Zeichnung und der Farbe abgestimmt. Die Zeichnung liefert klare Umrisse und Konturen. Das blaßrötliche Inkarnat des Gesichtes und der Hand kontrastiert mit dem schwarzen Haar und dem grauen Oval. Die schwarzviolette Tracht, von der sich die weiße *valona* deutlich abhebt, betont die würdige Körperhaltung. Die Farbe spielt hier in ihrer symbolischen Konnotation eine nicht unwesentliche Rolle. So heißt es in der für ganz Europa wichtigen ikonographischen Mustersammlung „*Iconologia*" des Cesare Ripa zur Personifikation der *dottrina/doctrina* („Lehre"),

[14] Angulo Íñiguez 1981 II, 411. Antonio Palomino erwähnt in der Lebensbeschreibung Murillos neben dem Londoner Selbstbildnis noch „otro de golilla", das nach dem Tod Murillos im Besitz seines Sohnes Gaspar Murillo verblieb. A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictorico y la Escala optica*, Madrid 1715-1724, in 3. Bdn. Madrid 1947/1988, III, 415. Dieses Bildnis wird im allgemeinen als das aus dem Jahre 1650 angesehen. Stoichita identifiziert ein anderes Bildnis als das von Palomino erwähnte „*otro de golilla*". Stoichita 1990, 123 u. Anm. 54. Ebenso J. A. Gaya Nuño, *L'opera completa di Murillo*, Mailand 1978, Nr. 55. Jedoch handelt es sich bei dem Kragen dieser Person nicht um eine „*golilla*". Palomino verwendet den Begriff „*golilla*" eindeutig als tellerartigen, gestärkten Rundkragen, wie er am Hofe Philipps IV. üblich war. Vgl. in der Biographie Velázquez' von Palomino 1715-24/1988, III, 268.

Zur Definition der „*golilla*" vgl. den Artikel im *Diccionario de Autoridades* (1724) der königlichen Akademie. Zur Einführung der „*golilla*" in die spanische Mode vgl. Max Boehn, *Die Mode. Menschen und Moden im siebzehnten Jahrhundert*, München 1913, 100; Vgl. den Marqués de Lozoya im Vorwort der spanischen Ausgabe von Boehn, *La Moda. Historia del Traje en Europa Desde los origenes del cristianismo hasta nuestros días. Siglo XVII*, Barcelona o. J., VIIIff.

[15] Zur sozialgeschichtlichen Entwicklung des Künstlers, insbesondere des Malers im 17. Jh. vgl. Karin Hellwig, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt/ M. 1996; J. J. Martín Gonzales, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984; Julián Gallego, *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976.

daß die violette Farbe der Kleider ihre Würde bestimmt.[16] Und zur Figur der *Perseveranza/Perseverancia* („Beständigkeit") vermerkt Ripa, das Schwarz und Weiß in ihrer Tracht eine feste Absicht andeuten, weil sie jeweils an den entgegengesetzten Enden der Farbskala liegen.[17]

Die äußere Erscheinung strahlt in ihrer Würde eine unaffektierte und zwanglose Souveränität aus. Dieses Erscheinungsbild spiegelt das Ideal der *leggiadria* wider, wie es Hans-Joachim Raupp in seiner Untersuchung über die Künstlerbildnisse der *Iconographie* Antonis van Dycks näher bestimmt hat.[18] Als dem rationalen Begriffsvermögen unzugängliche Qualität einer Persönlichkeit betrifft *leggiadria* die natürliche, angeborene innere Ordnung und Begabtheit. Aus dem Grunde ist das Wesen der *leggiadria* zwanglos und unaffektiert.[19]

In der Darstellung seiner äußeren Erscheinung drückt Murillo also die geistigen Qualitäten einer Künstlerpersönlichkeit aus, wie sie im Kontext der Personifikation der Malerei gefordert werden. Neben der Kleidung ist auch die wohlproportionierte Gestalt und souveräne Erscheinung des Malers als Ausdruck von Schönheit (*belleza*) und Vornehmheit (*nobleza*) zu werten. Dies gilt ebenso für das frühe Selbstbildnis. Das dem Betrachter zugewandte gleichmäßig geformte Gesicht im Londoner Bildnis strahlt innere Ruhe und Harmonie aus, im frühen Porträt jugendliche Konzentration. In Pachecos Beschreibung der Personifikation der *pintura* spiegeln sich in den äußeren Qualitäten der *hermosura* (Schönheit) und der *nobleza* des Körpers die Qualitäten der Seele wider.[20]

Auch in seinem schwarzen, etwas zerzausten Haar könnte Murillo seine bzw. die der Malerei immanenten, geistigen Qualitäten verdeutlichen. Schwarzes, krauses und lockeres Haar kennzeichnen laut Beschreibung der Personifikation der Ma-

[16] Cesare Ripa, *Iconologia*, Span. Übers. Nach der Ausgabe Cesare Ripa, Iconologia overe descrittione di diversi imagini cavate dall'antichità & di propia inventione, Siena 1613. 2 Bde. Madrid 1987, I, 291f.

[17] Ripa 1613/1987 (wie Anm. 16), II, 199.

[18] Vgl. H. J. Raupp *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim-New York 1986, 100/1.

[19] Caamaño Martínez spricht in einem zweiseitigen Essay über das Erscheinungsbild Murillos und wertet es als „*geistige, kultivierte Vornehmheit*" („*nobleza espiritual, cultivada*") und „*Grazie*" („gracia"). J. M^{a}. Caamaño Martínez, „*Reflexiones en torno a un autorretrato*", in: *Goya* 169-171, 1981, 34. Pacheco verwendet hier *belleza* und *hermosura* als Synonyme.

[20] „*Píntase hermonísima, porque la hermosura es señal de nobleza [...] y ambas mueven y enamoran: pues según opinión de filósofas las buenas cualidades del cuerpo descubren por la mayor parte las del ánimo.*" Pacheco 1649/1990, 142. Pacheco benutzt die „*Iconologia*" von Ripa, Padua 1611, mit Zusätzen von Pedro Paolo Tozzi. Italienischer Text wiedergegeben von Bassegoda i Hugas, in: Pacheco 1649/1990, 140, Anm. 29.

lerei das Nachdenken über die Imitation der Natur durch die Kunst und ihre Wirkung.[21]

Bei näherer Betrachtung des Gesichtes fallen besonders die Stirn- und Augenpartie sowie der geschlossene Mund auf. Der Blick ist leicht gesenkt und scheint sich im außerbildlichen Raum zu verlieren. Ein weiteres übereinstimmendes Element zwischen Murillo und der Personifikation der Malerei sind die hochgezogenen Augenbrauen. Sie symbolisieren geistige Tätigkeit.[22] Das Fehlen einer grüblerischen, nachdenklichen Stirn, in vielen Künstlerbildnissen typisiertes Zeichen in Form reichhaltiger Falten, läßt vermuten, daß die geistige Tätigkeit der Malerei für Murillo kein grüblerischer Akt ist. Auch hier könnte die Erklärung in der Personifikation der *pintura* liegen. Denn der Malerei müsse es darum gehen, nicht die Schwierigkeit, sondern die Anmut und Leichtigkeit des Malakts zu zeigen.[23] Genauso verhält es sich bei Murillo. Auch er täuscht den Betrachter über die Schwierigkeit des Malens hinweg. Er hält kein Arbeitsinstrument in der Hand. Seine Stirn verrät kein tiefsinniges Nachdenken.

Entsprechend der Beschreibung der Personifikation der Malerei bei Pacheco hat Murillo sich in dem Londoner Selbstbildnis mit den Instrumenten der Zeichen- und Malkunst dargestellt: Pinsel, Palette, Lineal, Zirkel und die Rötelzeichnung einer anatomische Figur.[24] Auffallend ist, daß die Utensilien außerhalb des Bildraumes liegen, in dem die Gestalt des Malers erscheint. Für das Selbstbildnis in der spanischen Malerei ist dies ein Novum. Alle spanischen Maler, die sich in ihrem gemalten Bildnis mit Arbeitsinstrumenten zeigen, stellen sich - soweit ich sie kenne - mit dem Pinsel oder der Feder in der Hand dar.[25]

Die Utensilien liegen auf einer Ebene und sind symmetrisch zum Oval des Rahmens angeordnet. Die außergewöhnliche Art der Plazierung der Malutensilien an sich erweist sich m. E. als ein wichtiger Aspekt für die Deutung. Die Attribute bilden die Basis eines Dreiecks, dessen Spitze der Kopf des Malers ist. Der Künstler macht deutlich, daß die geistige Leistung, die er zu erbringen hat, bevor er ein

[21] *„Tiene cabellos negros, crespos y sueltos, por los continos revueltos y vagos pensamientos de la imitacion de l'arte de la naturaleza y de la imaginación, en todos los efectos visibles"*. Pacheco 1649/1990, 142.

[22] *„Las cejas enarcadas en señal de los fantásticos y profundos pensamientos [...] Las cejas levantadas muestran admiración de tantas y tan sutiles investigaciones como se le ofrecen, con que aquista profunda maravilla."* Pacheco 1649/1990, 142.

[23] *„...así como los oradores tal vez fingen saber hablar sin arte, así paresca en los pintores obrar de modo que muestren el agrado y facilidad, pero que no se encubra la dificultad a los más inteligentes y doctos: atendiendo a la buena opinión y fama con todos, nacida de su continuo y verdadera virtud."* Pacheco 1649/1990, 142.

[24] Zusätzliche Attribute der Malerei sind eine Phiole mit Leinsamöl und ein mit einem Gitternetz überzogenes Blatt. *Pacheco 1649/1990*, 141.

[25] Vgl. den umfangreichen Katalog von Selbst- und Künstlerporträts bei Waldmann 1995.

Arbeitsinstrument in die Hand nimmt, Voraussetzung aller malerischen Tätigkeit ist. Bestätigt wird diese Annahme durch das Fehlen eines Attributes in der Hand.

Zur Rechten des Malers befinden sich die Instrumente des *dibujo*; zu seiner Linken die Utensilien des *color*. Murillo, dessen Ruf als Maler sich in erster Linie auf die Darstellung sakraler Historien begründet, verwendet das aus der christlichen Ikonographie bekannte Rechts-Links-Schema,[26] um in bezug auf die Grundlagen der Malerei *dibujo* und *color* eine Hierarchie auszudrücken, die der zeitgenössischen Kunstauffassung entspricht. Denn die spanische Kunsttheorie stellt den *dibujo* über den *color*.[27]

Für Carducho ist der *dibujo* das *„wesentliche Fundament"* (*„el fundamento esencial"*) und die *„Vollkommenheit der Kunst"* (*„la perfeccion del Arte"*). Pacheco begreift den *dibujo* als *„die substantielle Form"* (*„la forma substancial"*) sowie *„Seele und Leben der Malerei"* (*„alma y vida della [pintura]"*). In seiner Beschreibung der Personifikation der Malerei verkörpern Lineal, Zirkel und die anatomische Figur als Instrumente des *dibujo „die Fundamente der Malerei"*.[28] Sie dienen der Gestaltung von Proportionen, Perspektive und Anatomie. In Murillos Selbstbildnis sind das Lineal und der Zirkel mit dem Hinweis auf den *dibujo* aber nicht nur als reine Arbeitsinstrumente anzusehen. Sie sind zudem auch als Symbole des Künstlers zu werten, das rechte Maß bestimmen zu können. Auch die Rötelzeichnung ist als Hinweis des *dibujo* als eine hauptsächlich intellektuelle Fähigkeit zu verstehen.[29]

Auf der Palette des Londoner Porträts sind die Farben zu sehen, die der Maler auch für sein Selbstbildnis benutzt - im Gegensatz z. B. zu dem Selbstporträt Carduchos, in dem die Farben auf der Palette nicht den Farben des Bildnisses entsprechen. Carducho denkt demnach hinsichtlich der Farbe in einer allgemeinen, idealisierten Begrifflichkeit, während Murillo den direkten Bezug zum Selbstbildnis herstellt.[30] Die Farbgebung der Darstellung ist fast monochrom. Die vorherrschenden Farben sind die Dyade Weiß und Schwarz. Die Triade der Primärfarben kommt nicht vor. Murillo benutzt nur Mischfarben. Auf der Palette befinden sich Weiß, Ockergelb, Ockerrot, ein sehr dunkles Violett, Schwarz, Zin-

[26] Vgl. E. Dinkler-von Schubert, Artikel *„Rechts und Links"*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. Br. 1971, III, 511-515; L. Röhrich, Artikel *„Rechts und Links"* in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, 1960, IV, 382.

[27] Vgl. K. Hellwig, *„Kunstliteratur in Spanien 1600-1700"*, in: S. Hänsel/H.Karge, *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2 Bde. Berlin 1991/1992, II, 86f.

[28] *„Los pies cubiertos dicen que los fundamentos de la pintura, la proporción, la perspectiva, la anatomia, y los principales precetos del debuxo"*. Pacheco 1649/1990, 142. Zur Symbolik des Zirkels, das rechte Maß bestimmen zu können vgl. Ripa 1613/1987 (wie Anm. 16), I, 280: *Dibujo*; II, 6 *Juicio*: II, 6.

[29] Vgl. Raupp 1984 (wie Anm. 18), 197.

[30] Vgl. Waldmann 1995, 156.

nober und eine Farbmischung, die etwas dunkler ist als die Inkarnatsfarbe des Gesichtes.[31]

Nach diesen Ausführungen wird deutlich, daß die Attribute in ihrer hierarchischen Rechts-Links-Anordnung eine zweifache symbolische Funktion haben. Zum einen reflektieren sie den Prozeß der Herstellung des Selbstbildnisses. Pacheco gibt in seiner Abhandlung über das Porträt klare Anweisung, wie der Maler beim Malen eines Bildnisses vorzugehen hat. Im ersten Schritt skizziert er die Konturen mit dem Stift, und im zweiten füllt er sie mit den Farbe aus.[32] Zum anderen symbolisieren die Attribute aber auch Theorie und Praxis, wobei das Studium von den Proportionen, der Perspektive und der Anatomie der malerischen Tätigkeit vorausgeht.

Murillo hat nun die Hand aus der Mittelachse des Bildes herausgenommen und sie zu der Palette hin verschoben. Das eingangs genannte Dreieck Kopf, Zeichen- und Malutensilien verliert deshalb an optisch wahrnehmbarer Symmetrie. Die Hand ist den Farben bzw. der Praxis näher als den Zeichenutensilien, der Theorie. Murillo war demnach daran gelegen, die Attribute als Symbole von Theorie und Praxis den entsprechenden Körperteilen Kopf und Hand zuzuordnen. Die Zuweisung entspricht auch der Definition der *docta pintura*, wie sie in der Ideenlehre von Vicente Carducho in seinem Traktat *Dialogos de la Pintura* (1633) und Francisco Pacheco in *Arte de la Pintura* (1649) entworfen wird. Für Carducho sind die Hände gleich dem *pintor exterior*, dem äußeren Maler. Er kopiert die Ideen, die der *pintor interior*, der Verstand, entwirft.[33] Ähnlich äußert sich auch Pacheco. Die Hand benötige die *„innere Idee"*, bevor sie zur Ausübung kommt.[34] Das *„Lob der Hand"* - ein seit der Antike ständig wiederkehrender Topos - kommt in ihrer auffälligen Positionierung auf dem ovalen Rahmen voll zur Geltung.[35] Sie ist die *docta manus*.[36]

[31] Vgl. Angulo Íñiguez 1981 II, 322. Allgemein zur Farbgestaltung bei Murillo vgl. L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, 235-237; Hubert von Sonnenburg, *„Zur Maltechnik Murillos I"*, in: *Maltechnik-Restauro* 86, 1980, 159-179 , ders., *„Zur Maltechnik Murillos II"*, in: *Maltechnik-Restauro* 88, 1982, 15-34; F. Ewald-Schübeck, *„Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo"*, in: *Archivo Español del Arte* XXXVIII, 1965, 43-57.

[32] Pacheco 1649/1990, 529-531.

[33] Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid 1633, hrsg. und kommentiert von F. Calvo Serraller, Madrid 1979, 188-189.

[34] *„Que para mover la mano a la execución se necesita de exemplar o idea interior"*. Pacheco 1649/1990, 282.

[35] Karl Gross, *„Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum"*, in: *Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung* 83, Heidelberg 1976, 423-440.

[36] Vgl. Stoichita 1990, 130; Waldmann 1995, 166.

Sowohl die Trennung der Attribute vom Maler als auch die Anordnung der Attribute definieren die Malerei Murillos als eine *docta pintura*. Murillo präsentiert zwar mit der symmetrischen Positionierung der Attribute die *„Grundsäulen der Malerei"*[37] und sich selbst als *„Meister der Zeichnung und Malerei"*,[38] doch vermittelt er vor allem auch den malerischen Prozeß eines Bildes, von der Idee zur Umsetzung, von der Zeichnung zur Farbe. Für ihn gilt das allgemeingültige Primat des *dibujo* vor dem *color*.

*

Neben der Darstellung der *virtus* ist für den Typus des synthetischen Bildnisses das ovale Rahmenformat ein wesentliches Element. Die Erscheinung der porträtierten Gestalt im Oval ist dabei von gleicher symbolischen Aussagekraft wie die Repräsentation der *virtus*.

Die Tradition der Abbildung von Personen in einer runden und ovalen Form reicht bis in die Antike zurück. Im Münz- und Medaillenwesen wurden die Bildnisse von mächtigen und würdigen Persönlichkeiten festgehalten.[39] Das runde und ovale Format wurde zu einer „Formel" der *memoria*, um die betreffende Person im Gedächtnis zu behalten. Gleichzeitig wurde ihm der Charakter einer Würdeformel zugesprochen.[40] Bereits im 15. Jahrhundert tritt das ovale Künstler-, Autoren- und Gelehrtenporträt in Erscheinung. Es wurde vor allem auf den Frontispizen sowie in den Randverzierungen der Buchillustrationen verwendet.[41] Giorgio Vasari (1511-1574) hat für die zweite Ausgabe seiner Vitensammlung von 1568 das ovale Format für die Darstellung der Künstlerbildnisse übernommen.[42] Er bindet es in einen architektonischen Rahmen ein, der von Personifikationen der verschiedenen Künste begleitet wird. Mit den ovalen Bildnissen würdigt Vasari die alten und zeitgenössischen Meister.

Für das Selbstbildnis führt die Verwendung des ovalen und runden Formats gattungsgeschichtlich zurück bis zu der Selbstdarstellung des griechischen Bildhauers Phidias. Er hatte nach Aussagen kunsttheoretischer Traktate sein Porträt in

[37] Stoichita 1990, 124.

[38] Waldmann 1995, 166.

[39] Vgl. Jean Roubier, *Dauernder als Erz. Das Menschenbild auf Münzen und Medaillen von der Antike bis zur Renaissance*, Wien-München 1958.

[40] Raupp 1984 (wie Anm. 18), 33. Als leidenschaftlicher Sammler antiker Münzen wird Murillo diese Funktion sehr wohl vertraut gewesen sein. Bezeugt ist die einschlägige Kenntnis Murillos über die Antike und ihrem Münzwesen. Vgl. Angulo Íñiguez 1981 I, 102f.

[41] Ingrid Preussner, *Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim 1987, 89.

[42] W. Prinz, *„Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen"*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Beiheft zu Bd. XII, 1966.

dem Rundschild der Göttin Minerva (*clipeo Minerva*) hinterlassen.[43] Die Bedeutung dieser Selbstdarstellung wird zu Murillos Zeiten unterschiedlich gewertet. Nach Carducho verewigte die Göttin das Bildnis des Phidias.[44] Sie gab dem Bildhauer Unsterblichkeit. Palomino deutet hingegen, daß der Künstler mit seinem Werk der Göttin Minerva Unsterblichkeit verlieh.[45]

Da in Selbstbildnissen Objekt und Urheber der Darstellung identisch sind, bedeutet dies, daß der Künstler sich mit seinem Selbstbildnis Unsterblichkeit verleiht. Sein Bildnis ist auf Dauer angelegt, wie das tempus verbi in der Inschrift bestätigt.

Für den europäischen Kunstraum der Neuzeit gilt meines Wissens wohl, daß Vasari der erste Maler ist, der sich in seinen Künstlerviten die Würdeformel in Form des Ovals selbst zulegt.[46] Auch Murillo wartet nicht, bis ihm die Kunstwelt die Würdeformel verleiht. Er legt sie sich - wie Vasari - selbst zu und zwar nicht erst im Londoner, sondern schon im frühen Selbstbildnis (um 1650, Abb. 2).[47] Die Gestalt des jungen Malers erscheint hier in einem ovalen Rahmen, der in einem grauweißen, bröckelnden Marmorblock eines antiken Frieses eingelassen ist. Ein steinerner Sockel bildet die zweite Ebene im Bild. Die nachträglich hinzugefügte lateinische Sockelinschrift besagt, daß hier das wahre Bildnis des größten Malers, Bartholomé Esteban Murillo, abgebildet ist, der 1618 geboren und am 3. April 1682 gestorben ist:

> *VERA EFIGIES BARTHOLOMAEI STEPHANI Â MORILLO MAXIMI PICTORIS, HISPALI NATI ANNO 1618 OBIJT ANNO 1682 TERTIA DIE MENSIS APRILIS.*

[43] Das Selbstbildnis des Phidias im Rundschild der Minerva wird bei Cicero, Tusculanae Disputationen I, XV,34 erwähnt.

[44] „*Fidias perpetuó su retrato por averle esculpido en el escudo de la Diosa Palas que avia hecho.*" Carducho 1633/1979, 20.

[45] So Palomino 1714-24/1988, III, 249f., der die Statue der Minerva und die Selbstdarstellung des Phidias mit *Las Meninas* (1656) von Velázquez vergleicht. In Spanien folgt z. B. Damián Forment (1480-1540) dieser Tradition. Er schnitzte seinen Kopf und den seiner Frau in den Balkenträger des Hauptaltars von Pilar in Zaragosa sowie in den Hauptaltar der Kathedrale von Huesca (beendet 1534). In beiden Altären stellt er sich und seine Frau („*Esse mulier magister quia opus fecit*") im klassischen Profil dar, eingeschrieben in ein durch einen Lorbeerkranz gebildetes Medaillon. An anderer Stelle vergleicht er sich mit den griechischen Bildhauern Phidias und Praxiteles „*Arte statuaria Phidiae Praxitelisque aemulus*". Zitiert nach P. Saviron y Estevan, „*Retratos de Damián Forment y su mujer*", in: *Museo Español de Antigüedades* VII, o. J., 499.).

[46] Stoichita nennt die Selbstwürdigung Murillos im Londoner Selbstbildnis im Vergleich zu den Künstlerbildnissen Vasaris eine Neuheit. Stoichita übersieht Vasaris Selbstbildnis im Oval, mit dem der italienische Künstler sich selbst die Würdeform zulegt. Stoichita 1990, 126.

[47] Angulo Íñiguez 1981, I 461, II 413, III, 451.

Der Bezug zur Antike und die Inschrift lassen eine Anspielung auf den griechischen Maler Apelles vermuten,[48] den z. B. Pacheco als den „*größten Maler und größten Porträtisten*" bezeichnet.[49] Auch Murillo wurde zu Lebzeiten als „*Apelles sevillano*" geehrt.[50] Für dieses Selbstporträt gilt m. E., daß der *Apelles sevillano* die Würdeformel für die selbstbildnerische Darstellung in der spanischen Malerei als Neuheit eingeführt hat.[51]

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Selbstporträts liegt in der Überwindung der Memorialfunktion des ovalen Rahmens. Im Londoner Bild tritt Murillo aus dem Porträtraum heraus, indem er mit der rechten Hand einen Kontakt zwischen den beiden Bildebenen herstellt.

Einige Bemerkungen über die Tradition dieses *Trompe-l'oeil*-Motivs in der Porträtkunst der Malerei und Druckgraphik, das der illusionistischen Wirkung dient, sind an dieser Stelle geboten.

Die Tradition der „Hand auf dem Oval" führt wahrscheinlich von Italien über die Niederlande nach Spanien. Das früheste mir bekannte Bildnis, das dieses Motiv zeigt, befindet sich im Palazzo Vecchio in Florenz. Es ist das um 1561 wohl unter Mitwirkung des in Italien ansässigen flämischen Malers und Zeichners Johannes Stradanus (1523-1605) entstandene *Porträt der Margarete von Österreich* in der Sala di Lione, das als Wandbild in einem Oval eingelassen ist.[52] Das Bildnis zeigt die spätere Königin von Spanien als Brustbild. Die Hand greift aus einer für den Betrachter nicht einsehbaren Zone aus dem Bild heraus, indem die Finger den Rahmenrand im unteren Ovalscheitel berühren.

Mit dem *Bildnis des Johannes Stradanus* (Abb. 3) von Hendrik Goltzius gelangte das Motiv wahrscheinlich in die Niederlande. Das Rahmenwerk stammt von einem ornamentalen Entwurf, den Stradanus, der längere Zeit mit Vasari arbeitete, selbst gezeichnet hat. Das Porträt ist die Kopie eines Brustbildes, das Goltzius

[48] Apelles soll nach einem unbekannten Dichter auch ein Selbstbildnis angefertigt haben. Vgl. *Die griechische Anthologie in drei Bänden* [Anthologia Graeca], hrsg. von Dietrich Ebener, Berlin-Weimar 1981, IX, 595.

[49] Pacheco 1649/1990, 522.

[50] Zu den entsprechenden Quellen vgl. Angulo Íñiguez 1981, I, 209-214.

[51] Für die Zeit der Entstehung des Londoner Selbstporträts sind aus der spanischen Druckgraphik noch mindestens zwei weitere Selbstbildnisse bekannt, in denen die Künstler sich die Würdeformel des Ovals selbst zulegen. Das eine ist das *Selbstbildnis des Juan de Valdés Leal* (1668), das ihn in einer reich dekorierten Kartusche zeigt. Kat. Valdes Leal 1991, XVI. Das zweite ist das *Selbstbildnis des Crisóstomo Martínez* (um 1670), das ähnlich allegorisch inszeniert ist wie Murillos Porträt und wahrscheinlich für ein Künstlerporträtbuch radiert wurde. Die Malergestalt erscheint in einem Lorbeerkranz, der als Oval ebenso wie im Londoner Bildnis auf einem steinernen Podest steht, auf dem die Malerattribute liegen. Vgl. Waldmann 1995, 170.

[52] Preussner 1987 (wie Anm. 41), 103, Abb. 182.

1591 von Stradanus in Kreide angefertigt hat, als er ihn während seines Italienaufenthaltes in Florenz traf.[53]

In dem Kupferstich von Goltzius erscheint Stradanus in einem Medaillon, dessen Inschrift den Dargestellten als den „*Maler Johannes Stradanus aus Brügge in Flandern*" („IOH_NNES STRADANVS FLANDER BRVG. PICTOR") benennt. Umgeben wird das Oval von den Personifikationen der Zeichnung über ihm, der Malerei rechts und der Architektur links von ihm sowie einem Sockel unter ihm.

Wie in Murillos Selbstbildnis fällt auch hier die Position der Hand auf. Sie liegt auf dem ovalen Rahmen, im Unterschied zu Murillo hält sie aber eine Feder. Die Hand verbindet, ähnlich wie bei Murillo, den Raum des Bildnisses mit dem Raum der Kunst. Der Sockel trägt die Komposition nicht nur im wahrsten Sinne des Wortes, sondern auch inhaltlich durch seine Inschrift, die die Devise des Stradanus wiedergibt: „ASSIDVITATE NIHIL NON ADSEQVITUR" („*Alles erreicht die Beständigkeit*"). Im Unterschied zu Murillo, der sich zum Subjekt der Darstellung macht, nimmt Stradanus seine Person ganz heraus. Das Subjekt ist der Gegenstand der Kunst. Die Realisierung der Kunst ist von der *virtus* der Beständigkeit abhängig. Die Hand, indem sie den Kontakt zwischen dem Raum des Porträts und dem der Kunst herstellt, verbindet Bildnis und Tugend miteinander, läßt die Tugend zur Tugend des Dargestellten werden. Mit der Feder ist sie die kunstfertige, zeichnende Hand. Als Hand im *Trompe-l'oeil*-Effekt steigert sie die Realpräsenz Stradanus' und betont so die persönliche Tugend der Beständigkeit des Künstlers.

Es ist gut möglich, daß das *Bildnis des Stradanus* von Goltzius die ursprüngliche Vorlage für eine Reihe von Bildnissen in der Porträtkunst des Frans Hals und Rembrandts war, in der das Handmotiv das wesentliche Element ist, das die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Frage stellt.[54]

Wann und wie das Motiv der Hand im *Trompe-l'oeil*-Effekt nach Spanien gelangte, ist nicht klar. Für die spanische Graphik läßt es sich aber schon 1649 nachweisen. Es handelt sich dabei um das *Bildnis des José de Casanova* von Pedro de Villafranco (Abb. 4).[55] José de Casanova war Kalligraph und Prüfer für die Meisteranwärter der Kalligraphie. Sein Bildnis erschien als Titelblatt seines Traktates über diese Kunst (*Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, 1650). Das Porträt ist als Allegorie der Kalligraphie zu verstehen und hat für den Leser Vorbildcharakter, indem die Devise *LABORE ET CONSTANCIA* die notwendigen Voraussetzungen nennt, die der Schüler für eine erfolgreiche Vollendung der Schreibkunst mitbringen muß. Die Verbindung zwischen Bildnisraum und Emblem stellt die Hand Casanovas her, die mit der Feder als Attribut der Kalligraphie ausgestattet ist. Sie liegt locker auf dem unteren Scheitelpunkt des Ovals und verbindet Motto und Bildnis in gleicher Weise zu einer Einheit, wie Murillo sie später in seinem Selbstbildnis darstellen wird.[56]

Wenn auch bis heute noch nicht nachgewiesen werden konnte, daß Murillo das eine oder andere Blatt in Händen hatte, ist das gemeinsame Interesse der Maler und Graphiker an dem künstlerischen Problem, das das *trompe-l'oeil* thematisiert, doch offensichtlich.

Daß für Murillo die illusionistische Darstellung ein zentrales Thema in seinem Schaffen war, bezeugt schon Palomino. Der Malereitheoretiker und Vitenschreiber überliefert in der Lebensbeschreibung Murillos, daß die Bilder des Malers einen derart natürlichen Realismus widerspiegelten, daß die Vögel an den gemalten Lilien des hl. Antonius pickten, die Gläubigen meinten, daß der dargestellte Erlöser in seiner Glorie auf die Erde herabsteige, und die Hunde ihr Abbild ankläfften.[57]

---

[53] Gunther Thiem, „*Studien zu Jan van der Straet genannt Stradanus*", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 8, 1957/59, 110-111; Jan Pret Fidelt Kok, „*Artists portrayed by friends*", in: *Simiolus* 24, 1996, 163.

[54] Frans Hals, *Bildnis des Petrus Scriverius*, 1626. Vgl. Seymour Slive, *Frans Hals*, 3 Bde. London 1970-74 I, 58-59; II, 60; III, 36. *Bildnis des Johannes Acronius*, 1627. Vgl. ders., 1970-74 I, 58; II, 81; III, 47. Rembrandt, *Bildnis des Predigers Jan Cornelis Sylvius*, 1646. Vgl. Ausst.-Katalog *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, Berlin, Amsterdam 1991, 227-230.

[55] E. Cotarelo y Mori, *Diccionario bibliográfico y biográfico de calígrafos españoles*, 2 Bde. Madrid 1914-16 I, 182, Abb. 26. Pedro de Villafranco war ein bekannter Kupferstecher in Madrid, der zahlreiche Kupfertitel und Bildnisse in allegorischen Rahmenwerken anfertigte. Zum *Bildnis des Casanova* vgl. J. Ainaud, *Grabado, Ars Hispaniae* Bd. 18, Madrid, 1958, 297; M. López Serrano, „*Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo*", in: *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centario de su muerte, 1660-1960*, hrsg. von A. Gallego y Burín, 2 Bde. Madrid 1960, I, 510.

[56] Auf die ähnliche Haltung zwischen Casanova und Murillo in den Bildnissen weist López Serrano 1960 (wie Anm. 55), 510, hin. Doch gibt es keinen Hinweis darauf, daß Murillo der Traktat von José de Casanova bekannt war. Erstaunlich ist, daß Pedro de Villafranca sich als „*inventor*" des Stiches bezeichnet. Möglich wäre auch eine Übertragung des Motivs von der Reliefplastik zur Malerei bzw. Graphik. So zeigt die Fassade des Haupteingangs der Universidad de Salamanca die Katholischen Könige, wie sie einen Arm auf den Scheitel eines Kreises stützen, der sie rahmt. Vgl. Santiago Sebastián, „*El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca. Revisión*", in: *Goya* 137, 1977, 296-303.

[57] *Die Vision des Hl. Antonio von Padua*, um 1656, Kathedrale von Sevilla. „*con tal arte [...] haber visto un pajarillo trabajar por asentarse en él, para picar las azucenas, que están en una jarra.*" Palomino 1715-24/1988 III, 413. Vgl. Angulo Íñiguez 1981 II, 284; Vgl. Stoichita 1990, 112. Ein seit der Antike verwendeter Topos, „*Die Trauben des Zeuxis*", geht auf den griechischen Maler Zeuxis zurück, von dem Plinius überliefert, er habe Trauben so naturalistisch dargestellt, daß die Vögel an ihnen pickten. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde Buch XXXV*, lateinisch-deutsche Übersetzung, hrsg. v. R. König, München 1978, 64-66.

Der Hl Franziscus in der Portiunkula, um 1665-1668, Köln, Wallraf-Richartz Museum. „*verdaderamente parece estar allí la gloria*" Palomino 1715-24/1988 III, 415. Vgl. Angulo Íñiguez 1981 II, 59; Stoichita 1990, 112-114.

Insbesondere die Bilder, die Palomino so hoch lobt, behandelt Victor Stoichita in seiner Untersuchung über das Oeuvre Murillos. Er kommt zu dem Schluß, daß Palominos Aussagen sich nicht nur auf die handwerkliche Kompetenz, sondern auch auf das Vermögen des Malers beziehen, die Rolle des Betrachters in der Bilderzeugung vorauszudenken.[58] Das Verhältnis zwischen Betrachter und Bild ist im künstlerischen Schaffen Murillos eines der Hauptthemen, mit dem er sich in mehreren Bildern beschäftigt.

Eines dieser Gemälde ist sein Selbstporträt. Palominos Aussage über dieses Bild steht am Ende einer ganzen Reihe von rezeptionstheoretischen Äußerungen, die er zu den oben genannten Bildern gemacht hat. Zum Selbstbildnis Murillos sagt er nur, es sei eine *„einzigartige Darstellung"*, eine *„cosa maravillosa"*.[59] Was meint er mit diesem Begriff? Folgt man der Verwendung dieses Terminus' in seiner Vitensammlung, so läßt sich feststellen, daß er den Begriff nur etwa 20 Mal in der 226 Biographien umfassenden Zusammenstellung verwendet. Mit dem Ausdruck *„cosa maravillosa"* bewertet er bildnerische Werke, die so *„nach der Natur"* (*„a lo natural"*) gemalt sind, daß sie den Betrachter glauben machen, sie seien *„wahrhaftig"* (*„verdadero"*).[60] Der Begriff gibt demnach ein rezeptionsästhetisches Qualitätsurteil ab, das sich auf den *engaño*, die Täuschung und die illusionistische Wirkung des Bildes, bezieht.[61]

Palomino nennt hier aber nur einen, wenn auch wichtigen Aspekt in der Rezeptionstheorie des 17. Jahrhunderts. Wesentlicher ist der Begriff des *desengaño*, die Ent-Täuschung, die Desillusion. Der Begriff *desengaño* ist im Siglo de Oro ein Leitmotiv des pikaresken Romans, der geistlichen Literatur und der Moralphilosophie.[62] Er kann sowohl die Ursache bezeichnen, die den Illusionsbruch des *engaño* hervorruft, als auch den Erkenntnisprozeß, der die Einsicht über den *engaño* vermittelt.

Bevor wir auf die Darstellung des *desengaño* in Murillos Selbstbildnis kommen, soll vorerst dargelegt werden, wie Palominos Ausdruck der *„cosa maravillosa"* bzw. der *engaño* zur Wirkung kommt.

Bildnis des Don Justino de Neve, um 1660-1665, London, National Gallery, Slg. Landsdowne. *„a una perilla inglesa que tiene junto a sí, la suelen ladrar los perros"*. Palomino 1715-24/1988 III, 415. Vgl. Plinius d. Ä., *Naturkunde Buch XXXV*, 95-96. Er erzählt, daß ein Pferd ein gemaltes Pferd von Apelles anwieherte. Vgl. Angulo Íñiguez 1981 II, 415.

[58] Stoichita 1990, 112.

[59] Palomino 1715-24/1988 III, 415.

[60] Palomino 1715-24/1988 III, 103: Vida Peregrín de Bolonia (Pellegrino Tibaldi); 140: Vida Fray Juan Sanchez Cotan; 275: Vida Francisco de Zurbarán.

[61] Zum *engaño* in der spanischen Bildnistheorie vgl. Waldmann 1995, 100-104.

[62] Vgl. Schulte 1969.

Alle Elemente des Bildes dienen ähnlich wie in dem Bildnis des Stradanus (Abb. 3) von Goltzius der Unterstützung des *Trompe-l'oeil*-Effekts.[63] Hier wie dort ist die Hand das auffälligste Element. Bei Goltzius dient Stradanus' Hand auf dem Rahmen der Vergegenwärtigung des Künstlers, ebenso wie die illusionistischen Effekte außerhalb des Rahmens dazu bestimmt sind, die Präsenz der Künste hervorzuheben. Die Personifikation der Architektur schiebt ihren rechten Arm über den Rand des Ovals, das Lineal unter ihr wirft einen Schatten darauf, das Gewand der Zeichnung hängt ebenfalls über dem Rahmenrand. Die Gewänder sind gebauscht und der Kopfschmuck ist in Bewegung. Auch der Sockel gewinnt Plastizität durch die Voluten und Tierornamente.

Auch bei Murillo sind die Bildelemente perspektivisch darauf ausgerichtet, einen dreidimensionalen Raum im Bild zu suggerieren. Dies beginnt mit der Beschneidung des tektonischen Rahmenwerkes an allen Bildseiten, führt über die Staffelung des Gemäldes in Bildräume, der Verjüngung der steinernen Ablage, die von den über die Ablage hinausreichenden Malerattributen aufgenommen und weitergeführt werden, die Anordnung des ovalen Rahmens vor den Pilastern, die Verjüngung dieses Rahmens zur oberen Volute bis hin zur Figur des Malers in Dreiviertelansicht. Die Anordnung der Bildelemente bestimmt sich nicht nach einer absoluten Symmetrie.

Hinzu tritt natürlich die rechte Hand des Malers. Die Hand im *Trompe-l'oeil*-Effekt ist das Element, das die Bildfläche aufhebt. Dem Betrachter vergegenwärtigt sich ein „lebendiger" Murillo im Bild. Doch vollzieht sich die Täuschung, *el engaño*, wie sie Pacheco für die Porträtdarstellung fordert, in ihrer ganzen Tragweite nicht an der ästhetischen Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit, sondern an der des Bildes im Bild. Der Status des Bildes im Bild wird in Frage gestellt, nicht der Status des Gemäldes. Für den *engaño* gilt, daß er überzeugender zur Wirkung kommt, je mehr die Größe des Bildnisses der des Originals angenähert wird. Murillos Selbstbildnis gehört, und dies ist bedeutsam, als Bild im Bild zu dem Bildnistypus eines Halbporträts in natürlicher Größe, d. h. im Abbildungsverhältnis 1:1 unter Berücksichtigung der perspektivischen Verkleinerung. Die Feststellung ist nicht unwichtig, wenn bedacht wird, daß die Maßverhältnisse eines Bildes zur dargestellten Wirklichkeit während der Gegenreformation heftig diskutiert wurden.[64] In dieser theologischen und kunsttheoretischen Auseinandersetzung ging es im wesentlichen um die Begriffe „Bild", „Gleichheit", „Ähnlichkeit" und „Symbol". Diese der Genesis entnommene Unterscheidung von *imago*, *similitudo* und *aequalitas* wurde von Augustinus als Bildtheorie begründet, von Thomas von Aquin bestätigt und von der gegenreformatorischen

---

[63] Zu den Elementen, die den *Trompe-l'oeil* zur Wirkung kommen lassen, vgl. M. Battersby, *Trompe l'œil. the eye deceived*, London 1974, 19ff.

[64] Vgl. V. I. Stoichita, *„Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Portrait in den Meninas von Velázquez"*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, 168.

Debatte über den Bildbegriff wieder aufgegriffen.[65] Carducho behandelt sie in dem Dialog, in dem er sich dem Porträtbegriff und *decorum* zuwendet, für die sakrale Historie. Er definiert einen lebensgroßen Kruzifixus als „gleich und ähnlich". Wird er in einem kleineren oder größeren Maßstab gemalt, so ist er „proportional ähnlich, aber nicht gleich". Wird Christus aber als Symbol dargestellt, wie z. B. als Lamm, wird die Darstellung „metaphorisch" genannt. [66] Für Murillo, dessen Bildthemen vorwiegend aus dem sakralen Themenbereich kommen, wird diese Bildtheorie von wesentlicher Bedeutung gewesen sein.

Als Bildnis bestimmt sich nun das Londoner Selbstporträt als ähnliche oder als proportional ähnliche *imago* einer in der Realität größeren Gestalt. Als Bildnis in der perspektivischen Darstellung von Ablage, Malerattributen usw. handelt es sich dagegen bei der Gestalt des Malers, der unmittelbar am suggerierten Realitätscharakter, der Erweiterung des ovalen Rahmens und der Überschreitung der ästhetischen Grenze im Bild teilnimmt, um eine *aequalitas*-Darstellung im Verhältnis 1:1 im Bild. Damit führt Murillo im Selbstbildnis eine entscheidende Voraussetzung des *engaño* im Bild vor.[67] Schon Andreas Prater sah im Londoner Selbstbildnis nicht einen *trompe-l'oeil*, sondern die Darstellung eines solchen.[68]

Das Selbstbildnis lebt von seiner paradoxen Struktur, ein Bildelement hebt das andere auf. Lebendiger Murillo oder sein Bildnis, war die Frage, malend ohne im Malakt zu sein, Ahnenbild *in memoria* oder lebendige Präsenz, Fiktion oder Wirklichkeit, Bild oder Gleichheit, Illusion/*engaño* oder Desillusion/*desengaño*?

Das Porträt des Malers bewegt sich in dem Spannungsverhältnis von *imago*- und *aequalitas*-Darstellung. Nach zeitgenössischer Bildnisauffassung richtet sich die

[65] Vgl. Stoichita 1986 (wie Anm. 64), 168; Zur Bildtheorie der Patristen vgl. G. B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, 2 Bde., Rom 1983 II, 73-111.

[66] *„Si se pintaré un Christo crucificado de la grandeza de un hombre, diremos que es igual, y semejante a Cristo crucificado; igual, porque es de la misma grandeza; semejante, porque esta crucificado en el mismo modo y forma que Cristo estuvo: y quando lo pintamos mayor ó menor, diremos que es semejante proporcional, pero no igual."* *„El metaforico es espresar sus conceptos con figura, como es, pintar a [...] Christo Señor nuestro en forma de Cordero."* Carducho 1633/1979, 347-348.

[67] So formuliert Preimesberger in seiner Untersuchung zur Verkündigungsdarstellung Jan van Eycks in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, z. Zt. Madrid (Diptychon der Verkündigung, 1435-1441, Öl auf Holz, rechte Tafel 39 x 24cm; linke Tafel 38,8 x 23,2cm, Kat. Thyssen-Bornemisza 1992, 112-113.): *„Quantitave Übereinstimmung mit der Wirklichkeit - aequalitas -, die zur qualitativen 'similitudo' hinzutritt, ist auch die entscheidende Voraussetzung des 'Trompe-l'œil'."* R. Preimesberger, *„Ein 'Prüfstein der Malerei' bei Jan van Eyck?"*, in: Martin Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Weinheim 1992, 89.

[68] Andreas Prater, *Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait"*, in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung.* Hildesheim-Zürich-New York 1990, 100.

aequalitas-Darstellung als Repräsentationsbild in Stellvertreterfunktion an die Öffentlichkeit und verkörpert das alterslose, unvergängliche Wesen der abgebildeten Person. Dagegen steht die *imago*-Darstellung für den wahren, natürlichen, sterblichen Körper.[69] Als Personifikation der Malerei scheint die Gestalt des Malers - so auch die Aussage der Inschrift (*„depingens"*) und der Hand auf dem Oval - unsterblich, während die Darstellung des Bildes als *imago* das Bewußtsein von der Vergänglichkeit des leiblichen Körpers Murillos widerspiegelt.

Die Zuordnung der *aequalitas*-Darstellung von der personifizierten Gestalt der Malerei in die Kategorie des *engaño* bedeutet aber nicht, daß Murillo die Malerei als Illusion und Täuschung ablehnt. Der *engaño* genießt bei dem *Apelles sevillano* eine hohe Wertschätzung, wie Palomino für den Maler bezeugt. Wahrscheinlicher ist, daß Murillo den *engaño* in seiner Allegorie der Malerei im Sinne Vicente Carduchos verstanden haben möchte. Carducho akzeptiert Werke, deren „Lebendigkeit" (*„viveza"*) und „Ähnlichkeit" (*„semejanza"*) den Betrachter so zu täuschen vermögen, wenn sie nicht eine „einfache Nachahmung" *(„simple imitacion"*) der Natur sind. Für die *docta pintura* akzeptiert er also den *engano*, wenn er sich dem *decorum* unterwirft.[70] In Murillos Selbstbildnis ist der *engaño* als Voraussetzung für den *desengaño* ein Aspekt in der Allegorie der Malerei und führt über eine *„simple imitacion"* hinaus. Die Darstellung des sterblichen Körpers scheint im Verhältnis zur unsterblichen personifizierten Gestalt der Malerei eine Ursache und ein Mittel zu sein, die den Illusionsbruch, den *desengaño*, hervorruft. Daß Murillos Selbstbildnis nicht das einzige Zeugnis seiner Malerei ist, die die *desengaño*-Thematik als Illusionbruch in einem Bildnis problematisiert, zeigt das *Porträt der Isabel Malcampo* (1674, Abb. 5), das heute nur noch als Kopie existiert.[71] Die Gestalt der jungen Frau erscheint in einem ovalen Rahmen. Die rechte Hand hält eine Rose, hier Symbol der Vergänglichkeit und des Todes. Die linke Hand liegt auf dem ovalen Rahmen. Wie beim Londoner Selbstbildnis stellt sich auch hier die Frage nach Fiktion und Wirklichkeit, Bildnis oder lebendige Isabel Malcampo, Sterblichkeit oder Unsterblichkeit.

Der geistlich-literarische Hintergrund des Porträts ist das Werk *Discurso de la Verdad* (1671). Diese Schrift stammt von Miguel Mañara, der seit 1663 *hermano mayor* der Hermandad de la Santa Claridad war, einer Bruderschaft der Heiligen Barmherzigkeit, der auch Murillo seit 1665 angehörte. Mañara schreibt über die

[69] Zu der Bildnisauffassung im Kontext des königlichen Porträts vgl. Stoichita 1986.

[70] Carducho 1633/1979, 200f.

[71] Slg. W. Sterling Maxwell, Glasgow. Das Bildnis ist das Pendant zum Porträt ihres Mannes (1672), dem in Sevilla ansässigen Flamen Nicolas Omazur, der das Londoner Selbstbildnis nach Brüssel schickte, damit Richard Collin eine Stich davon anfertigte. Ausgestattet mit dem Vanitas-Symbol des Totenschädels erscheint die Gestalt Omazurs in einem Oval, ohne diesen aber wie Murillo zu überschreiten. Ursprünglich waren Inschriften ein wesentlicher Bestandteil der Porträts. Sie bezogen sich auf die Vantitassymbolik der Bildnisse. Vgl. Angulo Íñiguez 1981, I 466-471; II 411/416, III 641/464.

Sinnlosigkeit des Strebens nach irdischen Werten und der Unvermeidlichkeit des Todes, die alle menschlichen Bemühungen zunichte macht: *„Was nützt es dir, Bruder, daß du bedeutendst auf Erden bist, wenn der Tod dich den Geringen gleich macht. Geh ins Beinhaus, das angefüllt ist mit den Gebeinen der Verstorbenen, unterscheide unter ihnen den Reichen vom Armen, den Weisen vom Unkundigen, den Geringen vom Mächtigen, alle bestehen aus Knochen und Schädeln, alle nehmen das gleiche Aussehen an".*[72]

Das Wissen um den Tod als naturgegebene Bestimmung bewirkt die desillusionierende Entwertung des Lebens. In der *desengaño*-Thematik ist der Vanitas- und Todesgedanke die hinter der Scheinwahrheit entdeckte illusionsfreie Wahrheit.[73]

Murillos Selbstbildnis und das Porträt der Isabel Malcampo sind Ausdruck einer Wechselbeziehung von Schein und Sein, Illusion und Desillusion. Diese Dialektik von *engaño* und *desengaño* ist auch eines der Leitmotive der *desengaño*-Literatur. In dem Selbstbildnis von Murillo wird m. E. diese Dialektik nicht nur in dem Verhältnis von *aequalitas* und *imago* problematisiert, sondern als Erkenntnisprozeß auch in der Darstellung der unterschiedlichen Augen thematisiert.

Das rechte Auge des Malers ist voll im Licht und auf ihm erscheint ein kleiner Lichtreflex, das linke liegt im Schatten der Nase. Dunkle Pupillen, fein gezeichnete Augenlider und die im Bogen hochgezogenen, graumelierten Augenbrauen kennzeichnen geistige Tätigkeit und die Fähigkeit der *contemplatio*. Murillos Blick richtet sich aus dem Bildraum heraus in den Raum des Betrachters. Die Deutungen dazu sind unterschiedlich. Nach Stoichita „fixiert" er den Betrachter, sein Gegenüber.[74] Für Angulo Íñiguez „fixiert" der Maler wie im frühen Selbstbildnis sein Modell im Spiegel.[75] Und nach Waldmann entsteht der Eindruck, als beobachte der Maler von seinem Platz in der Porträtgalerie der Sevillaner Akademie die *„Söhne der Malerei".*[76]

Murillo schaut nicht in die Augen eines Gegenübers. Sein leicht gesenkter Blick verliert sich in den außerbildlichen Raum. Interessanter und bedeutsamer ist jedoch die Darstellung zweier unterschiedlicher Augen im Gegensatz zum frühen Selbstbildnis. Über dem linken Auge des Malers liegt ein leichter, grauer Schleier. Dieses Phänomen des geteilten Blickes, wie ich es nennen möchte, läßt sich in

[72] '¿Qué importa, hermano, que seas grande en el mundo, si la muerte te ha de hacer igual con los pequeños? Llega a un osario, que está lleno de huescos de difuntos, distingue entre ellos rico del pobre, el sabio del necio y el chico del grande; todos son huesos, todos calaveras, todos guardan igual figura." Miguel Mañara Vicentelo de Leca, Discurso de la Verdad, 1671, 35; zitiert nach Angulo Íñiguez 1981, I, 468.

[73] Schulte 1969, 86.

[74] Stoichita 1990, 124.

[75] Angulo Íñiguez 1981, I, 462.

[76] Waldmann 1995, 165.

gleicher Weise in der Selbstdarstellung des *pintor de cámara*, Diego Velázquez, in *Las Meninas* (1656) beobachten,[77] die zum Vergleich herangezogen werden soll.

Murillo hat *Las Meninas* (Abb. 6) wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Madrid im Jahre 1658 gesehen.[78] Wie Palomino überliefert, bedeutete Murillo der Umgang mit Velázquez sehr viel.[79] Unter der Obhut des ersten Hofmalers hatte er im Palast Einblick in die königlichen Sammlungen.

Velázquez präsentiert sich in *Las Meninas* mit Pinsel und Palette bei der Arbeit vor einer Leinwand, von der nur die Rückseite zu sehen ist. Im Mittelpunkt der Komposition steht die Infantin Margarita, umgeben von einer Gruppe von Höflingen. Im Hintergrund erscheint als Spiegelbild das spanische Königspaar, Philipp IV. und Maria Anna von Österreich.[80]

Schöpfer dieser künstlerischen Inszenierung ist Velázquez, der sich, anders als Murillo, in seinem Selbstbildnis als tätiger Maler mit den Attributen seiner Kunst präsentiert. Sein vornehmer äußerer Habitus und seine Positionierung inmitten des königlichen Ensembles läßt ihn in der sozialen Rolle als *pintor noble* zum Mitglied der königlichen Familie werden.[81] Die Forschung sieht in der Selbstdarstellung des Velázquez den Topos des *Apelles* und des *pintor divino* verkörpert.[82]

Velázquez' Körperhaltung vermittelt eine Dualität von Körper und Kopf. Der dem potentiellen Gemälde zugewandte Körper verweist auf eine mehr handwerkliche Tätigkeit des Malers, während der zum Betrachter hin und leicht nach links geneigte Kopf auf die geistige Schöpfungsfähigkeit des Künstlers hindeutet. Die Trennung und Einheit von aktiver Handlung und geistiger Besinnung zeichnet sich ab und findet zudem ihren Ausdruck darin, daß Velázquez sich mit den Malerutensilien, nicht aber im eigentlichen Malakt darstellt. Die Trennung und Einheit von Geist und Handwerk drückt sich auch in der Distanz zwischen der angewinkelten Malhand und den Augen aus, die nicht sehen, was die Hand gemalt hat, da sie an der Leinwand vorbeischauen. Die Malhand ist nicht in absoluter Ruhestellung. Doch sie hält sich genau in der mittleren Distanz zwischen Auge und Ruhestellung. Damit betont sie ihre Nähe wie auch Distanz zu den Augen.

[77] Das gleiche Phänomen ist in dem *Selbstbildnis des Francisco Goya* (1815) im Museo del Prado, Madrid, zu sehen.

[78] Zu Murillos Aufenthalt in Madrid vgl. Angulo Íñiguez 1981 I, 45ff.

[79] Palomino 1715-24/1988 III, 410.

[80] Zur Vielschichtigkeit, Deutung und Interpretation von *Las Meninas* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bildtheorie vgl. Victor I. Stoichita 1986; Waldmann 1995, 137-151.

[81] Zum Ideal des *pintor noble* im Spanien des 17. Jh. vgl. Waldmann 1995, 69-70.

[82] Vgl. Stoichita 1986, 177; Waldmann 1995, 143. Zu Velázquez als *Apelles español* und *divino artista* in der spanischen Kunstliteratur vgl. K. Hellwig (wie Anm. 15), 108-114.

Velázquez' Blick aus dem Bild sucht ebenso wenig den Betrachter wie Murillos Augen im Londoner Selbstporträt. In beiden Darstellungen ist der Blick leicht gesenkt. Sieht man genau hin, fällt auf, daß Velázquez die Augen - wie später auch Murillo - unterschiedlich dargestellt hat. Sein linkes Auge wird fast ganz ausgefüllt von einer Iris ohne Pupille, wobei das Augenlid leicht über den Augapfel gesenkt ist. Aus einer Betrachterentfernung, auf die *Las Meninas* auch angelegt ist und die den Blick auf das gesamte Bild erlaubt,[83] entsteht der Eindruck, das linke Auge Velázquez' würde allein von einem leicht verschleierten schwarzen Punkt gebildet. In seinem rechten Auge lassen sich die Iris mit der Pupille und die sie umgebende Sklera erkennen. Im ersten Augenblick meint der Betrachter, einem Maler mit einem Augenfehler gegenüberzustehen.

Zu vermuten ist, daß der Blick nach innen im Selbstbildnis den Akt des Sich-Selbst-Abbildens als Vorgang des *entendimiento* („Verstand") metaphorisch veranschaulicht. Sowohl in den theozentrisch ausgerichteten Schriften der Theologen als auch in denen der Literaten und Kunsttheoretiker wird die seit dem Mittelalter tradierte Vorstellung vertreten, daß Gott als *deus pictor* sich bei der Erschaffung der Welt der Malerei bediente.[84] Die Schöpfung wird als malerisches Selbstbildnis Gottes begriffen. Verglich der Augustiner Alonso de Orozco (1500-1591) in seinem Werk *De nueve nombres de Cristo* („Die neun Namen Christi") den Blick des Malers in den Spiegel, um sein Selbstbildnis zu malen, mit der inneren Schau Gottes bei der Zeugung Christi,[85] so wendet der Maler bei dem ebenfalls den Augustinern angehörenden Luis de León (1527-1591) den Blick gleich Gott nach innen. Gott fertigt in und durch den Verstand eine Zeichnung von dem Bild seiner Selbst an, bevor er es auf die Leinwand bringt.[86] Das Abbildungsverhältnis zwischen dem inneren und dem äußeren Bild des Malers entspricht dem Abbildungsverhältnis zwischen Gott und der Welt bzw. der Natur. Denn, so erklärt der Theologe, wie ein Maler *„zeichnet und malt [auch Gott] sich in sich selbst"*, bevor es ihm gefällt, sich nach *„außen zu porträtieren"*. Das Selbstbildnis ist Christus, sein

[83] Vgl. S. Alpers, *„Interpretation ohne Darstellung - oder: Das Sehen von Las Meninas"*, in: W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, 134f.

[84] Zum *deus pictor*-Topos in der spanischen Kunsttheorie vgl. Waldmann 1995, 42-51.

[85] Alonso de Orozco, *De nueve nombres de Cristo*, als Anhang in der Ausgabe Luis de León, *De los nombres de Cristo*, 3 Bde., Ed. u. Anm. von Federico de Onís, Madrid (Clásicos Castellanos) 1914-1921, Bd. 3, 250. Zitat bei Waldmann 1995, 43.

[86] *„Porque como un grande pintor, si quisiesse hazer una imagen suya que lo retratasse, bolvería los ojos a sí mismo primero, y pondría en su entendimiento a sí mismo y, entendiéndose menudamente, se debuxaría allí primero que en la tabla y más bivamente que en ella, y este debuxo suyo hecho [...] en el entendimiento y por él, sería como un otro pintor y , si le puede dar vida [...] tendría en sí todo lo que el primero tiene, pero allegado y hecho vezino al arte y a la imagen de fuera"*. Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Salamanca 1587³. Hg. Cristóbal Cuevas García. Madrid (Catedra) 1986⁵, 516.

Sohn. Ihm folgen alle anderen Geschöpfe als weiteres selbstbildnerisches Gottesbild.[87]

Der Augustiner Luis de León knüpft mit der Vorstellung des im Geiste Gottes erzeugten Urbildes, das als präexistenter *dibujo* Gottes zu verstehen ist, an die Urbild-Abbildtheorie, wie sie Augustinus begründet und Thomas von Aquin weitergeführt hat. Mit der Analogie zwischen Gott und Maler, die das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Gott und dem Menschen metaphorisch veranschaulicht, würdigt der Theologe, wie Waldmann ausführt, die menschliche Fähigkeit zur Erkenntnis, aus der die künstlerische *creatio* entsteht.[88]

Wie wichtig die scholastische Urbild-Abbildtheorie des Thomas von Aquin für die spanische Kunsttheorie ist, zeigt sich darin, daß Francisco Pacheco zum einen die Passage über die Beschreibung des göttlichen Selbstbildnisses in seinem Malereitraktat aufgreift[89] und zum anderen die Definition der Ideenlehre des Jesuiten Diego Meléndez in einer längeren Passage im Zusammenhang mit der Definition der *invención* zitiert.[90] Für Meléndez ist die künstlerische *creatio* ein theozentrischer Erkenntnisakt, der ein dialektisches Verhältnis von innerem und äußerem Sehen bezeichnet. Auf der einen Seite gibt es die Dinge selbst, die von den Augen wahrgenommen werden, auf der anderen Seite die „innere Idee" (*„idea interior"*) von den äußeren Dingen (*„exemplar exterior"*).[91] Der geistige Ort der *„idea interior"* ist die „Vorstellungskraft" (*„imaginación"*) und der „Verstand" (*„entendimiento"*). Nach Meléndez und somit auch für Pacheco ist die *„Idee von Gott der Verstand"* (*„es la idea de Dios su entendimiento"*). Sie ist eine Gottesgabe, die die Ähnlichkeit zwischen Gott und Mensch ausmacht.[92] Je ähnlicher und le-

[87] *„Assí Dios, que necessariamente se entiende y que apetece el pintarse, desde que se entiende - que es toda su eternidad -, se pinta y se debuxa en sí mismo, y después, quando le plaze, se retrata de fuera. Aquella imagen es el Hijo; el retrato que después haze fuera de sí son las criatura, assí cada una dellas como todas allegadas y juntas."* Luis de León 1587/1986, 517.

[88] Waldmann 1995, 44.

[89] Pacheco 1649/1990, 135f.

[90] Meléndez sagt selbst, daß er sich bei der Definition der *idea* auf Thomas von Aquin bezieht. Pacheco 1649/1990, 282.

[91] Vgl. die Beschreibung der *„Cognitione"/„Conocimiento"* bei Cesare Ripa. Der Italiener unterscheidet zwei Arten des Sehens, die eine ist Aufgabe der leiblichen Augen, die andere eine Gabe des inneren Auges: Ripa 1613/1987 (wie Anm. 16), I, 217f.

[92] Pacheco 1649/1990, 283. Zur Ideenlehre Pachecos vgl. Waldmann 1990, 65f.; Zur Gottebenbildlichkeit vgl. K.-W. Merks, Artikel *„Gottebenbildlichkeit"*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. I ff., Freiburg i. Br. 1993³ff., Bd. IV, 1995, 871-877. H. Crouzel, Artikel *„Bild Gottes II. Alte Kirche"*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. I ff. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1977ff, Bd. VI, 499-502.

bendiger der Maler nach der *idea interior* des *entendimiento* die Natur nachahmt, die symbolhaft Gott repräsentiert, desto ähnlicher wird er dem Schöpfergott.[93]

Die Semantik des spanischen Begriffs *entendimiento* („Verstand"), den Luis de León, Pacheco und Meléndez in den zitierten Passagen verwenden, ist jedoch nicht eindeutig. Er kann einerseits die Fähigkeit zum Verknüpfen von Ideen und andererseits die Erkenntnis bezeichnen.[94] Die hl. Teresa de Ávila, deren visionäre Erscheinungen in der spanische Kultur der Gegenreformation lange Zeit nachwirkten, verwendet zum Beispiel *entendimiento* im doppelten Sinn.[95] Für die Mystikerin bedeutet der Begriff zum einen die Fähigkeit zur Verknüpfung von Ideen und zum anderen die zur Kontemplation, in der die *unio mistica*, die Vereinigung von Gott und Seele, angestrebt wird. Der Gedanke, daß Gott und die Seele, Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis, zusammengehören und die Ebenbildlichkeit von Gott und Mensch bestimmen, durchzieht ihre gesamten Werke.[96] In diesem Kontext sind auch die Aussagen der Theologen Meléndez („*es la idea de dios su entendimiento*") und Luis de León zu verstehen, der den nach innen gekehrten Blick des Malers beim Akt des Sich-Selbst-Abbildens als einen Moment des *entendimiento*, der Erkenntnis in der inneren Kontemplation, beschreibt.

Der (kunst-)theologische und theoretische Kontext, in dem Murillos Selbstbildnis entsteht, war somit besonders geeignet, der Darstellung der Augen vornehmliche Aufmerksamkeit zu widmen. Der dargestellte Blick gleicht einer kontemplativen Schau nach innen. Der Blick nach innen und das Selbstporträt werden zum unmittelbaren Erkenntnisakt. Während der *entendimiento* das Urbild des Menschen

[93] Vgl. z. B. auch Luis de Granada, *Introducción del Simbolo de la Fe*, 1583, Madrid (Catedra) 1989, 485-494: In diesem Kapitel kommentiert der Dominikaner Gen. 1,26: „*Hagamas al hombre a nuestra imagen y semejanza*". Die Ähnlichkeit zwischen Gott und Mensch bestimmt sich - neben dem freien Willen und dem Verstand - durch seine Tätigkeit und seine Werke („*por donde se dice que el arte imita la naturaleza en cuanto puede, lo cual en más claros términos es decir que el hombre imita a Dios en la manera de obrar*").

[94] Vgl. *Diccionario de Autoridades*, Madrid 1724/1979 II, 501: 1. „*Entendimiento. Una de las tres potencias del alma, que (segun San Agustin) es aquella virtúd que entiende las cosas que no vé. Y mas claramente, Es una poténcia espiritual y cognoscitiva del alma racionál, con la qual se entienden y conocen objétos, assi sensibles como no sensibles, y están fuera de la esphéra de los sentidos.*"; 2. „*Entendimiento. Vale tambien capacidad y conocimiento: assi se dice del que es capaz y tiene noticias y conocimiento de las cosas, que tiene buen entendimiento.*"

[95] Zur Doppelbedeutung des Begriffs *entendimiento* in ihren Schriften vgl. L. Oechslin, L'intuition mystique de Sainte Thérèse. Paris 1946, 229f. Vgl. auch die unterschiedlichen Visionsvorstellungen der Karmeliterin: *visión corporal*, *visión imaginaria* und *visión intelectual*. Die erste wird mittels der „*leiblichen Augen*" und die zweite mit den „*Augen der Seele*" gesehen, während sich die dritte als nicht sichtbare wahrnehmen läßt. Teresa de Ávila, *Vida* („Lebensbeschreibungen") 1565, XXXIII, 15; XXVII, 2; *Castillo Interior / Las Moradas* („Die innere Burg") 1577, VI, 3,12-18; VI, 5,8-9; VII. Ihre gesammelten Schriften wurden erstmals von Luis de León 1588 editiert. Hier: *Santa Teresa. Obras completas*, Burgos 1994[7].

[96] Vgl. z. B. *Las Moradas*, I, 1,1; Jhs. 3, mit Bezug auf Gen. 1, 26.

erkennt, ahmt der Maler mittels der Kunst dieses Bild nach. Der innere Blick Murillos und Velázquez', der sich im außerbildlichen Raum verliert, repräsentiert diesen Erkenntnisakt. Die Augen symbolisieren die Erkenntnisfähigkeit des Malers, aus der die künstlerische *creatio* in der *imitatio Dei* entsteht. Selbsterkenntnis ist zugleich Gotteserkenntnis.[97]

Legt man allein das kunsttheoretische Verständnis zugrunde, so könnte die Darstellung des geteilten Blicks auf die Vorstellung von der Herstellung eines Bildes hinweisen. Ein Auge blickt nach außen und das andere nach innen bzw. ein Auge nimmt die äußeren Dinge, das andere die göttliche Idee der Dinge wahr. Doch handelt es sich der Selbstdarstellung von Murillo und Velázquez nicht um ein leibliches und ein geistiges Auge, sondern um zwei unterschiedliche Augen der Seele, deren Blicke nach innen gekehrt und nicht auf die realen irdischen Dinge gerichtet sind.

*

Meines Erachtens spiegelt sich in dem geteilten Blick eine Sehtheorie wider, in der eine Verknüpfung von Aspekten der Theologie, Kunsttheorie und *desengaño*-Thematik zum Tragen kommt. Die spanische *desengaño*-Literatur des 17. Jahrhunderts hat im Laufe ihrer Entwicklung eine ausgeprägte „Theorie des Sehens" entwickelt, dessen Leitmotiv das „Öffnen der Augen" ist.[98] Die Augen sind für die *desengaño*-Literatur das Organ, mit dem der *engaño* erkannt wird. Entsprechend erfährt das Sehorgan eine ausgesprochen hohe Wertschätzung. Der Jesuit Baltasar Gracián bezeichnet in dem allegorischen Roman „*El Criticón*" (1657) die Augen als das wichtigste menschliche Organ und nennt sie „*miembros divinos*" („*Göttliche Organe*"), in denen die Seele zu erkennen ist.[99] Der Literat vertritt mit dieser Auffassung das zeitgenössische theologische und kunsttheoretische Verständnis von den Augen als wahre „*Fenster der Seele*".[100] Aus diesem Grund ver-

[97] Augustinus ordnet die Selbsterkenntnis der Gotteserkenntnis zu. Vgl. Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik. Erster Band, Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, 1990, 86. In der spanischen Mystik steht die Selbsterkenntnis nicht nur am Anfang des mystischen Weges. Bei Teresa de Ávila (*Vida*; *Las Moradas*) begleitet die Selbsterkenntnis als bewußt werdende Gotteserkenntnis die Seele bis in die innersten „*Gemächer*". Vgl. auch V. Satura, Artikel „*Selbsterkenntnis*", in: P. Dinzelbacher, *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 1989, 457-459.

[98] Vgl. Schulte 1969, 151-168.

[99] Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid 1657, hrsg. u. kommentiert von Santos Alonso, Madrid 1993[5], 191. Vgl. die Beschreibung der Augen als Herrscher über die übrigen Sinnesorgane bei Luis de Granada 1583/1989 (wie Anm. 93), 456-459.

[100] Vgl. den Artikel „*Ojo*", in: Sebastián de Covarrubias, *Tesero de la lengua castellana o española*, Madrid 1611/1674. Faks. Neudr. Barcelona 1943/191993; G. Schleussener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*. Münstersche Mittelalter-Schriften 35, 2 Bde., München

langt auch Francisco Pacheco in seiner Abhandlung über das Bildnis, daß auf die Wiedergabe der Augen *„als Manifestation des Geistes"* besondere Sorgfalt zu legen sei.[101] Der geistige Ort des Auges ist der *entendimiento*, die Potenz der Seele, in der sich das innere Bild des Menschen als Abbild Gottes herauskristallisiert, in der die *idea* als von Gott präexistentes Urbild erkannt wird.

Ansatzweise läßt sich die Bedeutung des geteilten Blicks in der wiederholten Forderung Baltasar Graciáns in der Aphorismensammlung *„Orácula Manual y Arte de Prudencia"* (1647) erkennen, *"ins Innere zu sehen"* (*„mirar por dentro"*). Dieser Forderung liegt, wie Schulte ausführt, *„die Doppelstruktur der Welt [zugrunde], die in eine Scheinseite und eine Seinsseite auseinanderfällt. Durch den Übergang von der einen zur anderen verwandelt sich die Unwissenheit in Wissen."*[102]

Klarer wird die ganze Dimension des geteilten Blicks, wenn die tradierte Überlieferung von der Vorstellung über die unterschiedliche Bedeutung der beiden Augen für die Interpretation des Selbstporträts hinzugezogen wird. Die Vorstellung reicht bis in die ägyptische Religion und die griechisch-römische Antike zurück. Sie wird von den christlichen Kirchenvätern aufgegriffen und von der mittelalterlichen Mystik zitiert und weiter entfaltet. Auch hier spielt das Rechts-Links-Schema eine wichtige Rolle.[103] Das rechte Auge steht allgemein für das Leben, das Licht, die Seele, das männliche Prinzip und das Gute; das linke für den Tod, die Nacht, das weibliche Prinzip und das Böse.[104]

Die augustinische Theologie spricht von den zwei Augen oder Antlitzen der Seele.[105] Ein Auge blickt in die Zeit, das andere in die Ewigkeit.[106] Das „Fenster der

1985, II, 884-886; H. v. Einem, *„Das Auge, der edelste Sinn"*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* XXX, 1968, 275-286; P. Wilpert, Artikel *„Auge"*, in: *RAC II*, 957-969.

[101] *„retradatos bien los ojos, como manifestadores del ánimo"*. Pacheco 1649/1990, 530.

[102] Schulte 1969, 166-167 mit Textstellen aus dem *Oráculo Manual*, 1647.

[103] W. Deonna, *Le symbolisme de l'oeil*, Paris 1965, 197-200. Vgl. P. Wilpert, Artikel *„Auge"*. In: *RAC II*, 968f; W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926, 999.

[104] Deonna 1965 (wie Anm. 108), 198, gibt folgende Quellen an: Pietro Valerianus, *Hieroglyphica*, XXXIII, XIII, geschlossenes Auge, Hieroglyphe des Todes, das rechte, offene Auge, die des Lebens; Cesare Ripa, *Iconologia*, Personifikation der Ungerechtigkeit, die nur mit dem linken Auge sieht, während das rechte geschlossen ist. Denn nur das rechte Auge kann die vollkommenen Güter, die sich in der Seele ausweiten, erkennen. Vgl. Covarrubias 1610/1674 (wie Anm. 98), 835. Er zitiert Artemidoros, *De interpretatione somniorum*, Kap.28, der sagt, das rechte Auge bedeute Vater, Sohn oder Bruder, das linke Auge Mutter, Tochter oder Schwester.

[105] K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik. Erster Band, Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, 1990, 86.

[106] Vgl. K. Ruh 1990, 365. Die Sehtheorie des Augustinus wurde in der lateinischen Mystik häufig zitiert bzw. weiter entfaltet. Richard von St. Viktor, Alcher von Clairvaux, Isaac von Étoile, Bonaventura, vgl. E. v. Ivánka, *„Apex mentis"*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*

Seele" als Organ des inneren Sehens und der Erkenntnis vermitteln gleichermaßen die Ewigkeit und die Vergänglichkeit des menschlichen Seins, d. h. die Unsterblichkeit der Seele, in der sich die Ebenbildlichkeit Gottes manifestiert, und die Sterblichkeit der körperlichen Existenz und die Vergänglichkeit des menschlichen Werkes.

Für die selbstbildnerische Darstellung Velázquez' und Murillos könnte diese Vorstellung im Kontext der Kunsttheorie bedeuten: Zum einen sind die leiblichen Augen des Malers im Bildnis existent. Als äußeres Sinnesorgan nehmen sie alle Bilder der Welt, die sie sehen, wahr und auf. Als Seelenorgan symbolisiert das rechte Auge die Fähigkeit der Seele, das ewige, göttliche Urbild, die *idea*, zu sehen, die eine Vorstellung von dem Menschen als Ebenbild Gottes und von der Ähnlichkeit des Malers mit dem Malergott impliziert. Es sieht das wahre Sein. Dem linken Auge - in Velázquez' Bildnis als schwarze Pupille, in Murillos Selbstbildnis verschleiert dargestellt - ist diese Einsicht verwehrt.[107] Dieses verschleierte Auge als Organ der Seele erkennt nur die vergänglichen Dinge der Welt. Es sieht nicht das Sein, sondern den Schein.

Mit dem verschleierten Auge als Opposition zum erkenntnisfähigen Auge eröffnet sich ein Verständnis über die beiden Bilder auf der Ebene des *engaño / desengaño*, dessen Dialektik *Las Meninas* und das Selbstbildnis des Murillo in ähnlicher Weise durchdringen. Schon Palomino äußerte sich in der Lebensbeschreibung des Velazquez ausführlich zu *Las Meninas*. Er schreibt, für ihn sei das Gemälde nicht Malerei, sondern Wirklichkeit: „es verdad, no pintura".[108] Mit dem Begriff *„verdad"*, „Wahrheit" umschreibt er den *engaño*, die illusionistische Täuschung.[109] Gleichzeitig vermittelt Velázquez als Schöpfer des Gemäldes in dem geteilten Blick das Bewußtsein von der Dialektik von Schein und Sein, von *engaño* und *desengaño* in der Malerei. Er thematisiert damit in seiner Person die Aufdeckung der Täuschung, den *desengaño*.

In Murillos Selbstbildnis ist die Darstellung des geteilten Blicks ein „Kunstgriff", um den Ausdruck eines Geisteszustandes sichtbar zu machen, der nach Meinung

72, 1950, 162-169. Weitere Belege zu den „inneren Augen" als Erkenntnismetapher bei G. Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 953-1059.

[107] So heißt es z. B. bei Juan de la Cruz, dem geistigen Weggefährten der hl. Teresa von Ávila, in seinem Werk *Subida del Monte Carmelo* (1581-85), daß die Gelüste zur Finsternis und Stumpfheit der Seele führen. Sie *„sind wie der Graue Star oder wie kleine Flecken im Auge, die einen am Sehen hindern, bis sie aus ihm vertrieben werden."* (*„son como las cataratas o como las motas en el ojo, que impiden la vista hasta que se echan fuera"*.). Subida del Monte camelo, I, 8,4, in: *San Juan de la Cruz, Obras completas*, Burgos 1993³. Vgl. auch *„Die Quelle der Täuschungen"* (*„La fuente de los engaños"*) im 1. Buch, 7. Crisi *im El Criticón* von Gracián. Diejenigen, die aus der *„Quelle der Täuschungen"* trinken, erfahren eine Sehtrübung. B. Gracián, *El Criticón*, 1657/1993 (wie Anm. 99); vgl. Schulte 1969, 81-83.

[108] Palomino 1715-24/1988, III, 250.

[109] Vgl. Waldmann 1995, 144f.

Francisco Pachecos bzw. des Jesuitenpaters Diego Meléndez nicht darstellbar ist:[110] die metaphysische Erkenntnis Murillos über die Dialektik von *engaño* und *desengaño* in der Malerei.

Das rechte Auge als Symbol der Erkenntnis des wahren Seins, des *desengaño*, sieht das im Geiste des Malers nach dem Urbild Gottes vorgebildete Selbstbildnis, das der Theologe Luis de León in der Schrift *De los nombres de Cristo* als „*dibujo*" und Diego Meléndez in der von Francisco Pacheco zitierten Schrift als „*idea interior*" bezeichnet. Dieses Auge erkennt das Selbstbildnis als Abbild, nicht als lebendigen Maler. Der Blick dieses Auges richtet sich entlang des Schenkels des oben genannten Dreiecks Kopf, Zeichen- und Farbutensilien, auf dem der *dibujo* als Hinweis auf die Theorie und die künstlerische Schöpfungsfähigkeit dargestellt ist.

Das linke Auge als Symbol des Scheins, des *engaño*, ist gegenüber dem wahren Sein, dem *desengaño*, blind. Dieses Auge läßt sich von der Malerei täuschen, glaubt nicht, ein gemaltes Bild, sondern Wirklichkeit zu sehen. Der Blick dieses Auges richtet sich entlang des Dreiecksschenkels, auf dem die Farbe als Hinweis auf die Praxis liegt. Die Farbe ist das Mittel in der Malerei, das dem Bild bzw. dem Bildnis „*Leben gibt*" („*dar vida*").[111] Mit Hilfe der Farben auf der Palette, die die Farben des Porträts sind, erreicht die Darstellung des *engaño* in Murillos Selbstbildnis sein Vollkommenheit.

Murillos Darstellung des geteilten Blicks ist Teil der Allegorie der Malerei, die gleichzeitig ein malerischer Diskurs über die Malerei ist. Die Malerei ist im Verhältnis zur Wirklichkeit darstellende Repräsentation und Täuschung, ist *engaño*. Der Betrachter wird durch die Verlaufsform in der Inschrift („*depingens*") unmittelbar in den Diskurs einbezogen, der während des 17. Jahrhunderts in Spanien in den theoretischen Schriften und vor den Gemälden geführt wird. So überliefert Palomino diskursive Aussagen anderer Maler über die Bilder Murillos, die sich zum einen auf die handwerkliche Fähigkeit des Malers, der „*weiß, was Malerei ist*",[112] und zum anderen auf die Kenntnis des rezeptionellen Zusammenhanges eines Bildes beziehen.[113]

---

[110] „*lo que no es visible cae fuera de la esfera desta arte*" („*das, was nicht sichtbar ist, fällt außerhalb des Bereichs dieser Kunst [der Malerei]*"). Diego Meléndez in: Pacheco 1649/ 1990, 283.

[111] Pacheco 1649/1990, 88//89.

[112] Palomino 1715-24/1988 III, 414. Palomino äußert sich zu dem Bild *Der hl. Franziscus in der Portiunkula* (1665-1668; Köln, Wallraf-Richartz Museum). Er schreibt, daß „*als die Maler es [das Gemälde] sahen, sie bis dahin nicht gewußt hätten, was Malerei sei, und auch nicht, in welcher Entfernung ein solches Bild zu plazieren sei*" („*cuando lo vieron los pintores, dijeron, que hasta entonces no habían sabido, qué cosa era pintura, ni colocar un cuadro en aquella distancia.*").

[113] Vgl. Stoichita 1990, 111f.

Die Darstellung der Attribute der Malerei als Handwerkszeug des Malers bezieht sich auf das praktische Wissen, „*was Malerei ist*". Zeichnung und Farbe sind die Grundlagen der akademischen Ausbildung. Das hierarchische Rechts-Links-Schema entspricht dem Herstellungsverfahren eines Bildnisses. Voraussetzung aller malerischen Tätigkeit ist jedoch der geistige Akt, den der Künstler zu erbringen hat, bevor er seine Tätigkeit aufnimmt. Zu dieser geistigen Tätigkeit gehört - wie Murillo in seinem Selbstbildnis vermittelt - auch das Bewußtsein über den dialektischen Zusammenhang von *engaño* und *desengaño*, der die Frage über den Status des Bildes in der Malerei wegen des *Trompe-l'oeil*-Effekts eindeutig klärt. Denn im perfekten *engaño* vermittelt sich in der spanischen Malerei zugleich die „*Erkenntnis der Unerreichbarkeit der göttlichen Schöpfung, der 'desengaño'*".[114] Ein Bild ist Malerei und keine Wirklichkeit.

Diese Erkenntnis spiegelt sich im Selbstbildnis Murillos in der Inschrift und dem geteilten Blick wider. Murillo verwendet in der Inschrift nicht die üblichen Verben „*facere*", anfertigen, oder „*pingere*", malen, sondern das vieldeutige „*depingere*". Es ist Victor Stoichitas Verdienst, die Doppelbedeutung des Begriffs erkannt zu haben. Im Vergleich zu „*pingere*" bezeichnet „*depingere*" nicht nur die Tätigkeit des Malens, sondern auch die Tätigkeit des Beschreibens und der Repräsentation.[115] Zu dieser Doppelbedeutung tritt aber noch eine weitere hinzu. „*Depingere*" kann sich auch auf den fiktionalen Gehalt einer Darstellung beziehen.[116] Der Betrachter könnte die Inschrift also in folgender Weise lesen: Murillo malt den Maler Murillo,[117] Murillo stellt den Maler Murillo dar, oder im weitesten Sinne: Murillo fingiert, den Maler Murillo zu malen. Die Sprache selbst scheint hier in Anlehnung an die literarische *desengaño*-Thematik ein wesentlicher Bestandteil der Täuschung und Ent-Täuschung im Selbstbildnis zu sein.[118] Denn je nach dem, wie der Betrachter die Inschrift liest, läßt er sich über den Bildinhalt entweder täuschen oder aufklären.

Murillos Allegorie der *docta pintura* ist zugleich eine Allegorie des *desengaño* in der Malerei. Schöpfer dieser künstlerischen *creatio*, *desengañador* des *engaño* und Initiator des malerischen Diskurses über die Malerei ist der Maler Bartolomé

---

[114] Waldmann 1995, 103.

[115] Stoichita 1990, 132. Meines Wissens ist die Verwendung von „*depingere*" durch Murillo für spanische Signaturen bis zum Zeitpunkt der Entstehung des Selbstbildnisses einmalig. Daß dies aber in anderen europäischen Regionen kein Einzelfall ist, zeigen Bildnisse von Hans Holbein d. J. Vgl. Oskar Bätschmann/Pascal Griener, „*Holbein- Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, 626-650.

[116] Vgl. M. D. P. Martinez Lopez, *Diccionario Latino-Español*, Madrid 1868, 264: „*Depingo...Pintar. // Cicero Describir, representar, hacer la pintura de una cosa. Aliquid cogitatione depingere. Cicero Fingir, imaginarse, figurarse una cosa. Cicero, Quintiliano Pintar, describir.*" Hervorhebung durch den Verfasser.

[117] Vgl. Stoichita 1990, 133.

[118] Schulte 1969, 208.

Esteban Murillo. Als *Apelles sevillano*, der ein Bewußtsein von den Grenzen der Malerei und von der Unerreichbarkeit der göttlichen Schöpfung durch den vollkommenen *engaño* hat, ist es für Murillo auch durchaus legitim, sein Andenken in der traditionellen Würdeformel des ovalen Formats und seine Kunstauffassung in einer Allegorie im Gedächtnis der Nachwelt zu verankern.[119]

Häufig zitierte Literatur:

Angulo Íñiguez 1981: Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 Bde., Madrid 1981.

Carducho 1633/1979: Vicente Carducho, *Dialogos de la Pintura*, Madrid 1633, Hrsg. von Calvo Serraller Madrid 1979.

Pacheco 1649/1990: Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, hrsg. von F. J. Sánchez Cantón, 2 Bde. Madrid 1956; neu hrsg. u. komm. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.

Palomino 1715-1724/1988: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictorico y la Escala optica*, Madrid 1715-1724, 3. Bde. Madrid 1947/1988.

Stoichita 1990: Victor I. Stoichita, *„Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre"*, in: Hans Körner (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung.* Hildesheim-Zürich-New York 1990, 106-133.

Schulte 1969: Hansgerd Schulte, *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des goldenen Zeitalters*, München 1969.

Waldmann 1995: Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M 1995.

[119] Die zeitgenössische und spätere Rezeption zeigt, daß die *desengaño*-Thematik des Londoner Selbstbildnisses verstanden wurde: vgl. das *Bildnis des Ambrosio Spinola* (nach 1670) von Pedro Nuñez de Villavicencio, ein Freund Murillos und Mitglied der Sevillaner Akademie. Vgl. A. Martínez Ripoll, '*Para una cronologia de Pedro Nuñez de Villavicencio*'. In: Goya 169-171, 106, 108, Abb. 106; M. Haraszti-Takács, '*Pedro Nuñez de Villavicencio, disciple de Murillo*'. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépmüvészeti Múseum Közleményei Nr. 48-49, 1977, 129-155; Palomino 1715-24/1988 III, 484. Vgl. auch das *Bildnis des Admirals Don Pedro Corbet* (1699) von Lucas Valdés, Sevilla, Hospital de los Venerables; Abb. bei Waldmann 1995, Nr. 49.

Alegoría del desengaño en la pintura - el autorretrato de Murillo en la National Gallery, Londres

El autorretrato de Bartolomé Esteban Murillo en Londres (lam. 1) es uno de los testimonios más importantes de la pintura española del siglo XVII. Probablemente Murillo pintó el cuadro para una galería de retratos de la Academia de pintura en Sevilla de la cual Murillo fué cofundador y su primer presidente desde 1660 hacia 1663 (veáse Waldmann 1995, 167-170). Por esta razón y por la posible edad del pintor la ciencia ha datado el retrato entre 1663 y 1675. Historiadores del arte lo califican como una representación de la profesión del pintor (Angulo Íñiguez 1981, I, 462), „definición del arte de la pintura" (Ayala Mallory 1991, 221), „alegoría de la pintura de Murillo" (Stoichita 1990, 124) y „alegoría a la *docta pintura* de Murillo" (Waldmann 1995, 171).

En esta disertación se afirma igualmente la tesis que el autorretrato de Murillo es una alegoría de máxima valor: Murillo en persona de la *docta pintura* en una alegoría del desengaño.

Si comparamos el autorretrato con la personificación de la pintura descrita por Cesare Ripa en la „Iconología" y Francisco Pacheco en „El Arte de la Pintura" respectivamente podemos demostrar unos aspectos comunes que se refieren al aspecto exterior, cabellos, cejas y a los atributos del *dibujo* y *color* en un esquema jerárquico de derecha-izquierda conocido a través de la iconografía cristiana. En su persona como *pintor docto* Murillo une la personificación de la *docta pintura* con los criterios de la teoría de retrato, „lo parecido" y „el aire".

En la parte segunda de la tesis el autor considera que el autorretrato - siendo un cuadro en el cuadro preelaborado en Italia, pero más conocido de los Países Bajos (Frans Hals, Rembrandt) - tiene una estructura compleja, paradójica y reflexiva a la que pertenecen sobre todo la representación de la mano derecha en el efecto del engaño, los dos ojos pintados diferentemente y la inscripción latina con una significación propia.

La mano derecha se apoye en el marco óvalo que rodea a Murillo. Rompe la división del espacio del retrato y del espacio del arte uniéndose a su vez nuevamente. El espectador se pregunta lo que Murillo quiere expresa: una persona fictiva o un Murillo vivo.

En la parte interior y entre los atributos hay una inscripción latina en un cartucho: *Bart.ᵘˢ Murillo seipsum depin / gens pro filiorum votis acpreci / bus explendis.* Esta inscripción es una de las más notables que existe en un autorretrato. Pues vuelve a tomar la contradicción que se muestra en la representación de la mano como elemento paradójico de ficción y realidad. No solamente anuncia al comitente, o sea los „hijos" de la Academia sevillana de la pintura (veáse Waldmann 1995, 170) sino también comunica en la forma del participio presente („depingens") que Murillo está pintando su retrato.

El fondo teórico de esta estructura paradójica es la teoría de arte, la teología y la temática del desengaño del Siglo de Oro. Si consideramos la teoría de Augustino y de Tomás de Aquino sobre la imagen como *aequalitas*, *simulitudo* y *imago* (igualidad, semejanza y imagen) vemos que ella todavía tiene importancia durante la contrareforma. El autorretrato es una *imago* semejante proporcional a una persona que es más grande en la realidad. Pero como cuadro en el cuadro el autorretrato figura como una representación de *aequalitas*, en la relación de 1:1 en el cuadro. La imagen del pintor se mueve entre las relaciones tirantes de *imago* y *aequalitas*. Según la teoría contemporánea la imagen de la *aequalitas* se dirige representativamente al público y personifica el ser eterno de la persona retratada. A diferencia de ello la imagen de la *imago* responde al cuerpo natural y mortal. Pareciera que la figura del pintor como personificación de la pintura fuese inmortal mientras que el cuadro como *imago* refleja la conciencia de la transitoriedad del cuerpo físico. En el autorretrato de Murillo el engaño como condición previa del desengaño es un aspecto de la alegoria de la pintura. En relación a la persona inmortal de la pintura, la representación física del cuerpo parece ser una causa y un medio, que provocan la ruptura del engaño, es decir el desengaño. Pero el autorretrato no es el solo testimonio de este género, el retrato de Isabel de Malcampo (1674, lám. 5) presenta un contenido semejante. La personaje de la mujer aparece en un marco óvalo. La mano derecha lleva una rosa, símbolo de la vanidad y muerte. La mano izquierda se apoyo en el marco. También aquí podemos preguntarnos lo que la pintura representa: ficción o realidad, retrato o una Malcampo viva, mortalidad o inmortalidad.

El fondo espiritual-literario del retrato es el tratado *Discurso de la Verdad* (1671), escrito por Miguel Mañara, quién fuese el hermano mayor de la Hermandad de la Santa Caridad a la que Murillo perteneció desde 1665. Mañara escribe sobre el absurdo ambicionar de valores estrínsecos y la muerte inevitable que destruye todo afán humano. El conocimiento de la muerte como destino natural causa la desvalorización desengañada de la vida. En la temática de desengaño el pensamiento de la vanidad y la muerte es la verdad sin engaño descubierta trás del engaño.

El autorretrato de Murillo y el retrato de Isabel Malcampo son una expresión de la correlación entre la ilusión y la desilusión. Esta dialéctica de engaño y desengaño es un *leitmotiv* de la literatura de desengaño. A mí parecer, Murillo demuestra esta dialéctica no solo en la relación de *aequalitas* e *imago* sino también como acto del conocimiento en la representación de los ojos.

La vista de Murillo es un „mirar por dentro" a diferencia del autorretrato con golilla (1650, lám. 2). No obstante, lo más importante e interesante aquí es que Murillo se ha retratado con dos ojos diferentes. El ojo izquierdo tiene un fino velo gris. Este fenómeno de la vista dividida - como yo la llamaría - lo podemos observar tambien en el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas* (1656, lám. 6).

Según mi apreciación, la vista dividida refleja una „teoría del ver" en la que se unen nociones de la teología, de la teoría de arte y de la temática de desengaño.

Los ojos son los „miembros divinos" para Baltasar Gracián, lo que para la antigüedad simbolizan las „ventanas del alma". El centro espiritual del ojo es el entendimiento, la potencia del alma donde según la teología y la teoría de arte se cristaliza la imagen interior del ser humano como imagen de Dios y donde se reconoce la *idea* como prototipo preexistente de Dios.

Desde Augustino, la doctrina teológica y más tarde la mística hablan de los dos ojos del alma. En ellas un ojo mira en el tiempo y el otro en la eternidad. La „ventana del alma" como organo del „mirar por dentro" y del entendimiento transmite la inmortalidad del alma, en la que manifiesta la viva imagen de Dios, y la mortalidad de la existencia corporal y la vanidad de la obra humano.

Simbolizando el entendimiento sobre el ser auténtico o el desengaño, el ojo derecho ve el autorretrato preexistente en la ánima conforme a la viva imagen de Dios. Éste percibe el autorretrato pintado como efigie y no como pintor vivo. El ojo izquierdo como símbolo del engaño está ofuscado por el desengaño. Este se deja engañar por la pintura, no cree que el retrato es una pintura sino una realidad.

La vista dividida de Murillo es una parte de la alegoría de la pintura, quién a su vez implica un discurso pintado sobre la pintura. En relación a la realidad la pintura es representación y engaño. El espectador está incluido directamente en el discurso por medio del participio presente („depingens") en la inscripción del autorretrato. Fuera de eso Murillo no emplea los verbos comunes „facere" („hacer") o „pingere" („pintar") sino „depingere". Ya Victor I. Stoichita remarca que el término tiene una significación doble. En comparación con „pingere", „depingere" connota la actividad de pintar y la de describir y representar. Sin embargo „depingere" puede referirse también al contenido figurativo de una cosa. Así el espectador podría leer la inscripción como sigue: Murillo pinta al pintor Murillo, Murillo representa al pintor Murillo, o en un sentido más amplio: Murillo finge pintar al pintor Murillo. Conforme a la temática literaria de desengaño la lengua misma parece ser una parte importante de la dialéctica engaño-desengaño del autorretrato. Según como el espectador lea la inscripción, éste se deja engañar o desengañar sobre el contenido de la pintura.



Abb. 1:

Bartolomé Esteban Murillo: Selbstbildnis

nach 1663/1670-75, Öl auf Leinwand, 123 x 107cm, London, National Gallery.



Abb. 2:

Bartolomé Esteban Murillo, Selbstbildnis, um 1650

Öl auf Leinwand
108 x 76 cm
USA, Privatsammlung.



Abb. 3:

Hendrik Goltzius
Bildnis des Johannes Stradanus

ca. 1583, Kupferstich
22,2 x 13,6 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Abb. 4:

Pedro de Villafranca
José de Casanova, 1650

Kupferstich, 24,8 x 17,2 cm,
Madrid, Biblioteca Nacional



Abb. 5:

Bartolomé Esteban Murillo,
Bildnis der Isabel Malcampo

1674, Öl auf Leinwand,
82,5 x 72 cm
Sammlung Stirling-Maxwell,
Glasgow



Abb. 6:

Diego Velázquez, Las Meninas

1656, Öl auf Leinwand, 310 x 276cm, Madrid, Museo del Prado.

RICHARD WAGNER UND DIE KATALANISCHE MODERNE

Simone Holert / Stuttgart

Der vorliegende Aufsatz fußt auf meiner Magisterarbeit *Studien zur Wagnerverehrung in der katalanischen Moderne*[1]. Der Schwerpunkt liegt hier auf der literarischen Auseinandersetzung und der Rezeption Richard Wagners in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Knappe Beispiele der Beschäftigung mit dem deutschen Komponisten durch Salvador Dalí zur Zeit des Surrealismus, durch Joan Brossa und Antoni Tàpies während der Diktatur Francos und schließlich seit dem Tod Francos 1975 durch Perejaume sollen die Kontinuität und Vielgestaltigkeit der katalanischen Wagnerverehrung illustrieren und zu weiteren kunsthistorischen Entdeckungsreisen anregen. Die diesjährige Sonderausstellung im Richard-Wagner-Museum in Bayreuth präsentiert das Thema unter dem Titel *Viva Wagner! Richard Wagner und die katalanische Moderne*[2] in Deutschland, und zum ersten Mal überhaupt gibt die Zusammenschau der Bildbeispiele einen umfassenden Einblick in die künstlerische Anverwandlung Wagners in der katalanischen Avantgarde.

Quellen und Forschungsstand: Zum Sprachrohr der ersten katalanischen Wagnerverehrer avanciert die Barceloneser Zeitschrift *La España Musical* durch zahlreiche Rezensionen ausländischer Wagner-Inszenierungen sowie durch Übersetzungen seiner Schriften. Ihr Direktor Andrés Vidal nimmt mit Wagner sogar persönlich Kontakt auf, mit der Bitte eine seiner Partituren in *La España Musical* abdrucken zu dürfen.[3] Wagner antwortet am 4. Juli 1870[4], in dem er sich erkundigt, welches seiner Werke er Vidal zusenden solle. Dieser Brief bildet somit das erste schriftliche Zeugnis vom Beginn der persönlichen Auseinandersetzung mit seinen katalanischen Verehrern.

Allein Vidals Zeitschrift kann in einer Ausgabe vom 19. Juli 1873 belegen, daß Felip Pedrell, José de Letamendi und Claudi Martinez Wagner schriftlich auffordern, die Ehrenpräsidentschaft ihrer zu gründenden Sociedad Wagner zu übernehmen, die der Komponist wohl bereitwillig akzeptierte.[5]

Letamendi und Joaquim Marsillach zeichnen sich durch eine rege Publikationstätigkeit zu Wagner aus. Inspiriert durch Schurés Musikdrama[6] verfaßt Marsillach 1878 die erste spanische Wagner-Biographie[7] überhaupt, deren Erscheinen er dem Komponisten am 8.1.1878 in einem Brief mitteilt.[8] Diese Biographie bildet den Auftakt einer persönliche Freundschaft mit Wagner, deren Authentizität weitere Briefe, die sich zum Großteil heute im Nachlaß César Martinells in Barcelona befinden, sowie Cosima Wagners Tagebuchaufzeichnungen[9] bezeugen. Den Prolog der Biographie schreibt Letamendi, der prompt im September 1878 unter dem Titel 'Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's' in den *Bayreuther Blättern* erscheint.[10]

Nach Wagners Tod 1883 widmet die Zeitschrift *Notas Musicales y Literarias* dessen Werk und seiner internationalen Rezeption einzelne Nummern.[11] In Bayreuth veröffentlicht man hingegen Letamendis Aufsatz 'La Música del Porvenir y el porvenir de mi patria' 1884 zunächst in Spanisch[12] und zwei Jahre später in deutscher Übersetzung.[13] Mehr als zwanzig Jahre später zieht Jaime Brossa ein Fazit der spanischen Wagnerverehrung, wobei er insbesondere der katalanischen Begeisterung vom ersten Wagnerverein *Sociedad Wagner* bis zur *Associació Wagneriana* Rechnung trägt. Sein Aufsatz 'Die Wagnerbewegung in Spanien' er-

[1] Simone Holert, *Studien zur Wagnervererhrung in der katalanischen Moderne*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin, vorgelegt bei Prof. Dr. Suckale, August 1996, unveröffentlicht.

[2] Ausst.-Kat., Simone Holert, *Viva Wagner! - Richard Wagner und die katalanische Moderne*. 25.7.1998-25.7.1999 (voraussichtlich), Richard-Wagner-Museum Bayreuth, Bayreuth 1998.

[3] Dieser Brief hat sich nicht erhalten.

[4] Wagner schreibt am 4. Juli 1870 an Andrés Vidal: „*Si vous voulez graver quelqu'une de ma composition, j'attends vos proposition*". Dieser Brief befindet sich heute im Institut del Teatre, Museu d'Art Escènic in Barcelona.

[5] Vgl. *La España Musical*, 19.7.1873, S. 4.

[6] Eduard Schuré, *Le drame musical. Richard Wagner son oeuvre et son idée*, Paris 1875.

[7] Joaquim [Joaquín] Marsillach i Lleonart, *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*, con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi, (Adornado con láminas y dos autógrafos), Barcelona 1878.

[8] Dieser Brief, in französischer Sprache verfaßt, befindet sich heute im Richard-Wagner-Archiv, Bayreuth. In spanischer Übersetzung vgl.: Jordi Mota, 'Joaquim Marsillach', in: *Monsalvat*, Juli-August 1983, S. 42.

[9] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 4 Bde., ediert und komm. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1976.

[10] José de Letamendi, *'Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's'*, in: *Bayreuther Blätter*, Nr. 9, 1878, S. 247-265.

[11] Vgl. *Notas Musicales y Literarias*, Nr. 31, 1.3.1883; Nr. 32, 15.3.1883; Nr. 33, 1.4.1883.

[12] José de Letamendi, *'La Música del Porvenir y el porvenir de mi patria'*, in: *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild*, hg. v. Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, München 1884, o. S.

[13] Ders., 'Die Musik der Zukunft und die Zukunft meines Vaterlandes', in: *Bayreuther Blätter*, aus dem Spanischen Ludwig Schemann, Nr. 7/ 8, 1886, S. 247-258.

scheint 1906 im *Richard-Wagner-Jahrbuch*[14] und bleibt für lange Zeit die einzige Aussage zum Thema.

Erst in den siebziger Jahren erwähnen einzelne deutsche Handbücher zu Wagner allgemein die Spanier als Wagnerverehrer, ohne die nicht nur politisch, sondern auch kulturell äußerst bedeutsame Scheidung zwischen Katalanen und Kastiliern zu erwägen. Winfried Schüler beachtet in seinem Buch *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*[15] immerhin Marsillach und Letamendi sowie Joaquim Pena. Er greift die von Brossa formulierten politischen Gedanken zur katalanischen Wagnerverehrung auf und nennt ihren Wagnerverein einen *„Kristallisationspunkt der 'nationalistischen Bewegung Kataloniens' [Zitat nach Brossa], die den Kampf für die kulturelle und staatliche Eigenständigkeit dieses Landesteils auf ihre Fahnen geschrieben hatten"*.[16]

Mit dem Jubiläum von Wagners 100. Todestag kommt es in ganz Europa, so auch in Spanien, neben einem rein musikalischen Gedenken zu einer regen literarischen und wissenschaftlichen Rezeption. Aus der Fülle der Publikationen sei hier denjenigen Aufmerksamkeit geschenkt, die sich vor allem mit dem Eingang Wagnerischer Mythen in die bildende Kunst Kataloniens beschäftigen. Bis heute bildet Josefina Janés i Nadals *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* ein noch gültiges Standardwerk zur über hundertjährigen Wagnerverehrung in Barcelona.[17] Ihr Hauptinteresse gilt zum einen der Kontinuität Wagnerischer Aufführungen im Gran Teatre del Liceu von 1882 bis heute, die sie im Anhang präzise zusammenstellt. Zum anderen konzentriert sie sich auf die umfangreiche Übersetzertätigkeit sowie die Veröffentlichungen der *Associació Wagneriana*. Damit rükken der eigentliche Beginn der Verbreitung Wagnerischer Inhalte durch Marsillach und Letamendi sowie die Gründung des ersten Wagnervereins in den Hintergrund ihres Interesses. Auch der Fülle Wagnerischer Motive an Privat- und in Opernhäusern wird sie keineswegs gerecht, indem sie lediglich auf Pau Gargallos Bühnenrahmen im Palau de la Música Catalana verweist. Dalís surrealen Ballette *Bacchanale* von 1939 und *Mad Tristan* aus dem Jahre 1944, das sie mit einem weiteren Projekt *Labyrinth* von 1941 verwechselt, erwähnt Janes nur am Rande. Dies verwundert um so mehr als im gleichen Jahr der für dieses Thema einmaliger Quellenband *Wagner i Catalunya*[18] in Barcelona erscheint, der zahlreiche katalanische Veröffentlichungen zu Wagner seit der Weltausstellung 1888 bis 1971 enthält, so auch Joan-Josep Tharrats Abhandlung zu Dalís Wagner-Balletten von 1955[19], die Janes somit zur Verfügung gestanden hätte.

Die Verbandszeitschrift *Monsalvat* der 1969 in Barcelona wiedergegründeten *Associació Wagneriana* veröffentlicht im Jubiläumsjahr einige Artikel zu Marsillach und Letamendi und versucht deren Korrespondenz mit Wagner ausführlich darzulegen. In Vollständigkeit gelingt dies jedoch erst ihren engagierten Mitgliedern Jordi Mota und Maria Infiesta in *'Correspondencia de Wagner en España'* 1991[20].

Auch die Madrider Zeitschrift *Ritmo* gedenkt Wagner 1983 in mehreren Nummern und Serien und bietet dem Leser ein möglichst breites Spektrum der Einflußbereiche Wagners im spanischen, aber auch katalanischen Kulturleben. Für den hier behandelten Zusammenhang müssen die Aufsätze *'Wagner en Cataluña'* von Roger Alier[21] sowie *'Wagnerismo y Modernismo en Cataluña'* von Montserrat Mateu und Agueda Viñamata hervorgehoben werden.[22] Alier faßt die katalanische Wagnerverehrung seit ihren Anfängen bis heute mit den wichtigsten Ereignissen zusammen. Er liefert damit eine wesentliche Ergänzung zu Janes' Werk, indem er erstmals der Motivation der Wagnerverehrung nachgeht. Mateu und Viñamata zeichnen hingegen mit ihrem Beitrag einen groben Überblick über den Eingang Wagnerischer Motivik in die modernistische Architektur an den Beispielen der Konzerthäuser Liceu und Palau de la Música Catalana sowie dem Wohn- und Geschäftshaus Casa Serra. Sie versuchen zudem einen assoziativen Vergleich zwischen den Bauten Gaudís und der Musik Wagners herzustellen, der jedoch einer näheren Überprüfung nicht standhält.

Erstmals setzen sich Cristina und Eduardo Mendoza in ihrer Abhandlung *Barcelona modernista* 1989[23] mit den Ursachen der Vermischung Wagnerischer Mythen mit der katalanischen Kunst des Modernisme auseinander. Sie erklären die Faszination für Wagners Modernität damit, daß er mythologische Themen mit der revolutionären Neuauffassung des Musikdramas zu einem Gesamtkunstwerk vereinte, mit dem Bewußtsein der katalanischen Modernisten, sowohl für ihre landeseigenen Legenden, als auch für ihre avantgardistische Kunst. Durch ihre Progressivität hätten sie einen Anschluß an die internationale Moderne erreicht.

[14] Jaime Brossa, 'Die Wagnerbewegung in Spanien (1876-1906)', in: *Richard-Wagner-Jahrbuch*, hg. v. Ludwig Frankenstein, 2. Bd., Berlin 1907, S. 400-416.

[15] Winfried Schüler, *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971.

[16] Ebd., S. 173f.

[17] Josefina Janes i Nadal, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona 1983.

[18] *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*, Col.lecció *'L'autor i l'obra'*, Edicions del Cotal, Barcelona 1983.

[19] Joan-Josep Tharrats, *'Els ballets wagnerians de Salvador Dalí'*, in: *Revista*, Nr. 155, Barcelona, 31.3.1955. Es handelt sich hierbei um eines der ersten katalanischen Publikationen zu Dalís Balletten überhaupt. Gleichzeitig berücksichtigt Tharrats als einziger Autor in der Forschungsliteratur zum Thema die Tagebuchzeichnungen des Surrealisten, die unverzichtbare Aufschlüsse über die Genese von Dalís Wagnerballetten liefern.

[20] Jordi Mota und Maria Infiesta, *'Correspondencia de Wagner en España'*, in: *Wagneriana*, Nr. 4, Juli-Sept. 1991, S. 6-21.

[21] Roger Alier, *'Wagner en Cataluña'*, in: *Ritmo*, Nr. 533, H. 53, Mai 1983, S. 36-41.

[22] Montserrat Mateu und Agueda Viñamata, *'Wagnerismo y Modernismo en Cataluña'*, in: ebd., S. 43-45.

[23] Cristina und Eduardo Mendoza, *Barcelona modernista*, Barcelona 1989.

Dieser eher allgemein gehaltene Versuch einer Begründung der katalanischen Wagnerverehrung erfährt im Barceloneser Ausstellungskatalog *El Modernismo*[24] 1990 eine Konkretisierung. So führen Anna Muntada und Teresa S. Sala in *'Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del Modernismo'*[25] die Überlegungen von Mateu und Viñamata fort, setzen jedoch ihren Akzent auf die Wagnerische Motivik im Kontext der Vereinigung von Musik und Bauplastik. Die hier gelieferten Beobachtungen bieten eine unersetzbare Grundlage für jede weitere Auseinandersetzung zum Thema. Xosé Aviñoa behandelt in *'Dos facetas de la vida musical modernista'*[26] hingegen die Bedeutung Wagners für das städtische Musikleben. Aber auch sein Aufsatz *'Entre modernidad y Modernismo'*[27] vermag einen Eindruck vom kulturellen sowie politischen Umbruch Kataloniens um die Jahrhundertwende und eine Verbindung mit der zeitgenössischen Musik, die für sich Wagner zum Teil beanspruchte, zu geben.

Als erste ausländische Publikation zum Thema weist der Londoner Ausstellungskatalog *Homage to Barcelona*[28] von 1986 in zahlreichen seiner Aufsätze auf die Durchdringung des Mythos Wagner im kulturellen Leben der Katalanen hin. Das Bild, das von Barcelona gezeichnet wird, bezieht sich auf die gewählte zeitliche Begrenzung von der Weltausstellung 1888 bis zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges 1936. Isidre Molas betont in seiner Einleitung[29] die Dominanz des Wagnerischen Geistes in der Kunst und Musik der Stadt. Thematische Aufsätze, wie *'Catalan literature between Modernisme and Noucentisme'* von Alan Yates[30] und *'Musical life in Barcelona 1888-1936'* von Roger Alier[31], vermögen das breite Spektrum des Einflusses von Wagner, besonders in der Zeitschrift *L'Avenç* und den *festas modernistas*, präzise darzustellen.

Die 1992 in Berlin, Marburg und Kiel präsentierte Ausstellung *Barcelona. Tradition und Moderne* sowie ihr gleichnamiger Katalog[32] greifen in vielen Bereichen die Beobachtungen von *Homage to Barcelona* auf, so auch den Aspekt des Einflusses Wagnerischer Themen auf die bildende Kunst der Stadt. Erstmals findet hier eine Auseinandersetzung über den Modernisme hinweg statt. Wagner erfährt

[24] Ausst.-Kat., *El Modernismo*, 2 Bde., Museu d'Art Modern Barcelona, Barcelona 1990.

[25] Anna Muntada und Teresa M. Sala, *'Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del Modernismo'*, in: ebd., S. 135-146.

[26] Xosé Aviñoa, *'Dos facetas de la vida musical modernista'*, in: ebd., S. 155-163.

[27] Ders., *'Entre modernidad y Modernismo'*, in: ebd., S. 119-129.

[28] Ausst.-Kat., *Homage to Barcelona. The city and its art 1888-1936*, Hayward Gallery London, London 1986.

[29] Isidre Molas, *'Barcelona, a European city'*, in: ebd., S. 79-94.

[30] Alan Yates, *'Catalan Literature between Modernisme and Noucentisme'*, in: ebd., S. 253-263.

[31] Roger Alier, *'Musical life in Barcelona 1888-1936'*, in: ebd., S. 277-282.

[32] Ausst.-Kat., *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur Inszenierung einer Metropole*, Berlin u. a., Marburg 1992.

unter verschiedensten Aspekten Erwähnung, so in der Objektkunst und der Performance der achtziger Jahre. Eher vernachlässigt scheinen jedoch weitere Bereiche der modernen Kunst, gerade die des Surrealismus sowie die der Malerei der Nachkriegszeit.

Wer erwartet hätte, in den Ausstellungskatalogen *Die Nibelungen*[33], *Les Symbolistes et Richard Wagner - Die Symbolisten und Richard Wagner*[34] und *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*[35] wegen der Aufnahme katalanischer Werke, beispielsweise von Antoni Gaudí, Joan Brossa und Antoni Tàpies, eine Erläuterung zum Phänomen der katalanischen Wagnerverehrung zu finden, muß enttäuscht werden. Während Thomas Deecke in seinem knappen Text des Nibelungenkatalogs[36] immerhin ein Beziehungsgeflecht zwischen Brossas und Tàpies' Begeisterung für Wagner entdeckt und zwei Gemälde des jüngeren Malers als die *„vorurteils-freiesten, die von internationalen Künstlern nach dem Krieg im Zusammenhang der Nibelungen-Rezeption entstanden sind"* bezeichnet, nimmt der Symbolistenkatalog Gedichte Brossas sowie Gemälde Tàpies' und Ràfols Casamadas im Bildteil auf, ohne auch nur ein erklärendes Wort darüber zu verlieren. Der mit der Wagnerverehrung Kataloniens vertraute Leser kann in Rainer Graefes Abhandlung zu Gaudí[37] lediglich eine konstruierte Assoziation aus der Verschmelzung aller Künste zu einem Gesamtkunstwerk in der Barceloneser Sagrada Familia und Wagners Musikdrama erkennen.

Mota und Infiesta erweitern 1995 ihre sieben Jahre zurückliegende Publikation *Pintores Wagnerianos*[38] durch die Hinzunahme zahlreicher anderer europäischer Künstler und illustrieren erstmals in ihrem vielversprechend klingenden aufwendig gestalteten Bildband *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*[39] den Facettenreichtum der internationalen Wagnerverehrung in der freien sowie angewandten Kunst. Sie berücksichtigen einzelne Kunstwerke ihrer eigenen Heimat, in dem sie neben den geläufigen Bauten der Jahrhundertwende auch Dalís Wagnerbüsten am Brunnen im Garten von Schloß Púbol zeigen. Der zuverlässige biographische Anhang vervollständigt das Bild der bereits aufgeführten Künstler um weitere wagnerspezifische Werke, so daß sich dieser Teil des Buches als Nachschlagewerk der europäischen Wagnerrezeption in der bildenden Kunst eignet. Bewußt erheben die Autoren jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit,

[33] Ausst.-Kat., *Die Nibelungen - Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, Haus der Kunst München, München 1987.

[34] Ausst.-Kat., *Les Symbolistes et Richard Wagner - Die Symbolisten und Richard Wagner*, Akademie der Künste Berlin u. a., Berlin 1991.

[35] Ausst.-Kat., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1983.

[36] Thomas Deecke, *'Antoni Tàpies'*, in: Ausst.-Kat., München 1987, S. 278.

[37] Rainer Graefe, *'Antoni Gaudí i Cornet'*, in: Ausst.-Kat., Zürich 1983, S. 215.

[38] Jordi Mota, María Infiesta, *Pintores Wagnerianos*, Barcelona 1988.

[39] Dies., *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen 1995.

und so verzichten sie bedauerlicherweise auch auf die Einbeziehung zeitgenössischer katalanischer Künstler wie Brossa, Tàpies, Perejaume und Jordi Benito. Der äußerst knappe einleitende Text vermag weder auf die Motivation einzelner Künstler, Wagner zu rezipieren, einzugehen, noch den Inhalt ihrer Werke zu erläutern. Vielmehr scheint er bewußt zurückgenommen, um den Abbildungen in ihrer Farbenpracht Raum zu bieten, womit einmal mehr eine Chance in der Forschung vertan wurde.

Allen bislang veröffentlichten Quellen und Publikationen mangelt es an einer umfassenden Betrachtung sowohl des politischen als auch des kulturellen Phänomens der Wagnerverehrung in Katalonien. Die Bedeutung, einerseits Wagners Musik in die Programme der großen Konzerthäuser der Stadt aufzunehmen und andererseits seine Mythenwelt zunächst abbildhaft und später rein assoziativ in die Kunst zu integrieren, findet bislang in der internationalen Literatur keine Diskussion.

Die Anfänge einer Faszination: Seit dem 18. Jahrhundert beherrscht die italienischen Oper das musikalische Leben Barcelonas. Zaghafte Versuche, auch andere Strömungen des europäischen Auslandes in den Spielplan der Stadt aufzunehmen, scheitern an neuen Impulsen von Giuseppe Verdi. Vermutlich erreichen seit Mitte 1861, bedingt durch das große Echo des Pariser *Tannhäuser*-Skandals, verstärkt erste Wagnerklänge auch Katalonien. Während in Frankreich, aus Widerstand gegenüber den Wagnergegnern, der Wagnerismus entsteht, der in ganz Europa in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebt, um dann zum Ersten Weltkrieg allmählich abzuklingen, kann Katalonien und speziell Barcelona als eine Ausnahme gelten, da ihr Wagnerismus bis heute Gültigkeit im kulturellen Leben besitzt.

So bildet die Darbietung des *Tannhäuser*-Marsches geradezu als demonstrative Sympathiebekundung das auslösende Ereignis der katalanischen Wagnerverehrung. Josep Anselm Clavé, Komponist und Direktor der *Sociedad Coral Euterpe*, lädt am 16. Juli 1862 zu dieser außerordentlichen Vorstellung in die Barceloneser Campos Elíseos ein und legt damit den Grundstein zur Auseinandersetzung mit Wagner in Katalonien, wenn auch die deutsche Musik zunächst nur einen kleinen Zirkel interessierter Barceloneser begeistert. Zusätzlich versucht man, durch zahlreiche Artikel und Rezensionen in SH[1]*La España Musical*[40] sowie durch übersetzte Primär- und Sekundärliteraturen, erstmals die heimische Bevölkerung als Leserschaft zu gewinnen.[41]

[40] Vgl. *La España Musical*, 14.3.1872, S. 7; 22.8.1872, S. 7.

[41] Im Mai und Juni 1869 publiziert *La España Musical* eigentümlicherweise eine Übersetzung von Wagners Aufsatz *'Das Judentum und die Musik'*. Im März des folgenden Jahres erscheint die Wagner-Biographie von Albert Vincentini sowie am 12. Oktober 1871 Edouard Schurés *Wagner i el drama lírico*. Schuré kannte Wagner persönlich und machte ihn in Frankreich bekannt.

Dieses allmählich wachsende Interesse für Wagner inspiriert bedeutende Persönlichkeiten wie Felip Pedrell, José de Letamendi und Claudi Martinez Imbert, 1874 die erste *Sociedad Wagner* zu gründen. Die geringe Anhängerschaft von Musikern und *„aficionados"* intellektueller Kreise erreichen trotz Unterstützung durch die Presse nicht viele Interessenten. Allein Kammerkonzerte, die den intimen Charakter der frühen Wagnerverehrung bezeugen, bieten Fragmente der Opern von *Rienzi* bis *Tristan und Isolde* zwischen 1870 und 1882 instrumental dar.

Am 17. Mai 1882 führt erstmals in der Geschichte Barcelonas eine öffentliche Institution, das Teatre Principal, *Lohengrin* auf. Während das Programmheft Marsillachs *La Historia del Lohengrin*[42] publiziert, widmet man den Grundzügen von Wagners Werk Beachtung in zahlreichen Zeitschriften.[43] Die Kritiker äußern sich im großen und ganzen positiv und beschreiben das begeisterte Publikum, das nach Zugaben der Ouvertüre und Fragmente der Duette verlangte. Das nun auf breiterer Ebene geweckte Interesse für Wagner intensiviert man durch Kenntnisnahme aktueller Operninszenierungen in Deutschland. So verfolgt *Notas Musicales y Literarias* mit einer ganzen Nummer die Uraufführung *Parsifals* am 26. Juli 1882 in Bayreuth.[44] Der Grund, warum die Herausgeber diesem nur den Mitgliedern des Patronatvereins vorbehaltenen Ereignis so viel Aufmerksamkeit schenken, liegt nicht zuletzt in der Teilnahme von sechs Katalanen: dem Musiker Anselm Barba, dem Korrespondenten der Zeitschrift *Arte y Letras* Joaquim Marsillach und seinem Vater Joan, den Herren Balari vom Lehrstuhl für Griechisch sowie dem Architekten Vilaseca.[45]

Letamendi[46], Arzt und Mitbegründer der *Sociedad Wagner*, und sein Schüler Joaquim Marsillach intensivieren durch ihre rege Publikationstätikeit die Verbreitung von Wagners Werk speziell in Barcelona.

[42] Joaquim [Joaquín]Marsillach, *La Historia del Lohengrin*, ilustrada con un somero exámen de la Reforma de Wagner per F. Liszt, Barcelona 1882.

[43] Vgl. *Diario de Barcelona*, 15.5.1882; 18.5.1882; Antonio Fargas y Soler, *'Lohengrin'*, in: *Diario de Barcelona*, 20.5.1882; E. S., *'Lohengrin'*, in: *La Renaixensa*, 19.5.1882; *La Vanguardia*, 20.5.1882; o. V., *'Lohengrin - Quatre cops de ploma'*, in: *La Esquella de la Torratxa*, 27.5.1882, S. 4; Joseph Rodoreda, *'Lohengrin'*, in: *La Ilustració Catalana*, 1882, S. 150.

[44] Vgl. *Notas Musicales y Literarias*, 30.7.1882.

[45] Vgl. Anselm Barba, *'Cuatro palabras al amigo Pedrell'*, in: *Notas Musicales y Literarias*, 13.8.1883, S. 4.; o. V., *'Segon festival wagnerià'*, in: *La Veu de Catalunya*, 23.5.1913.

[46] Vgl. zu Letamendi: Joaquim Pena, *'El doctor Letamendi'*, in: *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*, hg. v. Associació Wagneriana , Barcelona 1908, S. 209-222; o. V., *'El wagnerismo en España. El Dr. Letamendi'*, in: *Monsalvat*, Januar 1979, S. 35f.; Janes, S. 57-63; Alier 1983, S. 37f.

Als gesundheitliche Gründe Marsillach 1877 zu einem Schweiz-Besuch zwingen, erlebt er hier erstmalig die Aufführung einer Wagner-Oper. Sie löst in ihm den Wunsch aus, Wagners Neuauffassung des Musikdramas in seiner ganzen Intensität kennenzulernen, woraufhin er sich in einem gründlichen Studium den Partituren des deutschen Komponisten hingibt. Letztlich inspiriert ihn Schurés *Le drame musical* zu einer ersten eignen Wagner-Biographie[47] in Spanisch. Letamendi, der den Grundstein seiner Wagnerverehrung legte, schreibt auf sein Bitten einen Prolog in Form eines persönlich gehaltenen offenen Briefes, der, wie bereits erwähnt, wenige Monate später in deutscher Sprache in den *Bayreuther Blättern* erscheint.[48] Diese zunächst ungewöhnlich anmutende spontane Veröffentlichung eines übersetzten spanischen Textes in den von Wagner selbst ins Leben gerufenen *Bayreuther Blättern* erklärt sich durch die kurz zuvor entstandene spanische Vertretung des Bayreuther Patronatvereins durch Marsillach.[49] In dieser Funktion und als Freund Wagners vermittelt er Letamendi in der Bayreuther Monatszeitschrift ein internationales Forum für seine bedeutende Auseinandersetzung mit der heimischen Sicht auf das Werk des Komponisten. Wagners Bedeutung für die Kunst sieht Letamendi in dessen breitgefächertem, interdisziplinären Wissen, wobei ihn vor allem die Idee, alle Künste zu einem *'Kunstwerk der Zukunft'* zu vereinigen, fasziniert. Für ihn besitzt sein Vaterland in Europa die besten Voraussetzungen für die Einverleibung des *„Wagnerianismus"*, die *„höchste Erziehung der Völker"*[50], durch die Verbindung aller Künste. Letamendi führt den Leser in die politischen Schwierigkeiten seines Landes ein und verleiht der Figur Wagner eine über die Kunst hinausweisende Bedeutung. Spanien, so der Autor, befinde sich im 19. Jahrhundert in einer politischen Situation des Umsturzes und erlebe den Versuch der revolutionären Mittelklasse, gegen die bestehende geistliche Macht zu kämpfen.[51] In dieser Atmosphäre der Interessenspaltung und gewaltsamen Beibehaltung festgefügter Machtverhältnisse gelinge es allein der Kunst, europaweit Aufmerksamkeit und Bewunderung zu erregen. Nach den zaghaften Versuchen der ersten *Sociedad Wagner*, ein breites Publikum für Wagners Werk zu gewinnen, bestehe nun die Notwendigkeit einer organisierten Vereinigung mit der Bestrebung, das Œuvre des Deutschen gezielt im Barceloneser Volk zu verbreiten.[52] Letamendi versucht im folgenden eine Art Profil und Programm für diesen zu konstituierenden Zusammenschluß zu zeichnen, der für ihn die große Chance bietet, sich in Europa als selbständige Nation durchzusetzen.

„Wenn wir auf diese Weise nicht nur zum Wagnerianismus, sondern allen Manifestationen des allgemeinen Fortschreitens uns stellen, so werden wir Kraft einer Erziehung auf Grund der Anähnlichung alles Vortrefflichen, das uns die Atmosphäre des Jahrhunderts darbietet, eines Tages gestärkt durch ein Wirkliches und von ihm als Gegenwärtigen ausgehend, die erstrebte Spontaneität und Originalität und den daraus sich ergebenden ersehnten Einfluss gewinnen können.

In Summa: Spanien kann noch nach einer grossen Zukunft streben: aber, um sie zu erreichen, steht ihm nur ein Weg offen, der, welchen, ich soeben bezeichnete aus Anlass der grossen Züge des Wagnerianismus, betrachtet als Werkzeug und Merkmal einer nationalen Kultur."[53]

Der Wagnerismus und die katalanische Autonomie: Der Ursprung der internationalen Begeisterung für Wagners Werk liegt in Frankreich. Dort setzt sich zwar der Terminus *'Wagnerismus'* erst im Laufe der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts durch, das Phänomen gibt es aber schon früher, genauer gesagt seit 1861. Schon ein Jahr zuvor spalteten Aufführungen Wagnerischer Werke das Pariser Publikum in Enthusiasten und Gegner, was schließlich Mitte März 1861 mit der Darbietung des *Tannhäuser* in dem berühmten Theaterskandal gipfelt[54], woraufhin Charles Baudelaire seine Kampfschrift *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*[55] verfaßt. Die Art seiner Veröffentlichung steht für eine *„typische Übertragung eigenen Denkens und eigener Ästhetik auf das Werk Wagners"*[56], das den späten politisch und ideologisch gesinnten Wagnerismus nicht nur in Frankreich kennzeichnet.

---

[47] Marsillach 1878.

[48] Letamendi 1878.

[49] Um seinen *Ring des Nibelungen* frei vom gängigen Opernbetrieb und aristokratischen Mäzenatentum realisieren zu können, versucht Wagner die finanzielle Last, die der Bau eines Festspielhauses bedeuten würde, auf möglichst viele Schultern zu verteilen, wozu er Anteilscheine zu 300 Thalern verkauft, womit der Inhaber eines *'Patronat-Scheines'*, wie er sie nennt, die Rechte eines Patrones für drei vollständige Aufführungen von *Der Ring des Nibelungen* erwirbt. Vgl. zu Marsillach *Bayreuther Blätter*, Nr. 6, 1878, S. 178.

[50] Letamendi 1878, S. 248.

[51] Letamendi bezieht sich hier geradezu programmatisch auf Wagners Revolutionsschrift *'Der Mensch und die bestehende Gesellschaft'*, in: *Volksblätter*, Nr. 6, 10. Februar 1949, S. 25f. (Erstdruck).

[52] Vgl. Letamendi 1878, S. 257: *„Nein! bei den verschiedenen Gesellschaften, welche zur Pflege der nationalen Kultur in unserem Lande zu schaffen dringend noth thut, ist es vom höchsten Vorteil, sie für die Ausbreitung der Wagnerischen Reform einzurichten, so dass alle unter sich und mit dem allgemeinen Wagner-Verein enge Gemeinschaft begründen."*

[53] Ebd., S. 258.

[54] Vgl. *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 610f.: *„... bei dem sich politische und musikalische Feinde Wagners mit Mitgliedern des aristokratischen Jockey-Clubs (die das von ihnen gewohnte Zwischenballett im II. Akt vermißten) vereinten und durch massive Störungen die Absetzung der Oper nach der zweiten Aufführung erreichten, - gegen den Widerstand einer Mehrheit enthusiasmierter Wagner-Anhänger, zu denen auch Baudelaire gehörte."*

[55] Charles Baudelaire, *'Richard Wagner et Tannhäuser à Paris'*, in: *Revue européenne*, 1.4.1861, Paris.

[56] *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 611.

„Wagnerismus ist eine vorwiegend, wenn nicht ausschließlich außermusikalische Art und Weise der Wagner-Rezeption. Wagner, der weitaus größere außermusikalische Wirkung zeitigte als je ein Komponist vor oder nach ihm, beeinflußte mehr noch als die Musik, die Literatur, die Kunsttheorie, das Theater sowie Elemente des philosophischen und politischen Denkens seiner Zeit, in geringerem Maße auch die bildenden Künste ... Der Wagnerismus unterscheidet sich von der bloßen Wagner-Begeisterung, dem 'Wagnerianertum', weniger durch eine reflektiertere und kenntnisreichere intellektuelle Aneignung der Wagnerischen Kunst, ... (der 'Wagnerismus' schließt selbst weitgehende Unkenntnisse des Wagnerischen Werkes nicht aus), als vielmehr dadurch, daß diese Kunst in oft eigenwilliger Verbindung mit bestimmten geistigen, literarischen u.a. Strömungen und Anschauungen gebracht und als deren Grundlage oder Rechtfertigung verwandt wird. Nicht selten werden eigene Programme und Ideologien auf Wagner projiziert."[57]

Aus Letamendis Aufsatz geht klar hervor, daß der spanische Wagnerismus nicht allein auf einer musikalischen Rezeption fußt, sondern vor allem auch Wagners frühe politische Schriften reflektiert, die sich mit ihrem deutlich republikanischen Geist auf die kulturelle oder politische Situation auch anderer Nationen oder Regionen anwenden lassen. Wagner als Mittel zum Zweck - dieses Phänomen kann man in Katalonien durch die Jahrzehnte bis heute verfolgen. Letamendi ist der erste katalanische Wagnerianer, der neben den künstlerischen Neuerungen vor allem auch die politische Seite an der Person und Kunst Wagners entdeckt. In seinem Aufsatz *'La Música del Porvenir y el porvenir de mi patria'* gelingt ihm eine Übertragung von Wagners Forderungen an die Revolution auf die katalanische Geschichte. Er sieht in der Gründung eines Wagner-Vereins die Rettung der zukünftigen Gesellschaft. Mit der Verbindung von Kunst und Zukunft verweist Letamendi zudem auf Wagners *Schrift 'Die Kunst und die Revolution'*[58].

In dieser nachrevolutionären Schrift geht Wagners geschichtliche Betrachtung vom antiken Griechenland aus, dessen Drama sich als Gesamtkunstwerk darstelle. Er empfindet die griechische Kunst aber als konservativ, wohingegen die echte Kunst seiner Zeit nur revolutionär sein könne. Aus diesem Grund müßte in den großen Revolutionen der Menschheit der neue Mensch und das *„Kunstwerk der Zukunft"* nicht nur nach dem Geist der Griechen erneuert, sondern völlig neu geboren werden, um tatsächlich den Geist der freien Menschen zu repräsentieren.

[57] Ebd., S. 609.

[58] Vgl. Richard Wagner, *'Die Kunst und die Revolution'* [1849], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Julius Kapp, Leipzig 1912, 10. Bd., S. 11-47. Zu Wagner als politischer Schriftsteller vgl.: Richard Wagner, *Schriften eines revolutionären Genies*, ausgewählt und komm. v. Egon Voss, München 1976; Andrea Mock, *Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1990.

Man kann davon ausgehen, daß Letamendi diese Kunstschrift kannte. Denn gerade in Wagners Definition des freien Menschen, der durch Revolution zu neuem Selbstbewußtsein gelangt, sieht Letamendi eine Chance für seine Heimat. Katalonien blickt auf eine lange Tradition der Unterdrückung und einen immerwährenden Kampf gegen das spanische Herrscherhaus zurück.[59] Seit 1714 bringt der Spanische Erbfolgekrieg die Abschaffung der katalanischen Verfassung mit sich, was schließlich im Verbot der eigenen Sprache gipfelt. Die hier im Vergleich zur restlichen iberischen Halbinsel früh einsetzende Industrialisierung ermöglicht Katalonien, spätestens seit 1778 im Zuge der wachsenden wirtschaftlichen Eigenständigkeit mit Vehemenz seine ökonomischen Interessen gegenüber der Madrider Oligarchie sowie dem kastilischen und andalusischen Landadel zu verteidigen. Die dadurch hervorgerufene tiefgreifende Rückbesinnung auf mittelalterliche Wurzeln der katalanischen Unabhängigkeit wird von der zunächst kulturelle und sprachliche Bereiche umfassenden Bewegung der Renaixença getragen. In dieser Atmosphäre der wachsenden nationalen Selbstbehauptung versucht man mehrmals eine katalanische Autonomie auszurufen, was jedoch letztlich an der Zerschlagung der Republik scheitert.

Schriftliche Zeugnisse: Allein der erhaltene Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Joaquim Marsillach sowie die akribischen Tagebuchaufzeichnungen Cosima Wagners belegen die Freundschaft beider Männer, Wagner und Marsillach. Der früheste Brief des Arztes vom 8.1.1878 (Abb. 1) verrät nicht nur das baldige Erscheinen seiner Biographie, sondern verweist auf den schon geführten Schriftverkehr zur Zeit der ersten *Sociedad Wagner*:

„J'ai le plaisir de vous annoncer que dans peu de jours je publierai mon travail biographico-critique dont je vous ai parlé il y a quelque temps."[60]

Acht Tage später erhält Wagner diesen Brief mit der Bitte, unter anderem ein Noten-Autograph in eigener Handschrift zu schicken, das der Autor seinem Buch beifügen möchte, woraufhin Wagner einen Auszug aus seinem *Tannhäuser*-Bacchanal[61] wählt. Cosima verzeichnet es in ihrem Tagebuch.[62] Am 26. September 1878 scheint Wagner Marsillach zum Dank verpflichtet. Ob es sich um eine Sendung der Biographie handelt, die sich bis heute, neben den übrigen Publika-

[59] Vgl. zur Geschichte Kataloniens: Augustí Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, 3 Bde., Barcelona 1973-1975; Horst Hina, *Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion 1714-1939*, Tübingen 1978; Ulrich Matthee, *Katalanische Frage und spanische Autonomien*, Paderborn 1988.

[60] Wie bereits erwähnt, befindet sich das Original im Richard-Wagner-Archiv, Bayreuth, vgl. Anm. 6.

[61] Gerade dieses Fragment aus *Tannhäuser* wird später noch in der Rezeptionsgeschichte des Wagnermythos während des Surrealismus von Bedeutung sein.

[62] C. Wagner, S. 37.

tionen Marsillachs[63] in seiner Bibliothek im Bayreuther Nationalarchiv aufbewahrt findet, muß unklar bleiben.

Noch am selben Abend enden die Aufzeichnungen, und zugleich der ausführlichste Passus zu dieser Freundschaft, von Cosima Wagner mit folgenden Worten:

„... abends lesen wir den Brief von Herrn Letamendi in den Bayreuther Blättern, mit wahrem Entzücken; Komposition des Ganzen, Bilder, Gedanken, Gesinnung, Sprache, alles findet R. darin musterhaft, und er ist so davon befriedigt, daß er einen längeren Brief darüber Herrn Marsillach schreibt. An Vorreden von Cervantes erinnert ihn das kleine Kunstwerk, und mit einem tiefen Seufzer vergleicht er es mit unseren deutschen form- und inhaltslosen Produkten. Dies bringt ihn auf eine Verwandtschaft zwischen Spaniern und Deutschen, viel sichtbarer als wie zwischen (Spaniern und) Italienern, bei welchen die Malerei alles absorbiert hätte, er glaube nicht, daß ein Italiener dies hätte leisten können."[64]

Der Brief an Marsillach vom 26. September 1878 lautet wortwörtlich (Abb. 2):

„Geehrtester Freund:

Soeben las mir meine Frau die Übersetzung des Briefes des Herrn Letamendi an Sie vor. Mein Schicksal wollte, daß ich nicht eher zu der Fassung gelangte, mir diesen Genuss zu verschaffen.

Leider muss Ihre eigene Arbeit bis jetzt mir noch fremd bleiben; ich habe - etwa - auf eine französische Übersetzung derselben zu warten, da ich talentlos für die Aneignung fremder Sprachen - namentlich der spanischen Sprache näher zu treten noch nicht die Musse fand. In meiner bescheidenen Büchersammlung stehen Calderon, Lope de Vega und Cervantes im Originale für die immer noch verhoffte Zeit aufbewahrt, in welcher ich mich einmal frei genug fühlen sollte, um dem sehnlichen Wunsche zu genügen, die Werke dieser Herrlichen, die mich bisher in deutschen Übersetzungen stets doch entzückten, auch in ihrem eigensten Ausdrucke zu erkennen. War mir dies bis heute noch unmöglich, so kann ich Ihnen doch sagen, dass wenn auch sehr entfremdenden, deutschen Übersetzungen mir durch mein Bekanntwerden mit dem Spanischen Geiste dennoch einen unschätzbaren Quell tiefster, wie weitester Erkenntnis eröffnet haben.

Ja, ich glaube Sie versichern zu können, dass ich den Geist Ihrer grossen Dichter vielleicht ernstlicher erkannt habe, als so Mancher, der so glücklich ist, sie im Originale kennengelernt haben zu dürfen. Und so erging es mir heute wiederum als ich Ihren grossen Freund und Lehrer Letamendi durch die deutsche Übersetzung seines Briefes kennenlernte. Hier sprach der Geist des grossen Cervantes, des liebenswürdigen Lope zu mir. Kein Deutscher, kein Franzose oder Italiener, konnte durch sein

[63] Joaquim [Joaquín] Marsillach i Lleonart, *Contraréplica*, Barcelona 1878; ders., *Lohengrin* 1882; ders., *Parsifal. Peregrinación á la Meca del porvenir*, Barcelona 1882.

[64] C. Wagner, S. 183.

eigenstes Element des Erkennens und Darstellens mich in ein so tief freudiges Erstaunen versetzen, als dieser - ohne allen Vergleich - hochgebildete und geniale Gelehrte, den Sie Ihren Freund zu nennen das Glück haben. Möge es Sie nicht beleidigen, wenn ich von meinem Erstaunen über diese Kundgebung, nicht etwa nur Theilnahme, sondern dieses (wie soll ich sagen ?) plastischen Tiefsinnes Letamendi's spreche. Sein Brief an Sie giebt, ganz abgesehen von seiner Beziehung zu mir, zeitlich und räumlich gefasst, mir eine Weisung, welche ich gerne als erhabene Hoffnung des Hoffnungslosen begrüße.

Seid gesegnet, Ihr uns so fern dünkenden! Möge das Schicksal über Euch sengend und zehrend, dumpf und schwer lastend, verfügt zu haben sich vermessen: Ihr berget edle Geister, und eine tiefe Bildung wird Euch jederzeit von der falschen Civilisation und ihren Misgeburten bewahren, welche unendlich minderbegabten Nationen jetzt die geistige Herrschaft der Welt zugewiesen zu haben scheint! -

Seien Sie herzlich gegrüsst, und bitte! - vermelden Sie Herrn Letamendi meine tief empfundene Dankbarkeit.

Bayreuth — *Ihr ergebenster*

26. September 1878 — *Richard Wagner."*[65]

Noch bevor Marsillach am 14. Oktober 1881 zur Aufführung erster Fragmente *Parsifals* nach Bayreuth reist, schickt er Wagner eine italienische Übersetzung seines Buches, in der Hoffnung, dieser könnte es nun besser verstehen.[66]

Eine Einladung mit Wagners Briefkopf hat sich erhalten (Abb. 3), in der er in eigener Handschrift und in französischer Sprache Marsillachs Besuch um 9 Uhr abends erwartet.[67] Vermutlich handelt es sich um ein und dieselbe Begegnung, die auch Cosima am 14. Oktober 1881 zu schildern weiß:

„Abends besucht uns Herr Marsillach aus Barcelona, mit welchem ein etwaiger Aufenthalt in Sevilla besprochen wird! R. ist sehr freundlich gegen den Fremden, doch sagt er mitten zu uns: Kinder das ennuyiert mich.- Der Spanier nimmt Abschied von

[65] Janes, S. 59f. Dieser Brief befindet sich im Nachlaß César Martinells, wo auch ein multifunktionales Taschenmesser mit der Gravur *'Richard Wagner'*, das Marsillach von Wagner bei einem seiner Besuche in Bayreuth als Geschenk erhalten haben muß, verwahrt wird.

[66] Vgl. C. Wagner, S. 638: „[14. Dez. 1880] *Ein Buch über ihn von Marsillach, in das Italienische übersetzt macht ihm Spaß.*" Bereits zwei Monate nach dem Erscheinen der spanischen Originalausgabe übersetzt man sie ins Italienische, was auf die große Popularität des Werkes hinweist.

[67] Die Einladung befindet sich im Nachlaß César Martinells in Barcelona.

R., indem er ihm sagt: Les gens du Nord sont faits pour créer, ceux du Midi pour admirer."[68]

Als Barceloneser Vertretung des Bayreuther Patronatvereins besucht Marsillach 1882 die Uraufführung *Parsifals* und die zeitgleich stattfindenden Festspiele[69], ohne zu ahnen, daß dies die letzte Begegnung mit Wagner sein sollte. In Erwartung, der Komponist würde eines Tages auch seine Heimat bereisen, schickt er ihm aus Luxor am 12.1.1882 eine Karte.[70]

Zu einer Spanienreise kommt es nicht, denn Wagner stirbt schon am 13. Februar 1883 in Venedig. Marsillach sendet Cosima am 15.2.1883 ein Beileidstelegramm mit den Worten:

„*Je prends part a votre douleur; son nom ne pourra s'éntendre [éteindre] comme sa vie, Marsillach.*"[71]

Da der junge Katalane noch im selben Jahr, am 11. August 1883, stirbt, bleibt es allein Letamendi vorbehalten, den theoretischen Grundstein für die Wagnerverehrung in Katalonien zu legen.

Die Etablierung der Wagnerverehrung: Der Tod Richard Wagners löst geradezu eine Welle von Veröffentlichungen in der Barceloneser Presse aus. Einmal mehr widmet *Notas Musicales y Literarias* dem deutschen Komponisten zahlreiche Nummern[72] und avanciert wegen ihrer regen Publikationstätigkeit zum Sprachrohr der Wagnerverehrung in Spanien. Durch die profunde Kenntnis von Wagners Werk und seiner Person sowie die Einbindung überregionaler und internationaler Ereignisse, Kritiken und Rezensionen gewinnt sie eine große Leserschaft, nicht nur auf der iberischen Halbinsel, sondern auch im Spanisch sprechenden Ausland.[73]

Musikalisch gedenkt man Wagner am 6. März 1883 in Barcelona mit *Lohengrin*. Wider Erwarten löst jedoch diese erste Aufführung einer Wagner-Oper im Gran

[68] Ebd., S. 808.

[69] Eine bislang unveröffentlichte genaue Beschreibung seines Aufenthaltes in Bayreuth hat sich im Nachlaß César Martinells erhalten, die Janes erstmals publiziert, vgl. Janes, S. 44-48.

[70] Vgl. C. Wagner, S. 871.

[71] Dieses Telegramm verwahrt das Richard-Wagner-Archiv, Bayreuth.

[72] Vgl. *Notas Musicales y Literarias*, Nr. 31, 1.3.1883; Nr. 32, 15.3.1883; Nr. 33, 1.4.1883.

[73] *Notas Musicales y Literarias* wiederholt das Lob der argentinischen Zeitschrift *Mundo Artistico* in einer eigenen Ausgabe, vgl. ebd., Nr. 37, 1.6.1883, S. 12: „*Las dieciséis páginas de texto y música constituyen un homenaje de todo puesto digno del immortal maestro y que honorá a la gran capital de Cataluña. Hemos recibido los principales periódicos musicales de Europa y de America y confesamos que ninguno de ellos, ni aún los de Alemania, han ofricido a sus lectores una manifestación tan bella y completa como lo es la del colega barcelonés.*"

Teatre del Liceu eine Welle der Kritik aus[74], so daß das Liceu sie erst wieder im Winter 1887/88 in den Spielplan aufnimmt. Fortan aber etabliert sich das Opernhaus als Hauptstätte der Wagner-Inszenierungen in Barcelona. Dieser Wandel geht mit der Einführung des Tenors Francesc Viñas einher.

Die Art und Weise seiner überzeugenden Darbietung von *Lohengrin* veranlaßt auch die spanische Königin María Cristina, die Weltausstellung in Barcelona 1888 mit *Lohengrin* zu eröffnen. Diese Exposición Universal gilt als das willkommene Prestigeobjekt der katalanischen Nation, der es gelingt, mit Hilfe einer gezielten Verbindung aus Tradition und Innovation sowohl die moderne Wirtschaftskraft des Landes als auch das historische katalanische Bewußtsein zu stärken.[75]

Obwohl die Vertreter der Stadt und der Kirche die Weltausstellung am 8. April 1888 für eröffnet erklären, findet der offizielle Festakt erst am 20. Mai im Palast der Schönen Künste und kurze Zeit später die Einladung von 25 Ländervertretungen zur bereits genannten Aufführung von *Lohengrin* im Liceu statt. Zum ersten Mal in der Musikgeschichte Barcelonas dient eine Wagner-Aufführung einem politischen Zweck: Katalonien wendet sich mit Wagner an die Weltöffentlichkeit. Der Grund für die Wahl der romantischen Oper, die die Presse noch 1895 als die beliebteste des Barceloneser Publikums nennt[76], liegt nicht nur in der sehr gelungenen Darbietung von Viñas und der noch „konventionellen" Struktur der Oper[77], sondern auch an ihrem Inhalt. *Lohengrin* avanciert zur musikdramatischen Gestaltung des immerwährenden Traums der Menschen,

[74] Vgl. *La Renaixensa*, 7.3.1883; *Notas Musicales y Literarias*, Nr. 32, 15.3.1883, S. 12; Leyandro, 'Gran Teatro del Liceu', in: *La Esquella de la Torratxa*, Nr. 5, 17.3.1883, S. 2.

[75] Vgl. zur Programmatik der Weltausstellung: *Exposición Universal de Barcelona. Libro del centenario 1888-1988*, Barcelona 1988; Judith Rohrer, *'The Universal Exhibition of 1888'*, in: Ausst.-Kat., London 1986, S. 97f.; Eduardo Mendoza, *Die Stadt der Wunder*, Frankfurt a. M. 1989; Barbara Borngässer-Klein, *'Die Weltausstellung (Exposición Universal) von 1888'*, in: Ausst.-Kat. Marburg 1992, S. 94-96.

[76] Vgl. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Nr. 8, 1895, S. 365: „*... una de las obras que más llenan hoy dia a nuestro público.*" Zusammen mit *La Música Ilustrada Hispano-Americana* bilden diese beiden Zeitschriften seit 1893 ein Forum für die musiktheoretische und biographische Auseinandersetzung mit Wagner. Bereits 1899 ändert sich der Geschmack der Katalanen und die Dominanz von *Lohengrin* wird rückblickend als *'anomal'* empfunden. Die eigentliche Vermittlung und Verbreitung von Wagners Werk kommt den konzertanten Aufführungen, vor allem im Teatre Líric, zu, vgl. Antonio Fargas y Soler, *'Sociedad de Conciertos. Primero instrumental de la cuarta serie, dirigido por el maestro D. Cosme Ribera'*, in: *Diario de Barcelona*, 9.6.1883. Zwischen 1892 und 1899 bietet die *Sociedad Catalana de Concerts* auch erstmals einzelne Opernfragmente in deutscher Sprache dar, vgl. *Efemérides*, in: *La Publicidad*, 19.3.1920.

[77] Vgl. Bauer, S. 246-258. Wagner setzt das Leitmotiv in *Lohengrin* noch unbeweglich und signalartig ein. Auch die Melodien unterliegen in ihren metrischen Abläufen einer weitgehenden periodischen Gliederung.

In diesem Sinne organisiert die *Associació Wagneriana* 1913 auch die erste auf Breitenwirkung zielende Gedenkveranstaltung zu Wagners 100. Geburtstag, die zwischen 18. Mai und 1. Juni fünf Konzerte einzelner Fragmente seines Werkes im Palau de la Música Catalana präsentiert.[85] Während *Himne a Wagner*[86], eine Art Brief begleitet vom *Tannhäuser*-Marsch, die Feierlichkeiten abschließt, gilt das Hauptanliegen jedoch, *Parsifal* vollständig darzubieten, wozu man, aus rechtlichen Gründen gezwungen, die drei Akte auf die verschiedenen Konzertabende verteilt.[87] Erst mit Ablauf des *Parsifal*-Schutzes dreißig Jahre nach Wagners Tod dürfen demzufolge auch andere Institutionen außerhalb Bayreuths *Parsifal* in seiner Ganzheit aufführen. Diese Gelegenheit nutzt das Barceloneser Liceu, durch die Zeitverschiebung gegenüber Deutschland begünstigt, *Parsifal* bereits am Silvesterabend 1913 zu spielen, wodurch die katalanische Hauptstadt als eine der ersten europäischen Städte rechtmäßig Wagners letztes Werk offiziell präsentiert. Barcelona etabliert sich insbesondere in den ersten 15 Jahren des 20. Jahrhunderts, gerade gegenüber Paris, als eine der führenden Wagnerstädte Europas. Schon allein zahlenmäßig liegt es in Opernaufführungen gegenüber denen des Auslandes vorn und darf sich vieler bedeutender Publikationen rühmen. Noch heute können sich nur wenige Städte der Konkurrenz Barcelonas stellen.

Wagner und die bildende Kunst Kataloniens

Die Modernisten: Obwohl die Renaixença die Wagnerverehrung der Modernisten zumindest aus dem breiten öffentlichen Leben zu verdrängen sucht, lebt in den intellektuellen avantgardistischen Kreisen der Geist Wagners in ihrer Kunst weiter und durchdringt offenkundig das Formenrepertoire der Architektur, Bildhauerei, Malerei und Graphik. Die Modernisten sehen in Wagners Reform der Oper und ihrer neuen, auf „Gesamtkunst" zielenden Struktur eine Anregung für ihre eigenen künstlerischen Zielsetzungen. Wie bei Wagner, der „Zukunftsmusik" mit germanischen Legenden mischt, soll nun auch ihre Kunst, besonders die Architektur, eine Einheit aus heimischer Tradition und progressivsten technischen Mitteln - wie es bereits die Maxime der Exposición Universal 1888 war - erreichen.[88]

[85] Vgl. M. J. B., *'Primer Festival de la Associació Wagneriana'*, in: *La Tribuna*, 19.5.1913. Ganz im Geschmack des deutschen Mittelalters schmückt Oleguer Junyent den Palau de la Música Catalana. Während Banderolen mit den Namen Wagnerischer Helden die zwei Geschosse zieren, stellt man Wagner selbst in Form einer Büste unter einem Baldachin aus rötlichen und gelben Bändern - es handelt sich um die katalanischen Nationalfarben - und einem dreifachen Kronenabschluß inmitten von Rosen und Nelken sowie Palmen und Ähren zur Schau.

[86] Vgl. Joaquim Pena und Jeronni Zanné, *Himne a Wagner*, Barcelona o. J.

[87] Das detaillierte Programm findet sich in: Janes, S. 123f. abgedruckt.

[88] Eine der deutlichsten Stellungnahmen zum Thema, vgl. Mendoza 1989, S. 42f: *„... más acorde con los postulados estéticos modernistas, hoy nos resulta imposible disociar la imagen del*

Der Modernisme[89] formuliert keinen einheitlichen katalanischen Stil der Jahrhundertwende, sondern beschreibt eine Art künstlerische Bewegung in dieser Zeit des politischen und kulturellen Umbruchs, grob gesprochen zwischen 1888 und 1908. Er entstammt einer theoretischen Auseinandersetzung und erhält mit der Diskussion um die erneute Etablierung der landeseigenen Sprache Einzug in die Literatur. Die modernistischen Literaten, allen voran Joan Maragall, wenden sich seit der wirtschaftlichen Blüte Kataloniens gegen den Kapitalismus des Großbürgertums und verstehen sich bewußt als individuelle Außenseiter, als Bohemiens, Genies oder Propheten. So vielschichtig die verschiedenen Formen und Aspekte des Modernisme scheinen, alle verbindet das Streben nach einem starken katalanischen Nationalismus und die Zugehörigkeit zu einem kritischen Bürgertum, das sich gegenüber Neuerungen des eigenen Landes aufgeschlossen zeigt. So etabliert sich gerade in diesen sich formierenden intellektuellen Kreisen eine geistige Grundhaltung, die vielleicht am zutreffendsten mit dem Zustand des *„Modern Seins"*[90] beschrieben werden kann. Demnach präsentiert sich der Modernisme als eine Art Gesinnung oder Lebenseinstellung, und nicht als eine Doktrin oder manifestierte kulturelle Vereinigung.

Die 1881 erstmals von Jaume Massó i Torrents und seinen Schulkameraden Josep Meifren sowie Ramon Casas herausgegebene Zeitschrift *L'Avenç* postuliert im

modernismo de las óperas de Wagner. Wagner fue, en muchos aspectos, el profeta que necesitaba Cataluña, a la que este, por un extraño azar, había incluido o parecía haber incluido en su imaginería como lugar de origen o de destino de algunos de sus héroes, justificando así la apropiación por los catalanes de la épica fundacional que Wagner había creado para una Baviera tan necesitada de ella como la propia Cataluña. Aquellas gestas primitivas y heroicas unidas a aquella música rabiosamente vanguardista proporcionaron a los catalanes la fórmula mágica que les permitía aunar su pasado legendario con vocación de progreso: una auténtica mitología de la modernidad. Gracias a las óperas de Wagner, los catalanes del siglo pasado veían desarrollarse ante sus ojos una historia mítica que el arte hacía universal y con la cual podían, por tanto, identificarse colectivamente. Personajes y motivos wagnerianos pasaron de inmediato a poblar en forma obsesiva la ornamentación de los edificios modernistas, la escultura, la pintura, las artes gráficas, el mobiliario e incluso los artículos de tocador. Esta pasión por Wagner no era una moda frívola: numeroso público asistía a la representación de sus óperas con un auténtico fervor que hoy puede parecernos raro en un público burgués, de inclinaciones más bien filisteas. Pero no parece que hubiera fingimiento ni hipocresía en la apreciación de estas obras de indiscutible calidad musical, pero de difícil asimilación y, sobre todo, harto prolijas."

[89] Vgl. zum Modernisme: Alexandre Cirici, *El Arte modernista catalán*, Barcelona 1951; Joan Lluís Marfany, *Aspectes del modernisme*, Barcelona 1975; J. P. Cervera, *Modernismo. The Catalan Renaissance of Arts*, New York, London 1976; Ausst.-Kat., London, 1986; Mireilla Freixa, *El Modernismo en España*, Madrid 1986; David Mackay, *Modern Architecture in Barcelona 1854-1939*, Barcelona 1989; Mendoza 1989; Ramon la Cuesta und Antoni González, *Arquitectura modernista en Cataluña*, Barcelona 1990; Ausst.-Kat., Barcelona 1990; Ausst.-Kat., *Da Gaudí a Picasso. Il modernismo catalano*, Fondazione Giorgi Cini Venedig, Mailand 1991; Ausst.-Kat., Marburg, 1992.

[90] Vgl. David Sanchez, *'Modern Sein'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 58-61.

Prolog der ersten Ausgabe[91] einen der Hauptstränge des Modernisme, indem sich die Redakteure und Autoren dem fortschrittlichen Lager des Katalanismus zugehörig fühlen, das sich mit den Ideen von Vaterlandsliebe, Bewunderung für die Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit befaßt.[92]

Den herrschenden progressiven Geist des Modernisme entwickelt der Maler Santiago Rusiñol mit seinen *festas modernistas* in Sitges, einem kleinen idyllischen Fischerort südlich von Barcelona, seit 1893 weiter. Die sich hier versammelnden Modernisten vertreten das Ziel, sich aus der Notwendigkeit und aus ihrer bereits gewonnenen Erfahrung heraus für die avantgardistischen Bestrebungen ihres Landes einzusetzen und als einheitliche künstlerische Front rebellisch darzustellen.[93] Durch die Teilnahme des Katalanen Enric Morera, ein bedeutender moderner Komponist, der eine fünfjährige Ausbildung am Konservatorium in Brüssel erhielt, gesellen sich die führenden franco-belgischen Komponisten César Franck und Vincent d'Indy hinzu. Hiermit greifen die Modernisten auch musikalisch die europäischen Strömungen des Symbolismus auf. Beide künstlerischen Auffassungen besitzen Gemeinsamkeiten, die wiederum eine ideelle Verbindung zu Wagner schaffen. Bei der vierten *festa* im Februar 1897 präsentieren sie erstmals eine lokale Arbeit: die Oper *La Fada* mit Text von Massó i Torrents und Musik im wagnerisch-katalanischen Geist von Morera. Sie allegorisiert die Liebe, die sich in ihrer Dualität rein und sinnlich präsentiert. Der Text, ein Auszug aus einer Legende, versetzt den Zuhörer ins Mittelalter, in die Pyrenäen, wo die Naturgewalt - personifiziert durch das Schicksal - gegen die reine Liebe von Jausbert und Gueralda kämpft. Der Mensch überwindet die ambivalente Ausdeutbarkeit der Liebe, indem er ein Gleichgewicht erreicht. Tatsächlich versinnbildlicht die Handlung das Konzept der Kunst, die als Medium zur Überwindung der Gegensätzlichkeiten der Realität dient.[94] Für kurze Zeit gelingt es den Modernisten, sich mit Hilfe der *festas* als avantgardistische Einheit mit klarer kultureller Zielsetzung zu präsentieren. Doch schon das letzte Fest 1899 läßt Tendenzen der Aufweichung erkennen. Die Modernisten fühlen sich inzwischen der internationalen Avantgarde zugehörig und nehmen eine ihnen akzeptabel erscheinende Stellung in der landeseigenen Kultur ein.

Der Hang zur Dekadenz, mit dem Wagner oft im europäischen Fin de siècle in Verbindung gebracht wird[95], läßt sich vielleicht am deutlichsten in der Atmosphäre des Quatre Gats (Vier Katzen) nachempfinden. Nach dem Pariser Vorbild von Chat Noir im Moulin de la Galette[96]eröffnen Rusiñol, Casas und Miquel Utrillo 1897 aus Paris zurückgekehrt zusammen mit Pere Romeu „Els Quatre Gats" als Barceloneser Pendant. Hier diskutieren Intellektuelle über Politik, Kunsttheorie, Literatur sowie Musik und setzen sich, wie zu Zeiten von *L'Avenç* und des *festas modernistas*, mit den Schriften von Maeterlinck, Nietzsche und Ibsen auseinander oder feiern nach den Wagneraufführungen im Liceu mit Sängern, Musikern und Journalisten ausgelassene Feste mit viel Champagner.[97]

Nachdem Wagners Werk das Leben der katalanischen Intellektuellen und Avantgardisten zu durchdringen beginnt, setzt man sich auch in der modernistischen Architektur mit seinen Legenden auseinander. Bis heute bezeichnet die Literatur den international bekanntesten Architekten des Modernisme, Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926), häufig als Wagner der Architektur. Es handelt sich hierbei jedoch um eine rein assoziative Betrachtung, da sich in seinen Bauten weder Darstellungen der Person Wagners noch seiner Helden finden lassen. Robert Descharnes und Clovis Prévost widmen in ihrer Monographie zu Gaudí Wagner und der Casa Milà einen knappen Unterpunkt.[98] Das berühmte Gebäude zeige ihrer Ansicht nach deutliche Einflüsse der deutschen modernen Kunst, ohne jedoch ein Beispiel zu nennen. Vermutlich spielen die Autoren auf die expressionistische Formensprache von Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam

[91] Vgl. *L'Avenç*, 3.7.1881: *„Nosaltres procurarem inculcar a nostres companys les nobles ideyas[!] d'amor a la pátria, admirant als presents y recordant als passats..."*

[92] *L'Avenç* spiegelt die Atmosphäre der modernen Zeit und gibt einige der zentralen Zielsetzungen Almiralls wieder: die kritische Abwendung von Restspanien und die Besinnung auf eigene Werte. Vor allem fördern sie in Rezensionen landeseigene Künstler, wie die Maler Santiago Rusiñol und Ramon Casas, oder stehen in Verbindung mit Persönlichkeiten wie Angel Cortada, einem führenden Wagnerianer. Sie bauen dadurch ihre Kulturarbeit deutlich aus und bereiten durch ihre rege Übersetzertätigkeit von ausländischen Schriftstellern wie Goethe, Maeterlinck und Ibsen die Anbindung an das avantgardistische Europa vor. Mit dem Verlust der ursprünglichen Aussagekraft, modern sein zu wollen, büßt *L'Avenç* durch die zahlreichen möglichen Interpretationsansätze der Avantgarde seine Originalität ein. Somit endet 1893 mit dieser Zeitschrift der radikalste vertretene Anspruch Kataloniens, seine Kultur bewußt und gezielt zu modernisieren.

[93] Vgl. Santiago Rusiñol, *Obres Completes*, Barcelona 1976, 2. Bd., S. 612: *„Aquí podemos deshogarnos gritando lo que no nos atrevemos a decir muchas veces cuando estamos rodeados del rebaño: que queremos ser poetas y que despreciamos y compadecemos a los que no sienten la poesía; que preferimos un Leonardo da Vinci o un Dante a una provincia o un pueblocito: que preferimos ser simbolistas y desequilibrados e incluso locos y decadentes, a decaídos y mansos; que el sentido común nos asfixia; ..."*

[94] Vgl. Muntada und Sala, S. 137.

[95] Vgl. Koppen 1973.

[96] Rusiñol besaß hier mit seinen Freunden Ramon Casas und dem Literaten Miquel Utrillo ein Apartment, wo sie das Leben als Bohemiens genossen.

[97] Vgl. Mendoza 1989, S. 108: *"Allí acudían los escritores y periodistas, los actores y músicos al cierre de los teatros y los cantantes cuando acababan su actuación en el Liceu"*, und Jordi Mota und Maria Infiesta, *Richard Wagner y el teatro clásico español*, Barcelona 1983, S. 22: *"La noche que se estrenó La Walkiria, hubo, después, en Quatre Gats una gran fiesta, con champán general, pero Santiago Rusiñol, en su brindis, dijo una cosa muy celebrada: Cuando los personajes de Wagner cantan de pié, todo va bien, pero si se sientan ..¡ay!, si se sientan al músico ya no le viene de tres o cuatro horas."*

[98] Vgl. Robert Descharnes und Clovis Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudí*, Lausanne 1969,
S. 224f.

oder Rudolf Steiners Goetheanum und Haus Duldeck in Dornach an, die jedoch zeitlich Gaudís Bau folgen. Die Rezeption des Katalanen setzt in Deutschland erst um 1920/21 ein.[99] Ob sie sich mit ihrer Aussage vielleicht auf Hermann Finsterlins im gleichen Jahr erscheinendes Selbstinterview *Gaudí und ich*[100] beziehen, bleibt unklar. In Wagners *Götterdämmerung* und den fließenden Formen der Fassade der Casa Milà entdecken sie angeblich Übereinstimmungen, sowohl in den kolossalen und monströsen Bauelementen als auch im gewaltigen und wellenförmigen Rhythmus, der die Linie und Struktur beider Werke bestimme. Was Wagner mit Hilfe von Violinen, Trompeten, Flöten, Posaunen und Trommeln gelang, schlage, so die Autoren, Gaudí mittels Hammer und Meißel in Stein.[101]

Auch Rainer Graefe sieht in Gaudís Architekturen eine Assoziationsmöglichkeit zu Wagner. Er stellt zwar die Charakteristiken seiner Bauten, wie die Verschmelzung von katalanischer Tradition mit internationaler Innovation, vor, versäumt es jedoch, sie in einen Kontext mit Wagners Musik zu stellen. Der Leser kann nur erahnen, daß es sich hier ebenfalls um einen Vergleich des formalen Aufbaus handelt, wenn Graefe schreibt, daß sich die bildenden Künste unter der Führung der Architektur als Hauptkunst zu vereinen suchen und damit auf die führende Rolle der Dichtung in Wagners Werk anspielt, unter der sich die anderen Künste gleichwertig ordnen. Eine Affinität zwischen der Sagrada Familia, dem Lebenswerk Gaudís, und Wagners Konzept eines „Gesamtkunstwerkes" scheint aber eher erzwungen.[102]

[99] Vgl. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Nr. 5, 1920/21, S. 244. Hier finden sich, erstmals in Deutschland publiziert, zwei Abbildungen der Casa Milà. Hervorzuheben ist der unter diesem Aspekt sehr aufschlußreiche Aufsatz von Evelin Wetter, *'Zur Rezeption Gaudís in Deutschland anhand von Publikationen in den zwanziger Jahren und Finsterlins Selbstinterview'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 79-82.

[100] Vgl. Hermann Finsterlin, *'Gaudí und ich. Ein Selbstinterview für die Amigos de Gaudí'*, in: F. Borsi, *Hermann Finsterlin. Idea dell'Architettura - Architektur in seiner Idee*, Florenz 1969, S. 295-298. Vgl. eine Übersetzung ins Deutsche: Anke Wunderwald, *'Hermann Finsterlin: Gaudí und Ich'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 82f.

[101] Vgl. Descharnes und Prévost, S. 224.

[102] Graefe, S. 215: *„Auch die Musik soll eine Einheit mit der Architektur eingehen. Die Emporen der Sagrada Familia sind dafür bestimmt, Chöre von ungewöhnlicher Größe aufzunehmen. Die Türme der Kirche sind mit Zitaten aus Kirchenliedern beschriftet. Sie sollen riesige, eigens entwickelte Glockenröhren enthalten. Ihr Läuten soll, zusammen mit den frommen Gesängen zehntausender Gläubiger, die ganze Stadt in einen Festraum verwandeln".* Vgl. auch Juan Matamala i Flotats, *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, o. O. 1960: *„Es un artista genial. Le veo como un Wagner: independiente, y tan alto, que muchas cosas que hacemos aquí le deben saber a frivolo ... Gaudí es el Wagner de la arquitectura y, cada vez que contemplo su obra, me gustaría saber fondo cómo piensa este hombre y saber el bagaje que lleva, que me parece muy hondo y hasta misterioso."*

Neben diesen rein assoziativen Vergleichen verwendet man tatsächlich Wagners Helden in Bildprogrammen sowohl an anderen Fassaden- und Innenraumgestaltungen als auch im graphischen Bereich. Während Ramiro Lorenzale den Abschied Wotans von Brünnhilde in eine der goldenen Kartuschen des aufwendig gestalteten Proszeniums des Liceu[103] malt, dekoriert Adrià Gaul um 1900 die Versammlungsstätte der *Associació Wagneriana* mit einem Fries, der das Schicksal *Tristan und Isoldes* erzählt.[104] Fünf Jahre später schmücken Glasfenster mit Motiven aus *Der Ring des Nibelungen* von Oleguer Junyent das Vereinshaus des Liceu[105] und Josep Clarà zeichnet sein beliebtes Modell Isadora Duncan beim Tanz des *Tannhäuser*-Bacchanal.[106] Wagners Protagonisten dienen unzähligen Gestaltungen von Bucheinbänden und Ex libris.

In der Skulptur avancieren Siegfried und Fafner zu einem der beliebtesten Themen. Der bedeutende Bildhauer Josep Llimona schafft eine Figur, die sowohl Elemente des Heiligen Georg, Schutzpatron von Katalonien, als auch Motive von Wagners Siegfried in sich aufnimmt, so daß sich seitdem die Darstellung des Nationalheiligen stets auch als Held Wagners lesen läßt.[107] Für den bekannten Architekten Josep Puig i Cadafalch wandelt sich diese ambivalente Gestalt Georg/ Siegfried sogar zu einer Art persönlichem Erkennungszeichen, das er an seine Bauten als Relief anbringt.[108] Über dem Türsturz seiner Casa Serra rahmen sogar Georg/ Siegfried und der Drachen die Büste Wagners.

Auch an der Fassade des Palau de la Música Catalana[109] haut man ein weiteres Porträt Wagners in Stein (Abb. 4) und reiht ihn in die Folge bedeutender katalanischer und deutscher Musiker ein. Dieses überwältigende Konzerthaus, das eine Verschmelzung der Musik beider Nationen, Katalonien und Deutschland, verkörpert, bildet nicht nur den architektonischen Höhepunkt des Modernisme, sondern vor allem auch der katalanischen Wagnerverehrung überhaupt. Zwischen 1905 und 1910 von Domènech i Montaner im Auftrag der Chorgemeinschaft Orfeó Català am Carrer Sant Pere més Alt, Ecke Carrer Amadeu Vives errichtet, dient es, den Kunstgenuß und das Kunsterlebnis zu verfeinern und die allumfassende Sinneswahrnehmung von Musik zu garantieren. Einer einheitli-

[103] Vgl. Mateu und Viñamata, S. 45.

[104] Vgl. Cirici, S. 219f.

[105] Vgl. Muntada und Sala, S. 145.

[106] Vgl. Mateu und Viñamata, S. 45.

[107] Vgl. Muntada und Sala, S. 145, Anm. 36.

[108] Vgl. ebd.

[109] Eine genaue Auseinandersetzung mit der Ikonographie des Palau de la Música Catalana findet sich in: David Mackay, *'El Palau de la Música Catalana'*, in: *Cuadernos de Arquitectura*, Nr. 52/ 53 (1963), S. 34; Antoni Sabat, *Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1974; Alier 1986, S. 278f.; Muntada und Sala, S. 135-146. In deutscher Sprache, vgl. Martin Bröcker, *'Rationalismus und Poesie: Der Palau de la Música Catalana von Lluís Domènech i Montaner'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 68-71.

chen Ikonographie folgend, vermag das Zusammenwirken aller Künste das Innere mit dem Außen inhaltlich und auch physisch zu verschmelzen. Mit dem Ziel, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, arbeiten hier Bauherr, Architekt und bildende Künstler Hand in Hand. So schmückt der Bildhauer Miquel Blay die problematische Gebäudeecke im ersten Stock über einem Eckpfeiler mit der Skulpturengruppe *La cançó popular* (*Der Volksgesang*) (Abb. 5). Die Hauptfigur, der Heilige Georg, steht hier gleich Siegfried wie eine Gallionsfigur triumphierend über dem getöteten Drachen. Ihn umgibt das katalanische Volk durch Repräsentanten aller Schichten und allen Alters[110], die er selbstbewußt in die Zukunft zu führen scheint.

Im Innern kreiert Pau Gargallo (1881-1934), einer der bedeutendsten Bildhauer des Modernisme, mit dem imposanten Proszenium (Abb. 6) des Konzertsaales den gestalterischen Höhepunkt des Baus, wobei sich hier die Nationen Kataloniens und Deutschland räumlich gegenüberstehen. So spielt auf der linken Seite eine Personifikation von *La Cançó Catalana* (*Das katalanische Liedgut*) auf die Tradition des katalanischen Liedes an, in deren Mitte sich die Büste Josep Anselm Clavés, dem Begründer der katalanischen Chorbewegung, befindet. Ihn umgibt eine Gruppe von drei jungen Frauen als eine Allusion auf sein bekanntestes Lied *Les flors de Maig* (*Die Maiblumen*). Ein naturalistisch gebildeter hoch aufgewachsener junger Baum, der die nationale Identität Kataloniens symbolisiert, bildet nicht nur formal sondern auch inhaltlich den Hintergrund des Ensembles. In vergleichbarer Art und Weise argumentiert Gargallo auch auf der gegenüberliegenden deutschen Seite. Hier rahmen zwei dorische Säulen, die als Versinnbildlichung der antiken Wurzeln des Musikdramas dienen, die Büste Beethovens. Zusammen bilden sie die Stütze für Wagners Werk, das die kampflustigen Walküren repräsentieren. Aus einer dramatischen Wolkenformation brechen sie auf temperamentvoll reitenden Pferden heraus und scheinen geradezu auf die andere Seite des Bühnenrahmens, die für Katalonien steht, zu stürmen. Hier kulminiert schließlich die geballte Zielsetzung des Musentempels: die Konfrontation und daraus resultierende ideelle Verschmelzung zweier Kulturen und Nationen, Katalonien und Deutschland. Deutlicher läßt sich die katalanische Identitätsfindung mittels der Programmatik Wagnerischer Opern in ganz Barcelona kaum nachweisen.

Im folgenden seien weitere Beispiele der Wagnerrezeption anhand von vier prominenten katalanischen Künstler exemplarisch und knapp aufgezeigt. Wie Perlen an einer Kette reihen sich seit der Jahrhundertwende bis heute einzelne Werke bedeutender Künstler der zeitgenössischen katalanischen Avantgarde, die motivisch oder assoziativ eine Auseinandersetzung mit Richard Wagner erkennen lassen.

[110] Vgl. Muntada und Sala, S. 145, Anm. 29: „*Los hombres y las mujeres de Cataluña están bien representados: el payés, el padrino, el marinero, el viejo, la niña, la madre amamantando al hijo, la vieja, las mujeres burguesas etc.*"

Salvador Dalí: Mit Salvador Dalí (1904-1989), einem der international bekanntesten Surrealisten, wandelt sich die reine Abbildhaftigkeit der Kunst der Jahrhundertwende in eine vom Unterbewußtsein und von Phantasien geprägte assoziative Bild- und Ausdruckssprache. Sowohl in seinen Memoiren *Das geheime Leben des Salvador Dalí*[111] und seinen Schriften[112] als auch in seinem bildnerischen Œuvre und Filmen zeigt der Katalane eine Faszination für die Musik und die Person Wagners. Obwohl die umfangreiche Forschungsliteratur[113] bis heute Dalís Werk unermüdlich analysiert und interpretiert, ist man weder von Seiten der Kunst- noch Musikwissenschaften diesem Phänomen grundlegend nachgegangen. Allein Joan-Josep Tharrats Aufsatz *'Els ballets wagnerians de Salvador Dalí'*[114] und Karin von Maurs Beobachtungen in der Stuttgarter Dalí-Retrospektive[115] zu einzelnen Werken des Surrealisten können hier als Ausnahme gelten.[116]

Dalís Wagnerbegeisterung erklärt sich aus einem allgemeinen zeitbezogenen Interesse für das deutsche 19. Jahrhundert, dessen Persönlichkeiten wie Friedrich Nietzsche, Siegmund Freud und ebenso Wagner im Ausland eine intensive Rezeption erfahren. Erstaunlicherweise scheint sich hieraus seine Faszination für den Legenden umwobenen Bayernkönig Ludwig II. zu begründen, den Dalí als Seelenverwandten spielerisch in sein Œuvre einbindet, wovon sein erstes Tagebuch sowie sein Ballett *Bacchanal* ein beredtes Zeugnis liefern. In *Das geheime*

[111] Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, New York 1942. Im folgenden beziehe ich mich auf die deutsche Ausgabe von Dalís erstem Tagebuch: ders., *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, München 1990[3].

[112] Ders., *'Bacchanal (Venusberg)'* [1939], in: ders., *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, hg. v. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 292-294; ders., *'Dialog zwischen Wagner und Ludwig II. von Bayern (Definition der Perle)'*, in: ebd., S. 296.

[113] Zu Dalí vgl. eine Auswahl: Fleur Cowles, *Der Fall Salvador Dalí. Die Biographie eines großen Exentrikers;* Ausst.-Kat., A. Reynolds und Eleonor Morse, *Salvador Dalí. Catalogue of a Collection. Ninety-three oils 1917-1970*, Salvador Dalí-Museum, Cleveland, Cleveland 1972; Ausst.-Kat., *400 Obres de Salvador Dalí del 1914 al 1983*, Barcelona 1983; Ausst.-Kat., *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou Paris, Paris 1980; Dawn Ades, *Dalí*, London 1982; Maur 1989; Robert Descharnes, Gilly Néret, *Salvador Dalí 1904-1989. Das malerische Werk*, 2 Bde., Köln 1993; Ausst.-Kat., *Dalí Architecture*, La Pedrera Barcelona, Barcelona 1996.

[114] Vgl. Tharrats 1955.

[115] Ausst.-Kat., Stuttgart 1989.

[116] Eine genaue Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur zu Dalís Faszination für und künstlerischen Beschäftigung mit Wagner vgl. Simone Holert, *'Der katalanische Surrealismus, Wagner und Ludwig II. von Bayern'* in: dies. 1996, S. 34-66 (vgl. Anm. 1). Ergebnisse einer intensiven Zeitungs- und Zeitschriftenrecherche sowie die Auswertung bislang unveröffentlichter Manuskripte und Dokumente werden in meine Promotion *Salvador Dalís Theaterschaffen* (Arbeitstitel), die insbesondere die vierziger Jahre behandelt, einfließen.

Leben des Salvador Dalí entwickelt der Surrealist sukzessive ein Herrscherbild[117], das, seinem Kindheitstraum folgend, selbst ein absolut anarchistischer Monarch sein zu wollen, in der ambivalenten Figur Ludwigs II. gipfelt.[118]

An diese Feststellung schließt sich hier ein logischer Gedankensprung zu Richard Wagner und dessen letztem Werk *Parsifal* an. Über zahlreiche Seiten inszeniert der Katalane gedanklich seinen eigenen phantastischen Parsifal-Mythos[119] und verquickt hier nicht nur die Hauptthemen des Wagnerischen *Parsifal* wie seelische Veränderung, erotische Verspieltheit, mutlose Zerknirschung und königliche Überhöhung, sondern bezieht geradezu selbstverständlich und historisch richtig auch die Figur des romantisch verklärten Märchenkönigs Ludwig II. mit ein. Durch das von Dalí bewußt eingesetzte Mittel der Verwandlung, das sowohl Ludwigs Habitus, sich oftmals als Wagnerischer Held zu verkleiden, als auch Wagners *Parsifal*-Motiv musikalisch einbezieht, stellt sich der Katalane künstlerisch und geistig gezielt in die Tradition des deutschen 19. Jahrhunderts.

Während Dalí seinen Parsifal-Mythos in die Zeit seines Studiums an der Madrider Kunstakademie zwischen 1921 und 1926 datiert, dreht er 1928 zusammen mit Lluís Buñuel den surrealen Film *Un chien andalou* (*Ein andalusische Hund*), den Sequenzen aus Wagners *Tristan und Isolde* untermalen. Noch 1970 widmet er in seinem Spätwerk dieser Oper einen Illustrationszyklus.[120] Aber auch das Bildnis des deutschen Komponisten zeigt sich in Dalís Werk präsent. Während Wagner in der Manier von Tischbeins *Goethe in der Campagna* 1936 in *Der Apotheker, der mit äußerster Vorsicht die Haut eines Konzertflügels lüftet*[121] im kargen Bildvordergrund lagert, flankieren den antikisierenden Brunnen im Garten von Schloß Púbol, dem ehemaligen Landsitz seiner Frau Gala, vierzehn Keramikbüsten Wagners in verschiedenfarbigen Lasuren.

Die intensivste künstlerische Auseinandersetzung mit Wagner findet aber zwischen 1938 und 1944 statt, als Dalí allein vier Ballette zu dessen *Tristan und Isolde* sowie *Tannhäuser* entwirft, namentlich *Mad Tristan* (1938, unrealisert), *Venusberg* (1938/39, unrealisiert), *Bacchanal* (1939; 9.11.1939, uraufgeführt) und *Mad Tristan* (15.12.1944, uraufgeführt). Während die ersten beiden Ballette aus Gründen des zu hohen Grades an Verrücktheit, wie im Falle der frühen *Mad Tristan*-Version, oder der zu hohen Kosten der Ausstattung, so bei *Venusberg*, nicht realisiert werden, gelingt es Dalí, den bedeutenden Choreographen des Ballet

[117] Vgl. Dalí 1990[3], S. 11f., 92, 96, 118, 125, 142, 206-212, 228f.

[118] Dalí 1990[3], S. 228f.: *„Jedoch gibt es ... eine utopische, aber verführerische Möglichkeit - einen anarchistischen absoluten König. Ludwig II. war schließlich gar nicht so übel."*

[119] Zu Dalís gedanklichen Inszenierung seines eigenen Parsifal-Mythos vgl. ebd., S. 229f., 234, 239f.

[120] Ders., *Tristan et Iseult*, Michèle Broutta, Paris 1970.

[121] Salvador Dalí, *Apotheker, der mit äußerster Vorsicht die Haut eines Klaviers lüftet*, 1936, Öl auf Leinwand, 48 x 62 cm, Privatbesitz.

Russe de Monte Carlo, Leonide Massine, sowohl für die Umsetzung von *Bacchanal* (Abb. 7) am Metropolitan Opera House als auch für seinen zweiten, vollständig modifizierten *Mad Tristan* im International Theatre in New York zu gewinnen. In beiden Fällen erweisen sich Dalís Bühnenbilder und Kostüme als zu dominant für die Choreographie, so daß sich die Tänzer in den überdimensionalen surrealen Gemälden des Katalanen verlieren.

Vergleichbar mit Wagners Werkgenese - auf das Liebesdrama *Tristan und Isolde* folgt *Venusberg*, das der Komponist jedoch aus Gründen des Spotts in *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* umbenennt - entwirft Dalí zunächst *Mad Tristan*[122], kreiert daraufhin *Venusberg*, das er jedoch geradezu offensichtlich nicht auf Realisierbarkeit hin konzipiert, so daß sich folgerichtig *Bacchanal* anschließt.[123] Entwicklungsgeschichtlich und motivisch lassen sich in Dalís Balletten zahlreiche Parallelen und Affinitäten zu Wagners Opern *Tristan und Isolde* sowie *Tannhäuser* entdecken, die eine äußerst subtile, bewußt konstruierte Anähnlichung Dalís an Wagners Werk vermuten lassen, dem jedoch erst in einer umfassenden Arbeit zu seinen Wagnerballetten nachgegangen werden kann.[124]

Joan Brossa und Antoni Tàpies: Joan Brossa[125] (geb. 1919), der bedeutendste zeitgenössische Künstlerpoet Kataloniens und Antoni Tàpies[126] (geb. 1923), der international am weitesten etablierte katalanische Nachkriegsmaler, verbindet seit 1947 nicht nur eine künstlerische Freundschaft sondern die gemeinsame Leidenschaft für die Musik Richard Wagners. An unzähligen Abenden, erinnert

[122] Vgl. o. A., *'Dali to provide scenario for a Massine Ballet'*, in: *New York Herald Tribune*, New York 22.1.1938; *Sentinel*, Norwalk (Conn.), 15.3.1938; *Vogue*, New York, 15. Juni 1938, S. 24, 78.

[123] 1944 greift er quasi der Vollständigkeit halber noch einmal das Thema von *Tristan und Isolde* auf und schafft eine zweite Version von *Mad Tristan*, die nicht nur in ihrer Realisierung eine vollständige Modifizierung gegenüber dem 1938er Entwurf zeigt, sonder zugleich eine Loslösung vom Surrealismus verrät.

[124] Vgl. Anm. 116.

[125] Vgl. zu Brossa: *Brossa 1941-1991*, Ausst.-Kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991. Hier findet sich eine ausführliche Bibliographie seiner eigenen Werke, aber auch zahlreicher Ausstellungskataloge und Aufsätze zu seiner visuellen Poesie. In deutscher Sprache vgl.: *Joan Brossa. Werke 1951-1988*, Ausst.-Kat., Galerie Mosel und Tschechow, München 1988; Tilbert Stegmann, *Ein Spiegel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1987; *Spanien, Kunst, Europa*, Ausst.-Kat., Neue Gesellschaft für Bildende Künste, Berlin 1991; Katrin Werner, *'Joan Brossa'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992.

[126] Die breitgefächerte und zahlreiche Literatur zu Tàpies ist gerade im Vergleich zu anderen katalanischen Künstlern gut zugänglich, so daß hier lediglich auf das 1989 erschienene Werkverzeichnis hingewiesen sein soll: Anna Augustí, *Antoni Tápies. Obra completa*, 3 Bde., Barcelona 1989-1993. In deutscher Sprache vgl. Antoni Tàpies, *Erinnerungen*, 2. Bde., St. Gallen 1988; Barbara Catoir, *Gespräche mit Antoni Tàpies*, Köln 1989.

sich Tàpies[127], hörten sie gemeinsam Auszüge aus Wagners *Ring des Nibelungen*. Während sich Brossa zunächst in Gedichten wie *La batalla del segre o la segona naixença*[128] (*Der Ausscheidungskampf oder die zweite Geburt*), *Wagneriana*, *Música rocossa i roja o la força teatral* (*Felsige, rote Musik oder die Macht des Theatralischen*) und *Burxa*[129] (Feuerreisen) mit der Programmatik von Wagners musikalischem und theoretischem Werk befaßt, um sich in den achtziger Jahren mit Objektgedichten oder visuellen Poesien wie *Richard Wagner* 1982[130] und *Volkswagner* 1988 (Abb. 8) dem deutschen Komponisten auch bildnerisch zuzuwenden, finden sich im Werk Tàpies' zwei nachweisbar eigenständige Arbeiten zur Person und Wirkung des Musikers: *Hommage à Richard Wagner* 1969[131] und *Urbilder* 1988 (Abb. 9). Seine Interieurdarstel-lungen *Wotans Taschenspielerei*[132] und *Der Schmerz Brünnhildes*[133], beide von 1950, bezeugen einen zur Zeit der Künstlergruppe Dau al Set üblichen Brauch Brossas, fertige Werke einzelner Mitglieder mit eigenen Titeln zu versehen. Definiert Tàpies in seinen Gemälden den Ort der Handlung, so agiert der Dichter als Interpret und gibt die Lesbarkeit des Gemalten vor. Einmal mehr bestimmt Wagners *Ring des Nibelungen*, wie bereits in seinen Gedichten, den Inhalt von Tàpies' Bildern. Diese Tetralogie ermöglicht Brossa, durch ihre ambivalente Ausdeutbarkeit und offene Struktur, sie auf die politischen Geschicke seines Vaterlandes zu übertragen und auf eine Befreiung Kataloniens von der Unterdrückung Francos zu hoffen. Mit dem Tod des Diktators 1975 verändert sich Brossas Art der Anverwandlung Wagnerischer Erlösungsthematik zu einer kritisch bestimmten Sicht auf die zweideutige Rezeptionsgeschichte Wagners in Katalonien, die insbesondere in *Volkswagner* programmatisch zum Ausdruck kommt. Tàpies scheint hingegen Wagners Stellenwert für seine Heimat eher vorurteilsfrei und positiv zu bewerten. In *Hommage à Wagner* erhebt sich die vergilbte Fotografie des markanten Profils des Komponisten strukturell aus einem wüsten, aber goldenen Strohhaufen und bekrönt die Assemblage; inhaltlich ragt Wagner aus dem toten Material, das die Historie vergegenwärtigt, heraus, und ihm wird ein feierliches Gedenken zuteil. In *Urbilder* taucht abermals Wagners Profil gleich einem Vexierbild aus der Urmaterie des

[127] Tàpies 1988, S. 15.

[128] Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona 1971, S. 129f.

[129] Alle Gedichte enthalten in: Joan Brossa, Antoni Tàpies, *Carrer de Wagner*, Mappenwerk, Edicións T, Barcelona 1990.

[130] Joan Brossa, *Richard Wagner*, 1982, Serigraphie, 50 x 35 cm, Galerie Mosel und Tschechow München.

[131] Antoni Tàpies, *Homenatge à Wagner*, 1969, Acryll und Collage auf Papier, 40 x 76 cm, Sammlung Joan Brossa, Barcelona.

[132] Ders., *L'escamoteig de Wotan* (*Wotans Taschenspielerei*), 1950 Öl auf Leinwand, 89 x 116 cm, Privatsammlung, Barcelona.

[133] Ders., *El dolor de Brunhilda* (*Der Schmerz Brünnhildes*), 1950, Öl auf Leinwand, 89 x 116 cm, Privatsammlung, Barcelona.

Mythos, wodurch Tàpies den Komponisten als Schöpfer eines Volkes im Sinne von Wagners *'Oper und Drama'*[134] begreift.

Schließlich veröffentlichen beide Künstler, Brossa und Tàpies, geradezu als Resümee und Zeitdokument ihrer gemeinsamen Faszination für Wagner 1990 das aufwendig gestaltete Mappenwerk *Carrer de Wagner* (*Wagnerstraße*), wo dreizehn Gedichte Brossas aus dem Zeitraum von 1943 bis 1987 zehn Lithographien von Tàpies aus dem Jahr 1988 gegenüberstehen. *Carrer de Wagner* benennt aber auch Brossas Geburtsort im Barceloneser Bezirks St. Gervasi, was zu weiten Spekulationsmöglichkeiten einlädt und auch Tàpies als Wink des Schicksals interpretiert.

Mit dem Tod General Francos 1975 und der Rückerlangung der katalanischen Autonomie ist der künstlerische Entdeckungsdrang nun weiter geweckt; auch ins Bayern des 19. Jahrhunderts schweift der Blick befreiter als noch im Frühwerk Brossas. Die lang ersehnte Erlösung aus der franquistischen Unterdrückung ermöglicht offensichtlich auch einen unbeschwerteren künstlerischen Umgang mit der Musik und Person Richard Wagners, was einen Wandel in der Rezeption des deutschen Komponisten in Katalonien bewirkt. Erstmals seit Dalí rücken die politischen Anverwandlungen Wagners in den Hintergrund des künstlerischen Interesses und man setzt sich erneut mit den Traumwelten des Bayernkönigs Ludwig II. auseinander.

Perejaume: Für den Künstler-Literaten Perejaume[135] (geb. 1957), der der Tradition des Surrealismus entstammt und mit subtiler Ironie und sublimer Poesie den Betrachter in seinem Œuvre mit dem doppelten Sinn und vertauschten Wahrnehmungsebenen konfrontiert, verkörpert die Person Ludwigs II. von Bayern seine Fragen nach der Bedeutung von Kunst. In *LudwigJujol*[136], einem 1989 erschienenem kleinen blauen Band, begibt sich Perejaume auf eine gedankliche, stark metaphorisch geprägte Reise von seiner Heimat Katalonien nach Bayern. Um diesen beschwerlichen Weg gehen und die große Distanz beider Länder überbrücken zu können, spannt er eine metaphorische Brücke, die allein gedankliches Assoziationsvermögen zu stützen vermag. Sie erhält ihre Grundfesten in dem scheinbar robusten Pfeilerpaar Gaudí-Wagner, das die beliebte Assoziation zwischen Wagners Musik und Gaudís Bauten thematisiert. Diese allein aus Vorstellungsverknüpfungen gebauten Stützen tragen die aus drei Arkaden gebildete Brückenkonstruktion Jujol-Gaudí, Gaudí-Wagner und Wagner-Ludwig, die

[134] Richard Wagner, *'Oper und Drama'*, in: ders., *Dichtungen und* Schriften, hg. v. Dieter Borchmeyer, 10 Bde., Frankfurt 1983, Bd. 7, S. 23-375.

[135] Vgl. zu Perejaume: Ausst.-Kat., *Perejaume. Fragmente der Monarchie*, Galerie Mosel und Tschechow München, München 1989; Joan Tarrida, *La construcció d'un univers'*, in: *Lletra de canvi*, Nr. 21, 1989; Ausst.-Kat., Berlin 1991, S. 30f.; Uta M. Reindl 1991; dies., *'Perejaume. Interview mit dem katalanischen Künstler'*, in: *Artis. Zeitschrift für Kunst*, Nr. 4, April 1991, S. 14-19; Simone Holert, *'Perejaume'*, in: Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 165-167.

[136] Perejaume, *LudwigJujol. Què és el collage, sinó acostar soledats*, Barcelona 1989.

den Weg über reale beziehungsweise assoziative Beziehungsgeflechte von Katalonien nach Bayern gangbar machen. Während der erste Bogen der Nobilitierung Jujols als eigenständigen Architekten gegenüber seinem international bekannten Lehrer Antoni Gaudí dient, greift die folgende Arkade das Pfeilerpaar Gaudí-Wagner auf und überhöht es kompositionell. Inhaltlich und Formal bestimmt die Assoziation die Funktion. Im letzten Bogen Wagner-Ludwig, spielt der Komponist eine vermittelnde, aber untergeordnete Rolle, denn ohne das finanzkräftige Engagement für und die gefühlsmäßige Abhängigkeit Ludwigs zu Wagner, wäre dessen Werk, so Perejaume, nicht, zumindest so wie wir es heute kennen, zustande gekommen. Perejaumes Hauptinteresse gilt aber einem übergeordneten Beziehungsgeflecht. Mit Hilfe der Collagetechnik versucht er ein Gedankengebäude zwischen den beiden Welten seiner Protagonisten Ludwig II. und dem katalanischen Architekten des Modernisme Josep María Jujol zu konstruieren. Verblüffend ähnlich der Programmatik des Palau de la Música Catalana, stehen hier sich die beiden Länder Katalonien und Deutschland gegenüber, die Perejaume aus zusammenhangslosen Fragmente der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts mit denen der katalanischen Kunst des 20. Jahrhunderts zu verschmelzen gedenkt. Die Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen dem Märchenkönig und Jujol sieht Perejaume in ihrer Ambiguität. Während Ludwig konträre Seelenzustände in sich vereint, die er allein in seiner gebauten Traumwelt ausleben kann, so lassen sich die collageartigen Bauten Jujols, gemäß des Untertitels von *LudwigJujol*, ebenso wie eine Ansammlung von Fragmenten und Einsamkeiten lesen.

Noch im selben Jahr widmet sich Perejaume in seiner Werkgruppe *Fragmente der Monarchie*[137] auch bildnerisch der ambivalenten Person Ludwigs II. von Bayern, die es ihm ermöglicht, die Verwischung des doppelten Sinns von Schein und Sein, Illusion und Realität, inszeniertem Theater und gelebter Existenz beizubehalten. In drei Serien, *Ludwig II.-Museum*, *Trineu* und *Corones* (Abb. 10-11) sowie Einzelarbeiten thematisiert der Künstler die romantische Verklärung des Monarchen. Gemalte Landschaften, collagierte Fotografien und poetische Objekten erzählen von der gebauten Realität der Schlösser, der gelebten Inszenierung, der offiziellen und intimen Sprache und dem bis heute ungeklärten Tod des Monarchen. Die scheinbare Verschmelzung von Männlich-Weiblich und Irdisch-Himmlisch bilden hierbei konstante Themen, die unterschwellig die Personen Richard Wagner und Ludwig XIV. mit einbeziehen. Wie bereits in *LudwigJujol* vermag allein die Collagetechnik Ludwigs II. ambivalentes Leben mittels der Zusammenführung einzelner Fragmente in ein Bild zu fügen, wobei der dabei zwangsläufig entstehende Bruch als bewußte Visualisierung ihrer Unvereinbarkeit dient.

*

[137] Ausst.-Kat., München 1989.

Die hier kurz umrissenen verschiedenen Rezeptionsansätze in der katalanischen Wagnervereherung von Marsillach bis Perejaume vermögen einen Eindruck vom über hundertjährigen, überaus facettenreichen und konstanten Kulturphänomen zu geben, das zahlreiche gedankliche Verzahnungen und künstlerische Rückbezüge erkennen läßt. Ein Anspruch auf Vollständigkeit und auf eine homogene Entwicklungslinie kann und darf dabei nicht erhoben werden.

Im Oeuvre der jeweiligen Künstler bildet die Verehrung von Wagner sowie von Ludwig II. von Bayern nur einen Teilaspekt. In der Zusammenschau der jeweiligen Beispiele aber ergibt sich ein beeindruckendes Bild, das gerade durch die Vielgestaltigkeit der einzelnen Aspekte seinen Reiz gewinnt. Während um 1900 auf kulturhistorischem Gebiet eine deutlich politische Beschäftigung mit den Schriften und der musikalischen Erlösungsthematik Wagners, speziell durch Letamendi angeregt, einsetzt, bindet die bildende Kunst vorurteilsfrei die Wagnerischen Helden in ihr Repertoire von fließend weichen Formen ein. Ausgerechnet der architektonische Höhepunkt des Modernisme, der Palau de la Música Catalana, läßt die Idee eines Gesamtkunstwerk aus Wagners Musikdrama und der Personifikation des katalanischen Gesangs erkennen. Der Schutzpatron Kataloniens, der Heilige Georg, vereint sich wie selbstverständlich ikonographisch mit Siegfried, und Wagner zeigt sich im Stadtleben präsent.

Mit Salvador Dalí wandelt sich diese reine Abbildhaftigkeit in eine vom Unterbewußtsein und von Phantasien geprägte assoziative Bild- oder Ausdruckssprache, die sich mit Musiksequenzen Wagners, oder im Falle Ludwigs II., mit den tragischen Lebensstationen des Monarchen mischt, der sich spielerisch als Seelenverwandter in die darstellbare Traumwelt des Surrealisten einfügt. Während sich Brossa, mehr als Tàpies, der politischen Seite Wagners in Form von Gedichten und visuellen Poesien zuwendet, um unter der Diktatur Francos indirekt zum Kampf für die katalanische Autonomie aufzurufen und sich damit deutlich auf Letamendi bezieht, versinnbildlichen für Perejaume die rein assoziativen Affinitäten zwischen Gaudí und Wagner eine metaphorische Brücke zwischen Katalonien und Deutschland. Er greift damit Ende des 20. Jahrhunderts den Gedanken des Palau de la Música Catalana erneut auf. Wagner dient auch weiterhin als Inspirationsfigur der katalanischen Avantgarde. Auf neuen kunsthistorischen Entdeckungsreisen können wir auf die zeitbezogene Anverwandlung Wagners gespannt sein.

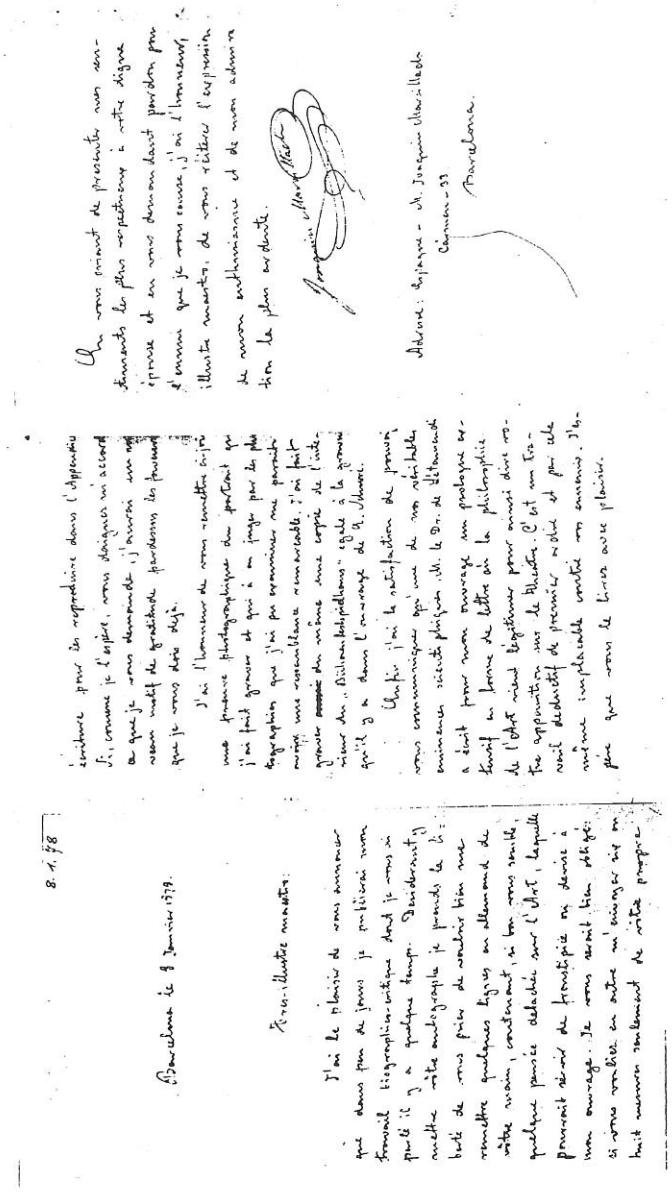


Abb. 1: Dreiseitiger Brief Joaquim Marsillachs an Richard Wagner, 8.1.1878

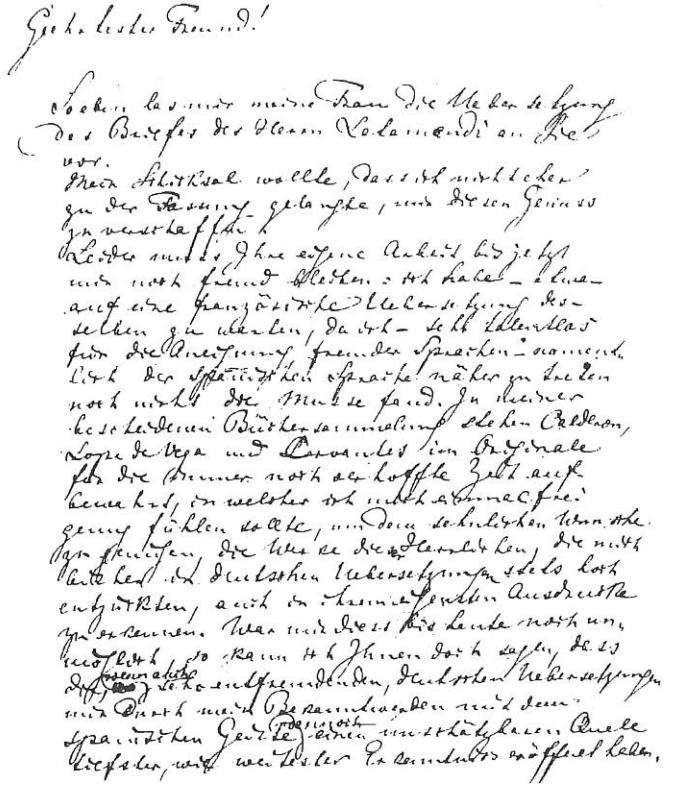


Abb. 2 Erste Seite eines Briefes von Richard Wagner an Joaquim Marsillach, 26.9.1878

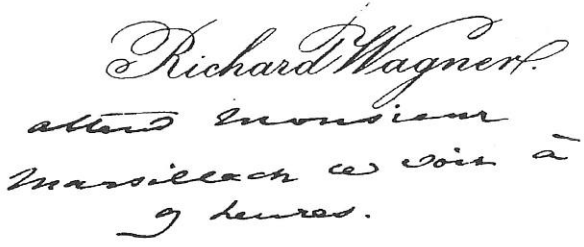


Abb. 3 Handschriftliche Einladung Joaquim Marsillachs durch Richard Wagner

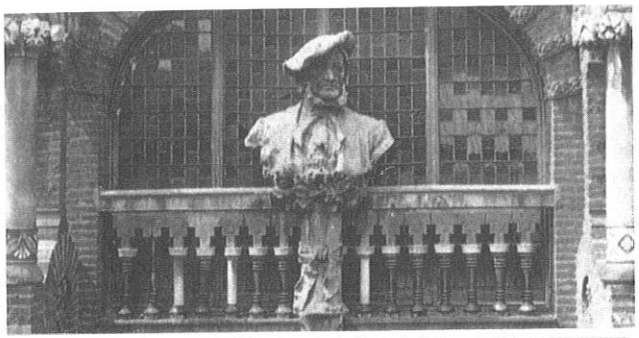


Abb. 4:
Salvador Alarma
Büste Wagners

Palau de la
Música Catalana,
Barcelona
1905-1910



Abb. 5
Miquel Blay,
La cançó popular,

Palau de la
Música Catalana,
Barcelona
1905-1910

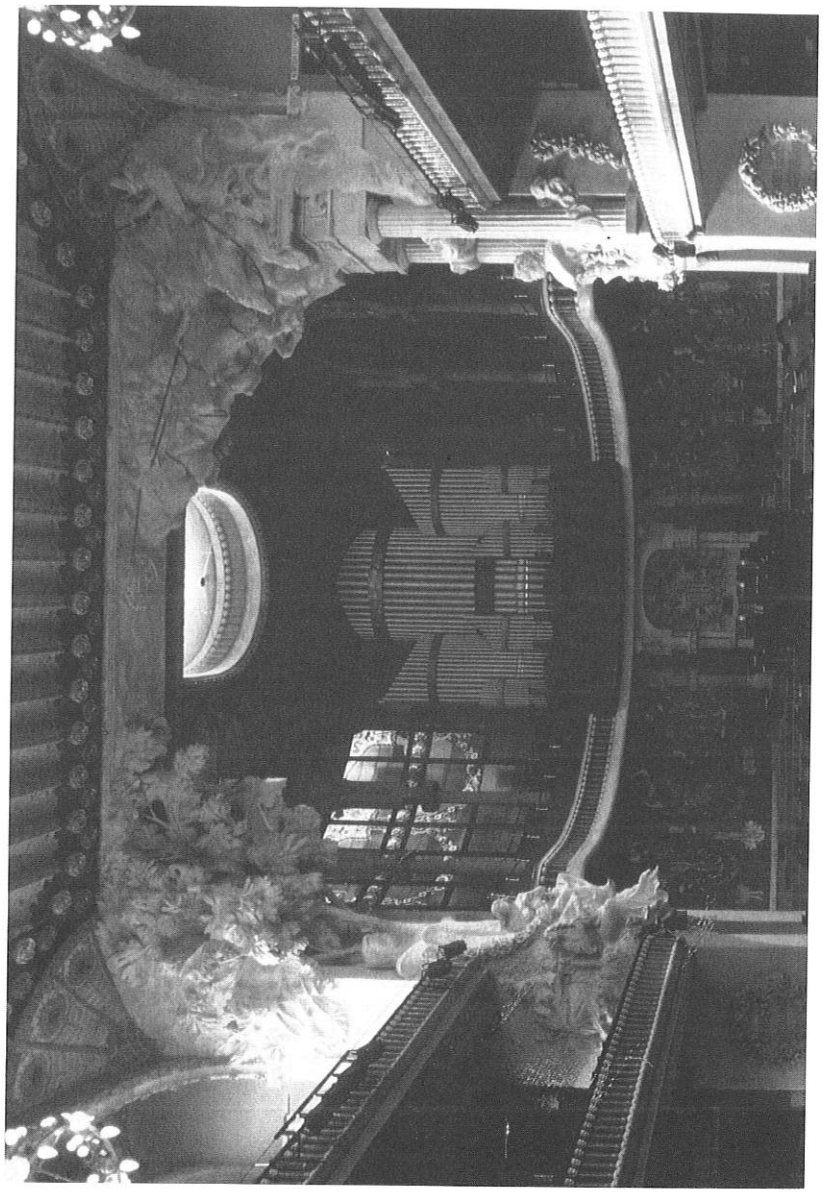


Abb. 6 Pau Gargallo, Proszenium
Palau de la Música Catalana, Barcelona, 1905-1910



Abb. 7 Salvador Dalí, Collage zu *Bacchanal, Ludwig II. von Bayern*, 1939
Feder, Tusche, Bleistift, Aquarell, Gouache auf Collage, 20, 2 x 27, 6 cm
Privatbesitz



Abb. 8 Joan Brossa, *Volkswagner*, 1988, Lithographie, 38 x 50 cm
Privatsammlung, Barcelona

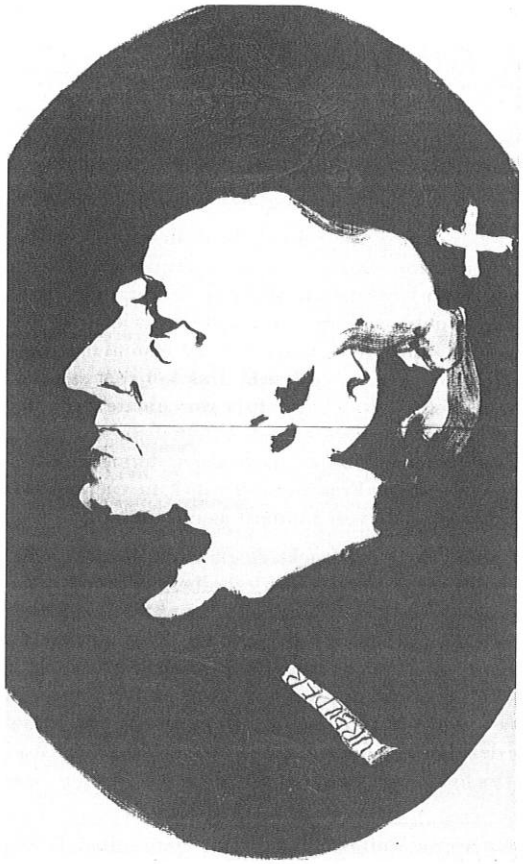


Abb. 9
Antoni Tàpies

Urbilder, 1988
Öl auf Leinwand
300 x 500 cm
Fundació Antoni Tàpies

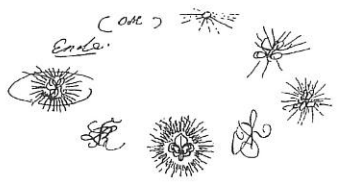


Abb. 10 Perejaume, *Corona 3*, 1989
Fotografie/ Collage
o. A. von Format und Verbleib

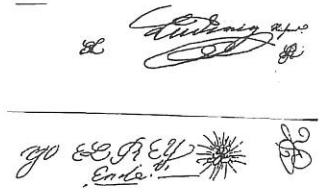


Abb. 11 Tagebuchaufzeichnungen Ludwigs II. von Bayern

DAS KOLLOQUIUM „NEUE MUSEEN IN SPANIEN" BOCHUM, HAUS WEITMAR, 14. - 16. FEBRUAR 1997

Bruno Klein / Paris

1997 veranstaltete die Carl-Justi-Vereingung ihr jährliches Kolloquium in Zusammenarbeit mit dem „Verein Situation Kunst - Haus Weitmar" und dem Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Unter dem Titel *„Neue Museen in Spanien"* sollte versucht werden, die rasche Entwicklung des aktuellen spanischen Museumswesens zumindest ansatzweise zu resümieren und einige seiner Haupttendenzen erkennbar werden zu lassen. Das Konzept sah vor, systematische Referate zu Museumspolitik und Sammlungsgeschichte mit den Analysen konkreter Einzelfälle zu paaren. Diese sollten beispielsweise Fragen nach urbaner Integration und Funktion von Museen nachgehen, deren architektonische Qualität im Zusammenhang mit der Präsentation von Kunstwerken untersuchen oder Geschichte und Schwerpunkte von Sammlungen erläutern.

Die Mehrzahl der Vorträge ist nachfolgend abgedruckt. Auch wenn es nicht möglich war, von allen Referaten schriftliche Fassungen zu erhalten, so bietet diese Zusammenstellung doch einen guten Überblick über die Themenpalette der Veranstaltung. Zwei Leitgedanken standen dabei im Vordergrund, die weiter unten erläutert werden sollen: Zum einen ging es um die Einordnung des aktuellen spanischen Museums'booms' in den historischen Kontext, zum anderen um die generelle Problematik einer so rasanten Vermehrung und Erweiterung von Museen. Das Kolloquium hatte also dezidiert fachwissenschaftlichen Charakter und sollte kein Äquivalent zu den Hochglanzpublikationen der neuen Bauten werden.

Bereits im 18. Jahrhundert hatte Anton Raffael Mengs dem spanischen König Karl III. die Eröffnung eines öffentlichen Museums vorgeschlagen, in dem die Bestände der königlichen Kunstsammlungen systematisch präsentiert werden sollten. Diesen Ideen blieb eine Realisierung versagt, ein nächster Versuch zur Einrichtung eines öffentlichen Museums - nach dem Vorbild des Pariser Louvre - fand unter der kurzen, bis 1813 dauernden Herrschaft von Joseph Bonaparte statt. Eröffnet wurde dieses Museum jedoch erst 1819 unter Ferdinand III., d.h. nach der Rückkehr der Bourbonen. Als großzügig bemessener Ausstellungsort wurde der 1787-1808 als naturkundliches Museum errichtete, doch nie seiner Bestimmung übergebene Prado gewählt. Der Prado nimmt damit historisch gesehen eine Spitzenstellung unter den großen europäischen Kunstmuseen ein, er steht noch vor der National Gallery in London, Schinkels Museum in Berlin und der Münchner Pinakothek. Selbst in Paris sollte es noch lange dauern, bis einem Museum ein eigenes, neues Gebäude errichtet wurde.

Schon zu Beginn der spanischen Museumsgeschichte zeigte sich damit ein Phänomen, das sich heute zu wiederholen scheint: Aus unterschiedlichsten, d.h. innovativen wie traditionellen Anliegen heraus erfolgte innerhalb kürzester Zeit die Ausbildung einer Museumsinstitution, die sich an den avantgardistischen Konzepten ihrer Zeit orientierte und internationalen Maßstäben gerecht wurde.

Auch für die aktuelle, quantitativ wie qualitativ einzigartige Konjunktur der spanischen Museen vor allem im Bereich der modernen Kunst war der Boden lange vorbereitet. Schon vor dem Ende der Franco-Ära hatte es immer wieder, bisweilen sogar erfolgreiche Bestrebungen zur Gründung von Museen für die staatlicherseits kaum akzeptierte zeitgenössische Kunst gegeben. Eine führende Rolle spielten hierbei die Museen für solche Künstler, die internationales Renommee besaßen. Denn sie waren deshalb einer allzu engen nationalistischen Kritik entzogen, konnten aber trotz ihres politischen Widerspruchs als Repräsentanten der vom Regime propagierten *„Hispanidad"* gelten. Dabei bot die Präsentation jener Künstler im Kontext ihrer regionalen Herkunft bisweilen die Möglichkeit zur Subversion. Zu solchen Museumsgründungen kam es in mehreren Städten, wobei Barcelona hierfür vielleicht ein besonders charakteristisches Beispiel ist: Den Anfang machte dort das bereits 1963 eröffnete Picasso-Museum - immerhin für einen Künstler, der seine Überzeugung für die Republik durch sein *Guernica*-Bild zum Ausdruck gebracht hatte und der sich Zeit seines Lebens zur Rückkehr in das damals noch faschistische Spanien geweigert hatte. Diesem Museum folgte die 1972-75 von Josep Lluís Sert erbauten Fundació Joan Miró. Ihre Fortführung erfuhr diese Reihe schon zur Zeit der Demokratie durch die 1989/90 eingerichtete Fundació Tàpies.

Es ist sicher kein Zufall, daß solche Aktivitäten an der Peripherie erfolgreicher waren als im Zentrum Madrid, wo die Gründung eines Museums für Abstrakte Kunst fehlgeschlagen ist. Erst nach dem Ende der Diktatur konnte die Zentrale Madrid mit dem Museo Nacional de Arte Reina Sofía und der Colección Thyssen-Bornemisza nachholen, wobei dort stärker auf die Einrichtung beziehungsweise auf das Heranziehen großer internationaler Sammlungen Wert gelegt wurde. Barcelona - zum Vergleich - folgte hier erst mit einiger Verspätung durch die Installation des erst jüngst eröffneten Museums für zeitgenössische Kunst.

Gerade den Museen für zeitgenössische Kunst fällt dabei in besonderem Maße die Aufgabe zu, kulturelle Offenheit und Internationalität des Landes zu demonstrieren. In der ersten Phase der Demokratie trägt dieses Phänomen paradoxe Züge. Denn war die Öffnung nach außen einerseits als Reaktion auf deren jahrzehntelange Verweigerung zu verstehen, so fand sie zugleich gerade innerhalb der Provinzen am stärksten statt, welche durch eine international orientierte Museumspolitik gleichermaßen ihre Unabhängigkeit von der Zentrale in Madrid wie ihre eigenständige kulturelle Identität demonstrieren wollten. Internationale Modernität diente somit als Beleg für regionale Kulturidentität, und der Museumsbau wird bis heute in Spanien auf weltweit beinahe einzigartige Weise als ein Faktor symbolischer Politik begriffen. Beispielhaft zeigt sich dies daran, daß in Spanien verschiedentlich Museen gebaut und eröffnet werden, ohne über eine eigene Sammlung zu verfügen. Doch ist die Errichtung neuer Museen inzwischen

längst nicht mehr nur Ausdruck lokaler oder regionaler Emanzipation, sondern dient verstärkt Zielen wie Tourismusförderung und lokaler Imageverbesserung.

Die aufsehenerregende Inszenierung der neuen spanischen Museumsbauten selbst wie der in ihnen ausgestellten Objekte scheint in auffälliger Weise mit der passiven inszenatorischen Qualität der Kunstwerke zusammenzuhängen. So sind es gerade die Museen für zeitgenössische Kunst, die die spektakulärsten Häuser erhalten, weil sie Kunstwerke bergen, die bereits kongenial für diese Räume geschaffen sind. Doch bestehen durchaus Schwierigkeiten, historische Kunst adäquat unterzubringen. Am wenigsten scheint dies noch die architektonischen und skulpturalen Fragmente antiker Kunstwerke zu betreffen. Wegen der übergroßen historischen und damit auch kulturellen Distanz zur Gegenwart lassen sie sich viel leichter und bisweilen sogar auf so eindrucksvolle Weise wie in Moneos Museum für antike Kunst in Mérida inszenieren. Da eine Rekonstruktion des authentischen Kontextes in diesem Falle völlig sinnlos erschienen wäre, waren dem Talent des Architekten Tür und Tor geöffnet für eine anmutungshaft antikisierende Museumsarchitektur. Hingegen sind intimere mittelalterliche Kunstwerke, deren historischer Kontext trotz zunehmend größerer Distanzierung noch nicht völlig entschwunden ist, nur schwer und oft unbefriedigend in den neuen Häusern unterzubringen, zumindest leiden sie unter dominanter moderner Architektur besonders. Der umstrittene Umbau des Museums für katalanische Kunst in Barcelona durch Gae Aulentis dürfte ein Beispiel hierfür sein. Daß die Erweiterungsplanung des Prado in Madrid schließlich so kompliziert ist, daß sie augenblicklich nicht mehr darstellbar ist, hat seine vorrangigen Gründe hauptsächlich in einer ungeklärten personellen und politischen Konstruktion. Trotzdem scheint es auch dort schwerzufallen, ein anspruchsvolles architektonisches Ensemble so zu ergänzen, daß die allenthalben erwartete und andernorts längst erfolgreich vorgeführte Inszenierung eines Erweiterungsbaus hier ihre Grenzen findet. Auch für den Innenausbau scheint zu gelten, daß zeitgenössische Architekten, die wie ihre Auftraggeber unter erheblichem, teils selbstgeschaffenen Erwartungsdruck an Individualität stehen, ihre Schwierigkeiten damit haben, der "klassischen" Kunst einen modernen Rahmen zu bieten.

Die zum Schluß angesprochenen Probleme sind nicht auf das aktuelle Museumswesen in Spanien beschränkt. Deshalb kam es während es Kolloquiums und der anschließenden Exkursion zu einigen den neueren Museen in der Rhein/Ruhr-Region immer wieder zu Diskussionen, in denen die spanische Situation der deutschen gegenübergestellt wurde. Denn hatte es hier nach dem Ende der Diktatur noch einige Jahrzehnte gedauert, bis nach den Rathäusern, Theatern, Stadthallen usw. endlich auch die Museen wieder eine öffentliche Bauaufgabe wurden, so setzte der Wandel der spanischen Museumskultur schon vor dem Tod Francos 1975 und gehörte dann zu den markanten Begleiterscheinungen des Übergangs zur Demokratie. Doch bleibt ein systematischer Vergleich der Museumskultur von post-totalitären Gesellschaften noch zu leisten, wobei der Blick auf Spanien und Deutschland besonders lohnend wäre, da die spanische Demokratisierung chronologisch ja von den entsprechenden Schritten in

Deutschland nach 1945 und 1989 gerahmt wird. Es bliebe auch zu untersuchen, welche Differenzen der musealen Gedächtniskultur es zumindest in diesen beiden Ländern noch immer gibt, oder ob solche Unterschiede zunehmend schwinden.

So führte das Kolloquium, das zunächst im Sinne der Ziele der CJV in Deutschland über spanische Kunst und Kunstgeschichte informieren wollte, zunehmend zur Reflexion über die eigene Situation.

DAS MUSEUM FÜR ABSTRAKTE SPANISCHE KUNST DER „*CASAS COLGADAS*" IN CUENCA UND DIE KUNSTPOLITIK FRANCOS

Gisela Noehles-Doerk / Münster

El Museo de Arte abstracto español de las „Casas Colgadas" de Cuenca wurde 1963 in Privatinitiative von Künstlern konzipiert und auch von ihnen in drei Jahren - also bis 1966 - realisiert. Tragweite und Bedeutung dieser Museumsgründung für Spanien können erst deutlich werden vor dem Hintergrund der damaligen Madrider Museumslandschaft wie der gesamtspanischen „Kunstszene", die ihrerseits ohne die Kenntnis der politischen Situation Spaniens mißverständlich bliebe. Es besaß bis zur Eröffnung des Centro de Arte Reina Sofía in Madrid im Jahre 1986 einen einmaligen Stellenwert in der spanischen Museumslandschaft. María Dolores Jiménez-Blanco, eine der kritischsten Kennerinnen der spanischen Museumspolitik, bezeichnete es noch 1989 als *„eine der wenigen authentischen Sammlungen zeitgenössischer Kunst, die man augenblicklich in Spanien sehen kann"*.[1] Und auch heute hat dieses Museum seine Bedeutung innerhalb öffentlicher Sammlungen abstrakter spanischer Kunst nicht verloren.

Am 19. November 1950 wurde Spanien in die UNESCO aufgenommen, nachdem die UN-Vollversammlung den Boykott-Beschluß gegen Spanien am 4. November aufgehoben hatte. 1955 erhielt es schließlich den Status eines Vollmitglieds der Vereinten Nationen, was Machtkämpfe zwischen den Falangisten und Mitgliedern des Opus Dei und damit verbundene Regierungskrisen auslöste; Studentendemonstrationen gehörten zum Alltag. Zwei Minister, die die Öffnung Spaniens befürwortet hatten, wurden entlassen: Raimundo Fernández Cuesta und Joaquín Ruiz-Giménez.

Gewissermaßen als Antwort auf die Aufnahme in die UNESCO im Jahre 1950 eröffnete Franco 1951 an dem für Spanien geschichtsträchtigen Datum des 12. Oktober, dem *Día de la Hispanidad*, in Madrid die *I Bienal Hispano-Americana de Arte*. Nicht nur in der Kunstpolitik des Franco-Staates markiert sie einen Schnittpunkt zwischen der zu Ende gegangenen Dekade der 40er mit ihrer völligen Abschottung gegen das Ausland und der beginnenden neuen, sich vorsichtig öffnenden der 50er Jahre.

[1] *„... una de las pocas colecciones auténticas que sobre arte contemporáneo pueden visitarse actualmente en España."* Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, María Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza 1989, 224. Auf das ebenfalls in Privatinitiative von Eusebio Sempere entstandene Museum der Kunst des 20. Jahrhunderts „La Aseguarada" in Alicante (eröffnet 1977) sei hier nur hingewiesen. Es ist ein „Sammlermuseum" im Gegensatz zu dem geschlossenen Konzept des conquesischen Museums, das durch eine spanische Künstlergruppe geprägt ist, worauf ausführlich eingegangen werden wird.

Diese *I Bienal* [2] sollte dem Ausland Spaniens Kulturlandschaft in einer „zeitgenössichen" Aktualität repräsentieren und gleichzeitig die Zusammengehörigkeit der lateinamerikanischen Staaten mit Spanien, ihrem kulturellen Mutterland, auf aktueller Ebene demonstrieren; ebenso sollte Spanien selbst in diesem Zusammenhang seine Bestätigung finden und damit einen „Kulturschub" erhalten. Dieser fiel aber offenbar nicht im Sinne der Veranstalter aus.

Der eben genannte, später entlassene Joaquín Ruiz-Giménez, hielt beim Festakt eine Einführungsrede zu der Ausstellung. Sein Thema *Arte y Política* sprach damals „prekäre" Probleme an. Er löste denn auch Widerspruch und Protest der akademischen Künstlerschaft aus, denn er sanktionierte die Anerkennung der neuen künstlerischen Strömungen - mit der abstrakten Kunst an der Spitze.[3] Er forderte Freiheit für den schaffenden Künstler, dem man zwar praktische und ideelle Hilfestellung geben sollte, ohne diese jedoch an irgendwelche Vorgaben zu knüpfen.

„Es ist notwendig den Künstler praktisch und geistig in seinen Ideen zu unterstützen, ohne jedoch von außen auf ihn Druck auszuüben, mit dem die Wurzeln der Kunst selbst beschädigt würden, sondern dies müsse so getan werden, daß es zu ihrer Befruchtung beitrage." hieß es bei ihm wörtlich.[4]

Die Forderung einer solchen Freiheit für den Künstler, die eine Akzeptanz der aktuellen internationalen Kunst, d.h. der abstrakten Kunst der USA und Westeuropas in ihren verschiedenen Richtungen einschloß, mußte Widerstand hervorrufen, nicht nur in der akademisch fixierten Künstlerschaft Spaniens, sondern gerade in einem Regime, das seine ideologische Basis in einer *„Política de la Hispanidad"* suchte und fand.

Ramiro de Maeztu hatte 1934 in seiner immer wieder aufgelegten Schrift *La Defensa de la Hispanidad* die Dekadenz Spaniens in *der „Überfremdung unserer See-*

[2] Zu der Bienal bietet die jüngst erschienene Studie von Miguel Cabaños Bravo: *Política Artística del Franquismo - El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1996 reiches zum größten Teil bisher unbekanntes Dokumentationsmaterial. Im folgenden als Cabaños zitiert.

Zwei weitere Studien von Cabaños Bravo beschäftigen sich gezielt mit den Gegenreaktionen Lateinamerikanischer Staaten auf die Franquistische Kunstpolitik: *El ocaso de la Politica Artística Americanista del Franquismo*, México 1995 und *Artistas contra Franco - La Oposición de los artistas Mexicanos y Españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, México 1996.

[3] *„oficialmente la admisión de las nuevas corrientes artísticas en la esfera oficial - con el arte abstracto a la cabeza"* Cabañas (wie Anm. 2), XV.

[4] *„Es necessario contagiar al artista de anhelos de servicio y transcendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida."* In: *José Luis Fernández del Amo - Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo* Kat. Ausst. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Octubre 1995 - Enero 1996, 31. Original-Auszug aus der Rede.

len"[5] begründet gesehen und an anderer Stelle macht er den „*Verlust unserer nationalen Idee für alle unsere Übel*" verantwortlich.[6] Diese hier nur angedeuteten Ideen, die für Maetzu die Grundlagen seiner Postulate für eine „*rehabilitación histórica*" Spaniens „*durch unserer alten Ideale*"[7] bilden, sind auch wesentliche Elemente der „*Politica de la Hispanidad*", durch die man eine Bewahrung Spaniens vor eben der schädlichen „*extranjerización*" (Überfremdung) erstrebte.

Die vorher zitierte Rede von Ruiz-Giménez brachte denn auch keine grundsätzliche und dauerhafte Wende zu einer Anerkennung abstrakter Kunst im allgemeinen. Schon die Auswahl der für die Bienal zugelasssenen Künstler kann die damalige Komplexität der spanischen Szene und Kulturpolitik verdeutlichen, für die nicht nur künstlerische Kriterien urteilsbildend waren. Hier nur das eklatante Beipiel: Picasso wurde mit der fadenscheinigen Begründung, er sei ja kein Spanier, sondern hätte seit längerem eine ausländische Staatsbürgerschaft[8] ausgeschlossen. Der 1948 nach Spanien zurückgekehrte Dalí hatte dagegen mit seiner Retrospektive auf der Bienal großen Erfolg, löste aber mit seiner Stellungnahme für Picasso gleichzeitig Skandal aus.[9] Der schon ab 1940 wieder in Spanien lebende Miró war auf der I Bienal ebenfalls nicht vertreten. Er selbst war es jedoch, der keinen Kontakt mit den offiziellen Initiativen suchte.[10]

In all diesen Fakten spiegelt sich die weiter bestehende Abschottung der Kultur des Landes, wobei man mit der Gefährdung der *Hipanidad* argumentierte.

Diese zu pflegen und zu repräsentieren war auch Aufgabe des 1951 beschlossenen Museo Español de Arte Contemporáneo in Madrid, dessen Grundstock die aus dem Museo de Arte Moderno herausgenommenen Bestände des XX. Jahrhunderts bilden sollten und bildeten. Als dieses 1975 endlich eröffnet wurde, enthielt es noch kein wichtiges Werk eines ausländischen - nichtspanischen - modernen Künstlers, von Picasso außer der *Dame in Blau* von 1901 drei 1966 erworbene Bilder der Serie *Maler und Modell* und von Dalí zwei Rückenbilder einer Frau aus den zwanziger Jahren.

1988 wurde aus dem seit 1986 existierenden Museum Centro de Arte Reina Sofía durch Königliches Dekret ein Nationalmuseum, das Museo Nacional Centro Reina Sofía. Im umgebauten ehemaligen Hospital General de S. Carlos des 18. Jahrhunderts ersetzt es das Museo Español de Arte Contemporáneo, das nun sowohl in der Erwerbs- als auch in der Ausstellungspolitik einer uneingeschränkten

[5] „*extranjerización de nuestras almas*". 3ª edición, Valladolid 1938, 209.

[6] „*pérdida de nuestra idea nacional*".Vgl. Aguirre Prado, Luis: *Ramiro de Maeztu*, Madrid: ESPESA 1974, 168 unter den Pensiamentos.

[7] „*en nuestros viejos ideales*" wie Anm. 5, 216.

[8] Cabañas (wie Anm. 2), 309 und dort Anm. 28.

[9] Cabaños (wie Anm. 2), 80.

[10] Wie Anm. 9.

Offenheit allen künstlerischen Tendenzen gegenüber verpflichtet ist. Welche Wege führten zu der nachfranquistischen Kunstpolitik?

In Barcelona bildete sich schon 1948 die neosurrealistische Gruppe *Dau al Set* mit J. J. Tharrats, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart u.a.- Eine von der Gruppe *Cobalto 49* geförderte Retrospektive Mirós fand im Jahre 1949 in den Galerías Layetanas statt.[11] Während in Barcelona junge Künstler in spürbarer Nähe zur Kunst der Pariser Emigranten-Szene lebten und sich durch nach Katalonien zurückgekehrte Künstler wie Dalí oder Miró inspiriert und auch bestätigt sehen konnten, gab es in Madrid einen vergleichbaren Nährboden für avantgardistische Tendenzen nicht.

Impulse für Madrid gingen erst Anfang der fünfziger Jahre mit der *Exposición de Arte Abstracto* im Zusammenhang mit dem Internationalen Sommerkurs *de Arte Abstracto* der Universidad Menéndez y Pelayo in Santander 1953 aus. Manuel Rivera, später eines der Mitglieder der Madrider Gruppe *El Paso*, äußerte sich rückblickend dazu: „*Der Kursus ... hatte ein außergewöhnliche Bedeutung für das künstlerische Leben in Spanien, und ich glaube, er war der Beginn all dessen, was später passierte. Im Grunde wurde, wie ich glaube, in den Kolloquien und Vorträgen des Kursus nichts gesagt, was außerhalb Spaniens nicht schon diskutiert worden war; jedoch hier klang alles neu.*"[12]

Die Initiative für diesen Sommerkurs lag bei dem Architekten José Luis Fernández del Amo, der 1952 erster Direktor des für Madrid geplanten Museo Español de Arte Contemporáneo geworden war, von welchem Amt er allerdings im Februar 1958 „entbunden" wurde[13], also lange vor der Eröffnung im Jahre 1975 im neuen Bau in der Ciudad Universitaria der Complutense. In diesem Zusammenhang gibt die Tatsache zu denken, daß im selben Jahr 1958 Fernández del Amos' menschlich-humane Siedlungsarchitektur wie die für San Isidro de Alicante (Alicante, 1953-1956), Vegaviana (Extremadura, 1954-1958) oder Villalaba de Calatrava (Ciudad Real, 1955-1959) auf dem Internationalen Architekturkongreß in Moskau besondere Anerkennung gefunden hatte![14]

Man kann es als eine Sternstunde für die abstrakte spanische Kunst bezeichnen, daß sich in dieser Zeit eines zaghaften Neubeginns auf Inititative von Antonio

[11] Cirlot, Lourdes: *El Grupo DAU AL SET*, Madrid: Cátedra 1986, 12, Cabañas (wie Anm. 9).

[12] „*El Curso ... tuvo una enorme importancia en la vida artística española, y creo que fue el principio de todo lo que después fue sucediendo. En realidad, en los coloquios y conferencias del Curso creo que no se dijo nada que no se hubiese discutido antes fuera de España; pero aquí todo eso sonaba a nuevo ...*" Zitiert nach Toussaint, Laurence: *EL PASO y el arte abstracto en España*, Madrid: Cátedra 1983, 13.

[13] Katalog (wie Anm. 4), 4: „*es cesado*".

[14] Areán, Carlos, *30 Años de Arte Español*, Madrid: Guadarrama 1972, 80.

Saura, der bis 1953 in Paris gelebt hatte, in Madrid im Februar 1957 Künstler zur Gruppe *El Paso* zusammenschlossen, die bis 1960 bestand.[15]

Die Gruppe trat mit einem aufschlußreichen Manifest an die Öffentlichkeit. Die Formulierung ihrer Ziele macht deutlich, in welcher Isolation sich die spanische Avantgarde trotz aller Ansätze zu einer Liberalisierung befand. *„El Paso ist eine Gruppe von bildenden Künstlern, die sich zusammengetan hat, die zeitgenössische spanische Kunst zu fördern, die so brillante Vorfahren hat, der aber im Moment eine konstruktive Kritik, ein Markt, Ausstellungsmöglichkeiten zur Orientierung des Publikums ebenso fehlen wie aficionados, die die Erneuerungsbewegungen unterstützen, die eine akute Krise durchmachen.*

El Paso wird kollektive wie individuelle Ausstellungen für Malerei, Plastik, Architektur und angewandte Kunst organisieren, in einem breiten allmählich zu entwickelnden Programm, das auch solche Künstler einschließen soll, die wir mit Stolz als unsere Lehrmeister ansehen. Vorrangige Ziele unseres Unternehmens sind eine jährliche Ausstellung, die alle die Künstler vereinen soll, sowohl spanische wie ausländische, die wir für interessant halten, und die Veröffentlichung eines Informationsblattes, das die modernen Strömungen der zeitgenössischen Kunst publik macht.

Schriftsteller, Filmleute, Musiker und Architekten werden in unseren Kreis geladen werden, damit unsere Arbeit umfassender wird, und sie uns in unserer Suche und bei der Heranbildung der zur Begeisterung fähigen Jugend helfen, an die sich unsere uneigennützige Aktivität hauptsächlich wendet.

Unser einziges Ziel ist es, die Entwicklung der vielen Möglichkeiten zu fördern, die in einer künstlerisch überholten Atmosphäre begraben liegen.

El Paso legt sich nicht auf eine bestimmte Richtung fest. Alle künstlerischen Manifestationen werden bei uns Platz finden."

Diese Toleranz scheint mir wichtig, sie ist sicher eine Voraussetzung für die Vielfalt der individuellen Künstlerpersönlichkeiten, die man im Museo von Cuenca dennoch unter einem gemeinsamen „Begriffsdach" vereint findet.

Das erste Manifest von *El Paso* schließt: *„Zu diesem Zweck haben wir alles vereint, von dem wir glauben, daß es von aktueller Bedeutung ist, unter strengen Kriterien, in der Hoffnung auf eine zukünftige 'arte más español y universal'".* [16]

[15] Toussaint (wie Anm. 12).

[16] *„'El Paso' es una agrupación de artistas plásticos que se han reunído para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecendentes, pero que en el momento actual, falto di una crítica constructiva, de 'Marchands', de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.*

'El Paso' organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

Escritores, cineasteas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada.

Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.

'El Paso' no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artisticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto enla actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal." Zitiert nach Toussaint (wie Anm. 12), 19 - 20.

Ein zweites Manifest aus dem Sommer 1957 formuliert die Ziele noch dezidierter und agresssiver: Es heißt dort u.a. *„Wir steuern eine revolutionäre Kunst an - in der unsere dramatische Tradition und unsere zupackende Expressivität präsent sein sollen - eine Kunst, die historisch einer 'actividad universal' entspricht.*

... unser Ziel ist es, ein authentisches und 'freies' Werk zu schaffen, offen für Experimente und Neufindungen ohne Grenzziehungen, und kanonisierte Einschränkungen ...

Wir kämpfen für eine Kunst der Rettung der Individualität innerhalb der Zeichen unserer Epoche.

Wir sind auf dem Weg zu einer großen künstlerischen Veränderung, um in ihr zu einer 'nueva realidad' zu finden.

Und wir kämpfen für eine antiakademische Kunst, in der Betrachter und Künstler sich ihrer sozialen und intellektuellen Verantwortung bewußt werden." [17]

Zu den Gründungsmitgliedern gehörten außer Antonio Saura (geb. 1930, Huesca), Rafael Canogar (geb. 1935, Toledo), Luis Feito (geb.1929, Madrid), Juana Francés (geb.1926, Alicante), Manolo Millares (1926-1972, Las Palmas), Manuel Rivera (geb.1927, Granada), Pablo Serrano (geb.1910, Teruel), der einzige Bildhaurer der Gruppe, der nach einem Vierteljahrhundert 1955 aus Anlaß der *II*

[17] *„Vamos hacia una plástica revolucionaria - en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión - que responda históricamente a una actividad universal.*

... nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacía la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas y limitativos.

... Luchamos por un arte hacía la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una 'nueva realidad'.

Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y spiritual". Zitiert nach Toussaint (wie Anm.12), 83.

Bienal Hispano-Americana in Barcelona aus Südamerika nach Europa zurückkehrte und interessanterweise erst in Spanien zur „abstrakten Kunst" kommt, ohne es aufzugeben, figurative Werke zu schaffen, und Antonio Suárez (geb. 1923 in Gijón).

Diese Künstler erfuhren auf der nächsten *Biennale internazionale d'arte di Venezia* im Jahr 1958 ein weltweites Echo.[18] Die Auswahl besorgte für den spanischen Pavillon im Auftrag des Ministerio de Asuntos Exteriores Luis González Robles, ein enger Mitarbeiter von dem im Februar 1958 entlassenen Direktor des Museo Español de Arte Contemporáneo, Fernández del Amo. Die Auswahl verrät noch ganz dessen Handschrift und wird von Robles gerechtfertigt durch die außergewöhnlich hohe Qualität der augenblicklichen spanischen Avantgarde, die der aktuellen internationalen adäquat sei. Der „heimischen" Moderne wäre bisher in Venedig auf den Biennale-Veranstaltungen zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden. Aufschlußreich ist dabei die Interpretation dieser abstrakten spanischen Kunst, denn es bestand offenbar auch bei den Befürwortern dieser „neuen" Kunst ein gewisser Rechtfertigungszwang, diese auch als einen „spanischen" Weg zu sehen und damit der offiziellen Kunstpolitik Genüge zu tun. Robles weist mit Nachdruck auf die seiner Meinung nach für alle „große" spanische Kunst durchgehend typische ethische Komponente. Er spricht von ihrem ethischen Weltbild, ihrer Strenge, Herbheit, ihrer unmittelbaren Einfachheit, Werte, die er auch in den Werken der in Venedig ausgewählten abstrakten Künstler wiederfindet So führt er nicht nur ästhetische Kriterien an, sondern weist immer wieder auf die auch in den abstrakten Werken sich manifestierende spanische Tradition hin, womit ja die *Hispanidad* gewahrt sei.[19]

Robles gruppiert die Künstler denn auch nach differenzierenden Kriterien ihrer Ausdrucktendenzen unter: *Espressionismo figurativo*, *Espressionismo astratto*, *Astrazione drammatica*, *Astrazione romantica*, *Astrazione geometrica*. Eduardo Chillida, der mit 17 Arbeiten vertreten ist und dann zu den Preisträgern der XXIX Biennale gehört, erscheint als Vertreter des *Espressionismo astratto*, als der Wiederbeleber der besten *tradizione statuaria* Spaniens trotz der absolut neuen Formfindungen.

Die *Astrazione drammatica* wird durch Canogar, Millares, Saura, Suárez, Tàpies und Vela vertreten, wobei die sie verbindenden „dramatischen" stilistischen Mittel in einer allen gemeinsamen „Kraft zur Kollision", einem „rhythmischen Aufbrechen" (der Form) und einer „Unabänderlichkeit" (der Form) zu sehen sind.[20]

[18] Nur Juana Francés und ihr Mann Pablo Serrano waren nicht vertreten.

[19] *„l'inevitabile aderenza dell' arte spagnola alle correnti estetiche più attente e più valide" „una concezione del mondo strettamente etica" ... „poichè esiste una costante di rigore, di austerità, di spontanea semplicità in tutta la grande arte spagnola"*. Katalog der XXIX Biennale di Venezia: *La biennale di Venezia*, Venezia 1958, 331.

[20] *„In tutti quanti vi ha una potenza di urto, una fuga ritmica e un'austerità"*: Robles (wie Anm. 19), 332.

Man wird bei dieser Argumentation an Americo Castros Charakteristik des spanischen Charakters erinnert, der sich ja gerade auch in diesen Jahren mit der *Realidad histórica de España* befaßt. Im Kapitel: *Die innere Folgerichtigkeit der spanischen Wirklichkeit* heißt es: *„Was das hispanische Leben am ehesten kennzeichnet, ist jenes eigentümliche Schwanken zwischen einer unbeweglichen Zurückgezogenheit und einem plötzlichen Ausbruch des Willens, wobei alles ans Licht gezerrt wird, was die Person an Wertvollem oder Belanglosem in der Tiefe ihrer Seele verbirgt, als wollte sie sich selbst ein Schauspiel gebe".*[21]

Der *Astrazione romantica* werden Cuixart, Feito, Tharrats und Vaquero Turcio zugeordnet. Rivera, um den bekanntesten herauszugreifen, vertritt den *Astrattismo geometrico*. Die Freiheit in der individuellen Handhabe schulischer Geometrie wird hier wiederum als evident nationales Merkmal interpretiert. Damit erfüllt auch die abstrakte spanische Kunst die Forderung einer *Política de la Hispanidad : la defensa de la Hispanidad.*

Zum Vergleich ist zu bemerken, daß auf derselben Biennale von 1958 für Deutschland unter Eberhard Hanfstaengls Federführung Kandinsky ausführlich als Vater der Moderne vorgestellt wird und, aus der deutschen Generation der Zwanziger als der jüngsten ausgestellten, nur Platschek, Hajek und Sonderborg vertreten sind. Werner Haftmanns erste Auflage seiner *Malerei im 20. Jahrhundert* war 1954 erschienen![22]

Aber 1958 war mit dem internationalen Erfolg kein Durchbruch zu einer allgemeinen Anerkennung der abstrakten Kunst in Spanien selbst erreicht. Noch vor Eröffnung der Biennale in Venedig wurde, wie schon bemerkt, Fernández del Amo als Direktor des neuen Museo Español de Arte Contemporáneo entlassen. Er hatte mit provisorischen Mitteln in vorläufigen Räumen des geplanten Museums durch seine Öffentlichkeitsarbeit die wichtigsten Voraussetzungen auch für die Präsentation der spanischen Abstrakten auf der Biennale geschaffen. Ihm verdankte *El Paso* die Möglichkeit, schon im April 1957 die Ausstellung *Arte otro* im offiziellen Rahmen des provisorischen Museums zu präsentieren, die für Madrid einem „Einbruch" der zeitgenössischen Internationale gleichkam. Dort waren u.a. Alberti Burri, Karel Appel, Jackson Pollock, Wols und Mark Tobey vertreten: Daß diese Künstler einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die junge Avantgarde ausübten, bzw. sie in ihren bisherigen Bemühungen bestätigten und unterstützten, zeigen Vergleiche ihrer Arbeiten ohne weitere Kommentare.

Aber mit Fernández del Amos Entlassung begann für das staatliche Museo Español de Arte Contemporáneo nun unter der Leitung von Fernando Chueca Goitia eine Periode, die sich um die *„Funktionalität der Institution als offizielles Museum"* verdient machte, im Gegensatz zu der *„engagierten Ausstellungskampa-*

[21] Erste spanische Ausgabe 1954, deutsch 1957, 597- 598.

[22] *Malerei im 20. Jahrhundert - Eine Entwicklungsgeschichte*, München: Prestel 1954.

gne, die die aktuellste spanische Avantgarde im Madrider Panorama unterstützte".[23] Die Realisation des staatlichen Museumsbaus kam dann erst 1968 in ein konkretes Stadium, als der Architekt Jaime López de Asaín mit Planung und Ausführung beauftragt wurde, d.h. zwei Jahre nach Eröffnung des Museo de Arte abstracto español de las "Casas Colgadas" de Cuenca im Jahre 1966.

Dieses „*ist eines der wenigen - vielleicht das einzige - auf der Welt, das von Künstlern konzipiert und realisiert worden ist*". So charakterisiert Pablo López de Osaba, nach den Gründungsdirektoren Zóbel und Torner der zweite Direktor, das Museum in Cuenca mit Recht und wohl auch mit Stolz als ein einmaliges „Künstlermuseum".[24] Wie kam es zu dieser Privatinitiative in einem erneut kritischen Moment der offiziellen Kunstpolitik?

Als der 1924 auf den Philippinen als Sohn spanischer Eltern geborene Fernando Zóbel, der erst in den vierziger Jahren in den USA zur Malerei gekommen war, sich nach bewegten Lehr- und Wanderjahren 1958 endgültig in Spanien niederließ, hatten ihn dazu offenbar außer seiner Herkunft gerade die Kontakte zu den Künstlern von *El Paso* und dessen Umkreis veranlaßt.

Ihre Werke - wie auch die von Zóbel - kann man mit Einschränkungen dem *Informel* zuordnen, sie selbst identifizierten sich auch mit dem von Michel Tapié geprägten Begriff der *Art autre* [25], spanisch *Arte otro*. Inzwischen hatten sich auch die Künstler von *Dau al Set* von dem „magischen Surrealismus" ab- und der informellen Malerei zugewandt, so daß man Tàpies oder Cuixart ebenso unter den in Cuenca ausgestellten Künstlern findet.

Die von Zóbel persönlich erworbene Sammlung ist mit hoher ästhetischer Sensibilität zusammengetragen und beschränkt sich auf Arbeiten aus dem eben genannten Kreis dieser spanischen Künstlergeneration, der man zu dem damaligen Zeitpunkt trotz des Erfolgs auf der Bienale 1958 im Mutterland weiter mit Zurückhaltung gegenüberstand.[26] Sie sollte in dem Conquensischen Museum ins Bewußtsein gerückt werden, und hier sollte den jungen Künstlern die ihnen zustehende Bestätigung auch in Spanien zuteil werden. Das Eingangszitat von María Dolores Jiménez-Blanco bestätigte 1989, daß Zóbel dies gelungen sei.

---

[23] „*funcionamento más funcional de la institución como museo oficial*" ... „*comprometida campaña de exposiciones de apoyo de las últimas vanguardias españoles en el panorama madrileño*", Jiménez-Blanco (wie Anm. 1), 113.

[24] „*El Museo de Arte Abstracto de Cuenca es de los pocos - quizá el único - del mundo pensado y realizado por artistas*". Zitiert in: Gállego, Julián: *Arte Abstracto Español en la colección de la Fundación Juan March*, Madrid: Fundación Juan March, 1983, 11. Zu dem von Eusebio Sempere - jedoch erst 1977 eröffneten - Museum moderner Kunst in Alicante vgl. Anm. 1.

[25] Tapié, Michel: *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris: Gabriel Giraud et Fils 1952.

Cuenca wird wegen seiner ähnlichen Lage zwischen den Flüssen Jucar und Huecar auch als zweites Toledo apostrophiert. Aus der Häusersilhouette über dem Steilhang des Rio Huecar heben sich die *Casas Colgadas* durch ihre Balkone heraus, die erst 1927 angefügt wurden, um einen angeblich urprünglichen Eindruck zu vermitteln. In dieser Ortswahl einer alten spanischen, Toledo vergleichbaren Stadt - Zóbel wollte das Museum zunächst in Toledo ansiedeln -, sollte offenbar die Traditonsgebundenheit der spanischen Moderne zum Ausdruck kommen, die ja auch zu den Postulaten der Gruppe *El Paso* gehörte.

In engem Kontakt mit dem 1925 in Cuenca geborenen Gustavo Torner entstand 1963 das Projekt, das in Zusammenarbeit mit dem Madrileñer Gerardo Rueda (geb.1926), Eusebio Sempere aus der Levante (geb. 1924/1925 in Onil bei Alicante) sowie mit Antonio Lorenzo, ebenfalls aus Madrid (geb. 1922), erarbeitet wurde. Ein Museum „*pensado y realizado*" von gleichaltrigen Künstlerfreunden der *Informel*-Generation, neun Jahre vor der Eröffnung des Neubaus des staatlichen Museo Español de Arte Contemporáneo in Madrid im Jahre 1975. Zóbel selbst gesteht „seinem" Museum einen hohen Stellenwert für die junge spanische Küntlergeneration zu: „Diese Werke sind Teil des imaginären Museums jedes jungen spanischen Malers."[27] 1980 vermachte Zóbel die Bestände des Museums, die sein persönlicher Besitz waren, der 1955 gegründeten Stiftung des katalanischen Finanziers Juan March mit Sitz in Madrid, die seitdem Träger des Museums ist, das damit weiter ein privates bleibt. Zóbel starb 1984 auf einer Romreise.

Mit der Hoffnung auf eine zukünftige „*arte más español y universal*" schloß daß 1. Manifest von *El Paso* 1957: die neue spanische Kunst sollte nicht nur *universal* sein, d.h. mit den internationalen Tendenzen korespondieren, sie sollte sich gleichzeitig als *español* ausweisen. Viele der in Cuenca ausgestellten Werke zeigen, wie die spanische Avantgarde der 60er Jahre in ihren „abstrakten" Bildern auch thematisch auf ihr Eingebundensein in die Tradtition der „*Hispanidad*" rekurriert, auch wenn sie deren aktuelle politische Interpretation in Frage stellt.[28]

---

[26] Auf diese „doppelte" Kunstpolitik Francos und die Vorwürfe, die man den spanischen Malern der Avantgarde in diesem Zusmmenhang gemacht hat, wird in Anm. 28 näher eingegangen.

[27] „*Estas obras forman parte del museo imaginario de todo joven pintor español*". Zitiert bei: Bonet (wie Anm. 24), 14.

[28] Vorwürfe, die spanischen Künstler der Avantgarde, allen voran Saura, hätten mit ihren Ideen und Werken die offizielle Kunstpolitik unterstützt, also sie nicht in Frage gestellt, indem sie zugleich das „Allerinternationalste" und das „Allerspanischste" zu verwirklichen suchten, werden von María de los Santos García Felguera (*Saura, Millares und die 'Leyenda negra'*, in: *Kritische Berichte*, 1, 1992, 71), zwar nicht ausgeräumt, jedoch relativiert. Sie sieht die gemeinsamen zeitparallelen Tendenzen in den USA und im übrigen Westeuropa in den Werken der neuen spanischen Generation als dominierender an als die spanischen Elemente (ebda, 79). 1998 im Europa der Nationen und dem Zeitalter der Globalisierung im Bemühen gerade um Bewahrung nationaler Eigenheiten wirkt eine negative Bewertung der

Häufiger hat sich Antonio Saura wie im *Sudario XII* (*Schweißtuch XII*) aus dem Jahr 1959 (Abb. 1) Themen der christlichen Ikonographie gewidmet, deren menschliche Allgemeingültigkeit ihm dabei wichtiger als jede historische Referenz ist. Das menschliche Gesicht, für Saura eines der obsessivsten Themen, wird im *Schweißtuch* zu der Widerspiegelung des dem Menschen auferlegten Leidens.

Dem Bild *Toledo* von Rafael Canogars (Abb. 2) von 1960 spricht Julián Gallego jegliche Beziehung zu der „steil aufragenden Ciudad Imperial", dem historischen Fixpunkt spanischer Geschichte, im Bürgerkrieg heiß umkämpft und zerstört, ab. Er erkennt die Qualität der violenten Kraft, die sich auf der Leinwand entlädt, kann aber der Leseanleitung des Bildtitels Toledo nicht folgen. Er überläßt sich dem für ihn unmittelbaren Augeneindruck einer bedrohlich mikrokospischen Vergrößerung eines Insektes.[29] Er übersieht jedoch damit offenbar die sich hier manifestierende Wiederbelebung des kritischen Gedankengutes, des verschlüsselnden Konzeptismus von Quevedo, die diese „neue" Generation wiederentdeckt hatte. Ein leider noch nicht näher analisiertes Phänomen.

Ein weiteres Beispiel ist die skulpturale Malerei auf Sackleinwand von Manuel Millares, der *Sarcofago para Felipe II* (Abb. 3) aus dem Jahr 1963 - sicher kein zufällig gewähltes Medium, wenn auch im Werk des von Burri beeinflußten Malers vorbereitet. Wiederum geht der vom Künstler gesetzte Bildtitel von einem spanischen Thema aus - die Bildgestalt allein besäße nicht annähernd die 1963 mit ihm angesprochene politische Brisanz -, hielt sich doch Franco für einen Nachfolger, besser „Vollender" von Philipps Spanienpolitik. Durchaus eine Parallele - wenn auch auf ganz anderer Ebene - zu Picassos *Guernica*.

Der Katalane Josep Guinovart aktualisiert in seiner *Homenaje a Zurbarán* (Abb. 4) von 1964 den großen Altmeister spanischer Kunst des Siglo de Oro, Zurbarán, indem er wesentliche von dessen künstlerischen Mittel in eine individuelle zeitgenössische Bildsprache umsetzt, und damit „Zurbarán" in einer *nueva realidad* [30] erfahrbar macht: gezielt aufgerissene Stoffe über Holz, schmale Schatten werfend, kontrastieren mit den Holzlatten rechts, die sich von der blendenden Helle der Stoffmassen links bis zu tiefem Schwarz nach rechts hin verdunkeln. Im Vergleich etwa mit Zurbaráns hl. Serapion von 1628 wird deutlich, wie Guinovart hier die Allusion auf Zurbarán durch einen Austausch aktualisierter künstlerischer Mittel zu erreichen versucht und wohl auch erreicht. Julián Gallego allerdings sieht damit auch die inhaltliche Dimension eines Zurbarán durch Guinovarts Bildstrategien in Frage gestellt: „*Sein Zurbarán ist durch assemblage und pop art ein Irrgläubiger geworden*".[31]

Die erwähnten Beispiele verweisen durch die Leseanleitung jeweils auf eine konkrete Thematik, ohne mimetisch zu sein. Sie enthalten eine bewußt tendierte, meist politische Aussage. Es geht nicht allein um rein formale Lösungen, um die man im abstrakten amerikanischen Expressionismus der 50/60er Jahre „*ohne intellektuelle Verbündete*" [32] ringt, in der man vergebens einen so kritischen Rekurs auf die nationale Geschichte findet wie hier in der spanischen Avantgarde dieser Jahre.[33] Das gilt auch für gewisse Rückgriffe auf die nationale Tradition in Italien oder Deutschland (Baumeister, *Hommage an Hieronymus Bosch*, 1953).

Schon von den Zeitgenossen, sowohl von Seiten der Künstler als auch von einer aufgeschlossenen intellektuellen Schicht, wurde der Kunst der spanischen Avantgarde der 60er Jahre dieser damit verbundene politische und soziale Stellenwert (*valor político y social)* zuerkannt. Das belegen Äußerungen etwa von Martín Chirino über das Konzept von *El Paso*: „*'El Paso' gewinnt sofort eine soziale und politische Virulenz*".[34]

Und Camilo José Cela betont 1959 ausdrücklich: der *Kreis der El Paso*-Künstler „*ist keine Gruppe, die von ästhetischen Intentionen ausgeht, sondern von ethischen, moralischen und sozialen Postulaten*".[35] Das „einmalige" Künstlermuseum in Cuenca vermittelt einen geschlossenen und umfassenden Eindruck dieser Sonderleistung spanischer abstrakter Kunst um 1960.

---

kritischen Beschwörung spanischer Tradition der *El Paso*-Künstler als ein überzogenes Vorgehen gegen das Klischee „*Spanien ist anders*", das man in diesem Zusammenhang wohl zu undifferenziert mit „*Leyenda negra*" gleichgesetzt hat. Eine universale und gleichzeitig nationale Kunst („*arte más español y universal*" so 1957 im Manifest den damaligen innerspanischen Verhältnissen entsprechend formuliert, Anm. 16) ist heute die große Herausforderung für die Zukunft: ... „*wie eine Kunst schaffen, die authentisch in den Ursprüngen und universell im Verständnis ist?*" (Jorge Semprún, *Der Diktator als Sonntagsmaler - Über die Kunst im Zeitalter der Globalisierung*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. 3. 1998)

[29] Gallego (wie. Anm. 24), 38.

[30] Vgl. den Begriff im 2. Manifest des *El Paso*, (wie Anm. 17).

[31] „*Es el suyo (Zurbarán) un heterodoxo, pasado por el assemblage y por el pop art*". Gallego (wie Anm. 24), 94.

[32] García Felguera (wie Anm.28), 79.

[33] Interessanterweise ist es einer der bedeutendsten amerikanischen Vertreter des abstrakten Expressionismus, Robert Motherwell (geb.1915), den in seiner Elegie auf die Spanische Republik von 1958 ein für Spanien politisch brisantes Thema beschäftigt. Ob er etwa 1958 mit der sich gerade bildenden Gruppe *El Paso* in Kontakt gekommen war oder welche Motivationen hier für ihn im Spiel waren, wäre reizvoll zu untersuchen.

[34] „*adquiere inmediatamente una virulencia de tipo social y politico.*" Zitiert nach Toussaint (wie Anm. 12), 122.

[35] „*no es un grupo sustentado sobre bases o intenciones estéticas sino sobre postulados o puntos de partida éticos, morales y sociales*". In: *Señoras y señores*, in: *Papeles de Son Armandans* XIII, 37, año IV, 1959.

El Museo de Arte Abstracto Español de las „Casas Colgadas" de Cuenca

Resúmen español:

El museo que fue planificado en el año 1963 se inauguró en 1966. La conferencia que sigue a continuación intenta explicar la transcendencia y importancia de la realización de un museo de arte abstracto español en el contexto de lo que se podria llamar „el movimiento artistico" de esta época. Para poder entender la orientación de este movimiento hay que tener en cuenta la política cultural del franquismo, que hasta los años cinquenta se oponía rigurosamente al arte abstracto. Esta política parece haber cambiado con la *I Bienal Hispano-Americana de Arte*, celebrada en octubre del año 1951, poco después de que Joaquin Ruiz Giménez, el ministro español de educación y cultura, prometió en su discurso inaugural del nombramiento de España como miembro de la UNESCO, *„la admisión de las nuevas corrientes artísticas en la esfera oficial, con el arte abstracto a la cabeza"*.

Tanto las promesas que Ruiz Giménez hizo con respeto a la aptitud del gobierno frente a los nuevos movimientos artísticos, como su recomendación a que España fuese miembro integral de la ONU no se cumplierón. Ruiz Giménez dimitió en 1955 y la I Bienal no logró imponer el arte coetáneo y vanguardista. Uno de los argumentos en contra del arte abstracto era la política de la hispanidad, que exigia la conservación de tradiciones españoles los cuales, según el régimen, se perdian en el arte abstracto.

A continuación se trata de demostrar como el arte informal llegó a imponerse a través de iniciativas individuales de los artistas jovenes. Como hito en la aceptación hay que mencionar a la fundación del grupo *El Paso* en 1957 en Madrid, que existió hasta 1960. Muy importante para la ruptura fueron los preparativos en el campo de las relaciones públicas iniciadas por José Luis Fernández del Amo en el año 1953. Del Amo fue nombrado primer director del planificado Museo Español de Arte Contemporáneo. La ruptura finalmente parece manifestarse en el año 1958 cuando no sólo participan miembros del grupo El Paso en la gran exposición de São Paulo y en la Bienal de Venecia, sino tambien muchos de los artistas que hoy en dia son considerados representantes del arte informal y cuyos obras podemos encontrar casi sin excepción en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

La idea y la realización de este museo derivan del pintor Fernando Zóbel, hijo de españoles nacido en las Filipinas. El proyecto fue realizado junto con los artistas del arte informal que más o menos tenian la misma edad que Zóbel. Colaboradores eran Gustavo Torner, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Antonio Lorenzo. La inauguración en 1966 precedió a la apertura del museo estatal de arte contemporaneo en Madrid (1975) por nueve años.

Zóbel, que falleció en 1984 durante un viaje a Roma, legó en 1980 todo lo que del museo fuera su pertenencia a la fundación del financiero catalán Juan March en Madrid, que desde entonces es la que lleva el museo.

El museo en Cuenca es capaz de ofrecer un panorama extraordinario y homogéneo de lo que es la generación del arte informal. La selección de las obras y su disposición en unas salas más bien pequeñas de un edificio histórico de las „Casas Colgadas" sobre el borde de las hoces del Huécar crean un ambiente único dentro de un museo que exclusivamente fue creado por artistas *„El museo de arte abstracto en Cuenca es de los pocos - quizá el único- del mundo pensado y realizado por artistas"*, como dice Pablo López de Osada, director del museo desde 1980, y su singularidad resulta de que *„la máxima atención de los realizadores se fijó y se sigue fijando primeramente en los cuadros"*.

La interrelación entre el arte abstracto y el marco histórico dentro del cual se presenta, cumple al mismo tiempo con la política de la hispanidad porque la modernidad se presenta de esta manera como consecuencia lógica del pasado español. Pero lo aquí expuesto no quiere limitarse a dar tan sólo una idea de una etapa de la historia museológca española, sino que también quiere preguntar por la autodefinición de los artistas de esta etapa.

Se puede ver que incluso los artistas del arte informal buscaron la justificación de su creación artística en el concepto de la hispanidad. En el manifiesto del grupo El Paso de 1957 se expresa la esperanza en *„un arte más español y universal"* Esta declaración implica la conformidad con las tendencias actuales, pero, al mismo tiempo, también la distinción del arte abstracto internacional.

Pero la idea que este grupo tenía de la hispanidad difiere de la idea que tenía la política oficial de este concepto. Aunque el grupo tenía una aptitud tradicional, ésta nunca fue restrictiva, sino al reves, libre de prejuicios. De esa manera los argumentos del régimen han podido ser empleados como armas que luchan por la libertad del arte y el arte abstracto de esa manera llegó a ser también un arte político.



Abb.1

Antonio Saura: Schweißtuch XII, 1959

Öl auf Leinwand, 130 x 162cm, Cuenca, Museo de Arte abstracto español

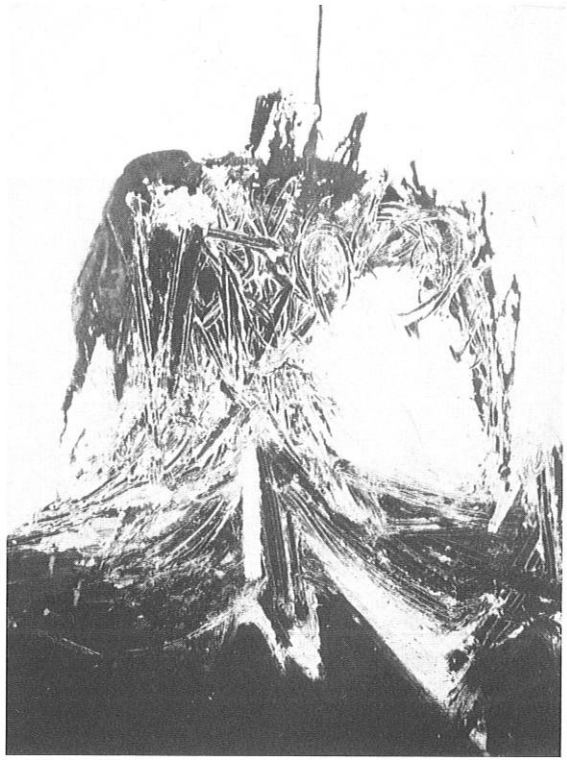


Abb. 2

Rafael Canogar: Toledo, 1960

Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Cuenca, Museo de Arte abstracto español

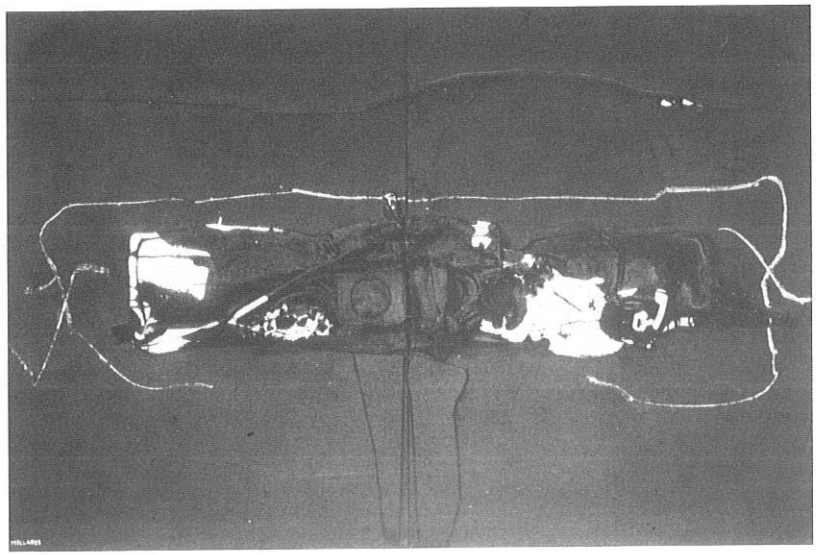


Abb. 3
Manuel Millares: Sarkophag für Philipp II., 1960.
Skulptomalerei auf Sackleinwand, 130 x 97 cm
Cuenca, Museo de Arte abstracto español

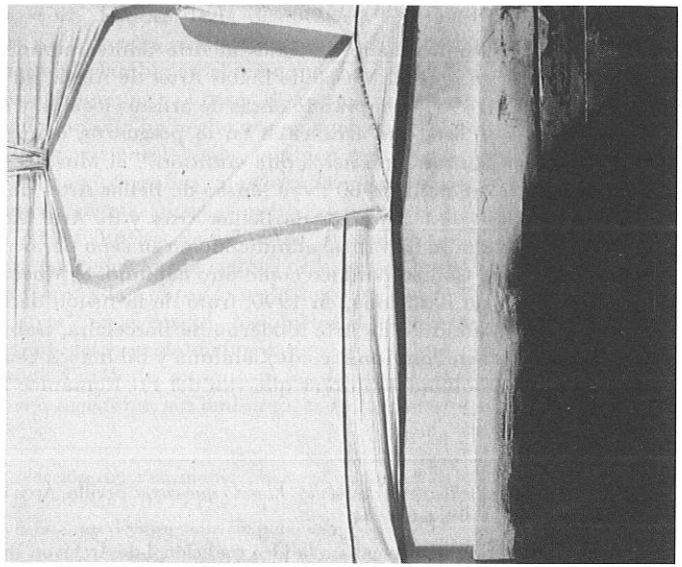


Abb. 4
Josep Guinovart: Hommage für Zurbarán, 1964
Mischtechnik, 139 x 160 cm
Cuenca, Museo de Arte abstracto español

COLECCIONISMO PÚBLICO EN ESPAÑA. 1975-1995

María de los Santos García Felguera
Universidad Complutense, Madrid

En los últimos veinte años los grandes museos españoles (el Prado, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Bellas Artes de Sevilla...) no han cambiado sustancialmente sus colecciones; se han hecho compras aisladas (a veces importantes) y se han recibido algunas donaciones, pero todos son museos muy „hechos", museos históricos. Alguno ha modificado su estructura y se ha abierto con nuevas instalaciones discutibles, como el de Bellas Artes de Sevilla[1], pero, en esencia, no se han producido cambios.

Otros museos ya formados han abierto sus salas al Arte Contemporáneo como una manifestación histórica más: el Museo de Bellas Artes de Álava, en Vitoria, que empezó a renovarse en 1967, comprando obras de artistas locales, y en 1975 ya inició una colección de arte que arrancaba en la posguerra, con obras de Lucio Muñoz y José Guerrero (los primeros que entraron)[2]; el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, desde 1980[3]; y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, fruto de la fusión en 1969 de los museos de Bellas Artes y de Arte Moderno[4]. Otros han resultado de la unión de varios, admitiendo en su seno obras de todas las épocas, incluído el Arte Contemporáneo como otro capítulo: el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, en 1990, fruto de la fusión de los antiguos museos de Arte de Cataluña, de Arte Moderno de Barcelona, Gabinete de Dibujos y Grabados, Gabinete numismático de Cataluña y Biblioteca General de Arte, que cuenta en la actualidad con obras que van del Pre-Románico hasta la

[1] J. VV. AA, *Especial Museo de Bellas Artes de Sevilla, El siglo que viene*, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento, no. 40, 1993, pp. 22 44.

[2] El Museo de Bellas Artes de Álava respondía a la idea tradicional de Archivos, Bibliotecas y Museos; fue Museo de Arte y Arqueología, Archivo y Biblioteca; tenía fondos de pintura religiosa, costumbrismo vasco y nada sospechoso de vanguadista. En 1967 empezó a renovarse comprando obras de artistas locales, y en 1975 (momento del verdadero cambio) se pensó ya hacer una colección de arte contemporáneo, desde la posguerra. Las primeras obras fueron de Lucio Muñoz y José Guerrero. A partir de 1985 compran también instalaciones, y, en 1989, abrieron la sala Amarica dedicada al arte que se hace ahora mismo.

[3] El Museo de Bellas Artes de Asturias se formó a base de obras de becarios de la Diputación Provincial, depósitos del Museo de Arte Moderno, la Junta de Incautación, depósitos de la Academia de San Fernando y el Museo del Prado, más donaciones (Evaristo Valle, Nicanor Piñole). Tiene pintura contemporánea asturiana v española y artes industriales de los siglos XIX y XX.

[4] El edificio dedicado al arte contemporáneo se inauguró en 1970, y en 1973 se criticaba al museo por estar „dormido en la auto-satisfacción de ser uno de los primeros dedicados al arte contemporáneo", Lápiz, pp. 96.

mitad del siglo XX. Otras colecciones públicas, como el Patrimonio Nacional[5] o el Banco de España, se han abierto tímidamente al arte contemporáneo, aunque con fines muchas veces meramente decorativos.

Hoy, a finales ya de 1997, no sólo abre sus puertas el polémico Museo Guggenheim de Bilbao[6], sino que cada día lo hacen otros nuevos por todo el país; pero todavía no se ha escrito ni reflexionado lo suficiente sobre este fenómeno que el Coloquio de Bochum, *Die Neuen Museen in Spanien*, ha tenido la valentía de plantear[7] Por mi parte sólo quiero trazar un esbozo muy general, y forzosamente incompleto, de lo que ha sucedido en España en este ámbito desde 1975 hasta nuestros días.

Como en todo lo que tiene que ver con la historia de España hay que hablar de un antes y un después de la democracia. Ésta ha supuesto muchas cosas importantes para nuestra vida, de las que no voy a hablar por obvias, pero también ha supuesto un cambio en el tema que nos ocupa, los museos españoles. El estado de las autonomías y el deseo de recuperar raíces profundas, pero ocultas casi medio siglo, no sólo ha hecho que se vuelvan a celebrar las fiestas populares (los carnavales, por ejemplo), sino también que se valoren otras cosas, que se busquen las viejas fotografías que traen la memoria de un siglo y se abran museos dedicados a personas (artistas, médicos, marinos...) o a conservar y dar a conocer objetos locales (aperos de labranza, instrumentos...), tradiciones, etc. Así han aparecido por todas partes cientos de museos, desde la Gastronomía, el Botijo, la Gaita, el Carro y la Labranza o el Chocolate, hasta el Pastor y el Pescador, entre muchos otros[8]. En el caso de los objetos el fenómeno se ha dado con más fuerza en comunidades especialmente apegadas y celosas de sus tradiciones, como el País Vasco y Cataluña, aunque en las demás también. En el caso de los pintores, escultores o escritores, sin embargo, es un fenómeno que se ha extendido por to-

[5] En la colección del Patrimonio Nacional, a finales de los años ochenta, se compraron obras de la generación de El Paso (Millares, Chirino, Guerrero, Feito, Mompó, Guinovart) y más recientes, para decorar salas de palacios.

[6] Kosme Barañano, Kolloquiumsbeitrag *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum 1997.

[7] El ministerio de Educación y Cultura edita unas listas de museos con cuadros estadísticos de visitantes, dotación, etc. El ICO (Instituto de Crédito Oficial), que tiene una colección abierta al público, ha publicado un libro muy útil, VVAA, *Mercado de Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, (s.a.) 1996, que recoge la bibliografía sobre los museos y habla de las colecciones más importantes. Existe una Guía de Museos, que se renueva periódicamente (C. Sanz Pastor, *Museos y Colecciones de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986), pero que siempre se queda un poco atrás; un número de la revista Lápiz (VV.AA., *Especial Centros de Arte Contemporáneo en España*, Lápiz, no. 95, 96, Madrid, septiembre-octubre, 1993) y algunos artículos de periódico; pero no hay todavía planteamientos globales.

[8] Repartidos por todo el país; la Gastronomía en Llódio; el Botijoen Villena; la Gaita en Gijón; el Carro y la Labranza en Tomelloso; el Chocolate en Astorga; el Pastor en Gerona; el Pescador en Bermeo.

da la geografía y con él han proliferado los museos monográficos. Muchos se han abierto gracias a donaciones personales de los artistas, como Pablo Serrano, Leandro Cristòfol, Ramón Gaya, Gregorio Prieto, Antonio López Torres, César Manrique...[9] y han servido, de paso, para que la Administración (los ayuntamientos o las diputaciones provinciales) salve del derribo y recupere edificios interesantes desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, tanto palacios como viviendas populares. Otras veces han sido donaciones de descendientes de los artistas, como el museo Pablo Gargallo (Zaragoza, 1985), donado por su hija Pierette[10], o de críticos, como Moreno Galván en Puebla de Cazalla (1995) o Aguilera Cerni en Villafamés (1972)[11].

Pero los verdaderos cambios en el mundo de los museos han afectado sobre todo al Arte Contemporáneo, puesto que en España no existían museos dedicados a él, y a toda una serie de manifestaciones artísticas (las mal llamadas artes menores), que han dado origen a una enorme proliferación de pequeños museos en lugares apartados de los grandes circuitos, con intereses y contenido muy variados.

Para hablar del cambio de colecciones en estos años, en el aspecto que aquí más nos interesa, el que se refiere al Arte Contemporáneo, hay que retroceder una década más, a mitad de los años sesenta. El cambio empezó en 1966, fue obra de un artista, y marcó varias pautas que se van a seguir hasta hoy. El artista fue Fernando Zóbel (1924-198), un pintor nacido en Manila, pero instalado en la península desde 1961; y la pauta la dio el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, en las Casas Colgadas, excepcional en la España de entonces, modelo y punto de partida para las colecciones y los museos de arte contemporáneo en nuestro país[12]. Se trata de un museo creado por un pintor con su propia colección y dedicado exclusivamente al arte contemporáneo (el primero de todos); un museo privado, gestionado y financiado por el artista, pero abierto generosamente al público. Así fueron las primeras iniciativas y algunas de las más innovadoras e interesantes todavía hoy: el reciente Photomuseum de Zarauz[13], abierto en 1993, y el primer museo español dedicado a la Fotografía, es también privado y se debe al empeño personal de dos particulares, amantes de la Fotografía, Leopoldo Zugaza y Ramón Serras. El Fotomuseum empezó como el de Zóbel, pidiendo sólo un lugar donde exponer; lo ofreció el ayuntamiento de la ciudad y luego siguió el apoyo institucional de la Diputación, Caja de Ahorros, gobierno vasco..., pero la principal fuente de fondos siguen siendo todavía las donaciones de particulares. De la creación de estos dos museos, el de Cuenca y el de Zarauz, se desprenden varias cosas. Primero, que la atención al arte contemporáneo en España es tardía en relación con otros países de nuestro ámbito cultural y es inicialmente privada, no oficial ni institucional. Segundo, que también es tardío y privado el interés por fenómenos tan importantes, tan reconocidos a nuestro alrededor y tan „de moda" como la Fotografía, que cuenta con museos serios y activos en Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica y Holanda, por no hablar de los Estados Unidos.

[9] Pablo Serrano en Zaragoza (1994), con esculturas, dibujos y documentos, que donó él en 1985 y sus descendientes en 1986; la sala Cristòfol en Lérida (1995) dependiente del Museo Jaime Morera y fruto de una donación del artista al Ayuntamiento; Ramón Gaya en Murcia (1990); Gregorio Prieto en Valdepeñas (1991) con la mayor parte de su obra y piezas de su colección; César Manrique en Lanzarote (1992), en su propia casa, con obras del artista y de su colección particular; Antonio López Torres en Tomelloso (1986),entre otros.

[10] Fue fruto de la venida de Pierrette a España en 1981 para la exposición de Gargallo. Donó esculturas, documentos y otros objetos.

[11] Con la donación de Vicente Aguilera Cerni se hizo el Museo de Arte Contemporáneo en Villafamés (Castellón de la Plana), y con la de Moreno el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván en Puebla de Cazalla (Sevilla), 1972, o el Moreno Galván en Puebla de Gazella, 1995. Hay otras iniciativas de carácter privado, como el Museo del Grabado contemporáneo de Marbella, abierto en 1992.

[12] Gisela Noehles-Doerk, *Das Museo de arte abstracto español de las 'Casas Colgadas' en Cuenca*", Kolloquiumsbeitrag *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum 1997.

La normalización artística

Las razones de este retraso son varias, pero hay una especialmente importante. En los años sesenta, mientras España se ponía al paso de los tiempos y se producía lo que se conoce como „normalización artística", gracias a grupos como El Paso, Equipo 57 y figuras como Lucio Muñoz, Tàpies o Chillida, no tenía lugar una „normalización museística" paralela; esta debería esperar hasta los años ochenta, entre otras cosas porque aquella normalización artística fue un fenómeno sobre todo „de puertas afuera", destinado a la exportación, a las bienales internacionales y no tanto al consumo interno[14]. Aún así, fueron los artistas de esta generación los primeros „museables" , antes incluso que los representantes de las vanguardias históricas[15].

Es verdad que en 1974 se abrió el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) en Madrid, pero ni era tan *contemporáneo* ni se le dio la importancia que merecía (una sola planta en un edificio de doce), ni había detrás una idea clara respecto a la colección[16]. El museo contaba con un número importante de

[13] El Photomuseum, que lleva una vida tranquila pero firme, cuenta ya con dos plantas, una para la colección permanente y otra para exposiciones temporales, una biblioteca, y edita una revista, *Archivos de la Fotografía*, que va ya por el tercer número.

[14] Cf.: María de los Santos García Felguera, *Saura, Millares und die 'Leyenda Negra*", in: *Kritische Berichte*, 1/1992, pp. 69-81.

[15] Los artistas de „El Paso" en Cuenca, José Guerrero y Lucio Muñoz, los primeros „modernos" del museo de Vitoria... son ejemplos de cómo esa generación de la „normalización" supuso muchas cosas: no sólo que los artistas salieran fuera de España, expusieran, se dieran a conocer, ganaran premios, se empezaran a comprar y a respetar, también que entraran en los museos.

[16] Sólo con Fernández del Amo existió una idea clara sobre la colección. En 1951 nace el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, separado del arte del siglo XIX, con Fernández del Amo, pero en 1968 las dos colecciones se vuelven a unir en una, y, en el decreto de fusión se

obras (más de tres mil), pero eran poco representativas del arte contemporáneo, o más bien, muy representativa del arte - bastante convencional, acadámico y un poco rancío - que había recibido el apoyo oficial desde los años cuarenta. Los números son muy elocuentes: entre las tres mil sólo había una firmada por Miró, dos por Dalí, cinco por Picasso, dos por Saura, tres por Millares... y veintisiete por Álvarez de Sotomayor. La historia azarosa del MEAC, que nacía y moría con la misma facilidad, mientras se separaba y se volvía a unir con el arte del siglo XIX, es un ejemplo claro de las dificultades de aclimatación, o más bien de implantación, de un Museo de Arte Contemporáneo en la España anterior a 1975.

Para encontrar el verdadero cambio en las colecciones de arte contemporáneo tenemos que volver al pintor Fernando Zóbel. En relación con él nace no sólo la primera colección - el Museo de Cuenca -, sino también la primera institución abierta al arte contemporáneo: la Fundación Juan March de Madrid, que se inaugura en 1975, y de la que fue consejero, como luego lo sería Gustavo Torner. Se trata de otra iniciativa privada y excepcional, sobre todo por el papel que jugaron las exposiciones organizadas por esta fundación en la divulgación de la vanguardia entre un público amplio y en unos años en que ninguna institución oficial ocupaba ese espacio[17]

Pero Fernando Zóbel estuvo también en el orígen de otros proyectos de colecciones de arte contemporáneo, que no salieron adelante y acabaron siendo museos, en cierto modo, frustrados. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca iba a ir en principio a Toledo, pero las autoridades locales no lo quisieron y acabó en la ciudad de las Casas Colgadas gracias al respeto y al prestigio que disfrutaba en ella Gustavo Torner, responsable también junto con Gerardo Rueda, del nacimiento del museo. De esta manera, una ciudad como Toledo, que vive del turismo, no tuvo ni tiene en realidad un museo de arte contemporáneo; se creó uno en 1972, que se abrió en 1975, como dependencia del Museo de Santa Cruz y a base de depósitos del MEAC (que se han ido devolviendo poco a poco), más los cuadros de Beruete que tenía el Museo Arqueológico de la ciudad y algunas donaciones de artistas.

En Sevilla pasó algo parecido. Zóbel, que vivía a caballo entre esta ciudad andaluza, Cuenca y Madrid, donó una colección de dibujos de su propiedad, con obras de informalistas y figurativos (Tàpies, Sempere...), pagó de su bolsillo la reforma de la antigua sala „García Ramos" del Museo de Bellas Artes, que llevó a

explican las razones de la muerte de este museo que no llegó a nacer: „*... por dificultades que han desbordado sus posibilidades propias, no ha logrado constituirse en un auténtico exponente del arte contemporáneo, ni ser un organismo vivo de información y estímulo de la vida artística española, a través de exposiciones temporales y monográficas, ni verdadero instrumento de relación con el arte de otros países...*" Sobre este museo,VV.AA., *Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.* Guía Catálogo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

[17] Además, a partir de los años setenta, la Fundación March compra obras de arte español contemporáneo, y, en 1980, la colección se incrementa de manera espectacular con la donación del Museo de Cuenca.

cabo Gerardo Delgado de una manera bastante innovadora entonces para España, a base de lucernarios, y se llegaron a abrir dos salas; pero, en 1970, las autoridades consideraron que aquello era „pintura estridente", y Zóbel retiró la donación. También en Sevilla se hizo, más adelante, en 1972, un museo que hoy ocupa la Cilla del Cabildo; fruto de intereses muy distintos, se formó a base de obras del Ministerio, depósitos y préstamos[18]; hoy es un museo pequeño e insuficiente para una ciudad de la envergadura de Sevilla, lo que hace necesario ese Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del que tanto se habla.

Al tiempo que Zóbel, otro artista generoso, Joan Miró, abría la Fundación Miró en Barcelona, en 1975. De nuevo una iniciativa privada, en terrenos del Ayuntamiento y en un edificio de José Luis Sert, que costeó el propio artista, para llevar a cabo una labor de difusión y apoyo a la creación[19]. Por las mismas fechas, en 1974, se abrió el Museo Dalí en el teatro de Figueras, con la colección que donó el artista al Ayuntamiento; de 1974 y 1976 es el caso excepcional del Museo Vostell de Malpartida (Cáceres), reinaugurado en 1994. Y poco posterior es la Colección de Arte del siglo XX, de Eusebio Sempere, abierta en Alicante, en 1978, con la colección que el artista donó a la ciudad en 1976 y que el Ayuntamiento colocó en un antiguo depósito de grano.

Pero, junto a estas iniciativas que salieron adelante, hubo otras a lo largo de los años setenta, de museos formados en gran parte con fondos del HEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), que no progresaron, se cerraron o se remodelaron tanto que resultan irreconocibles a partir de aquellos primeros proyectos, como los de Ibiza, Palma de Mallorca, el Alto Aragón, Veruela, Tarragona, Albacete...[20].

Así estaban las cosas en los años setenta y principios de los ochenta, entre conatos y frustraciones, cuando llegó la euforia al mundo del arte español[21]: se multiplicaron las galerías, el comercio alcanzó una vitalidad difícil de creer, los precios se dispararon, ARCO (la feria internacional de Arte Contemporáneo de Madrid) tenía más visitantes de los que hubiera cabido esperar, los artistas españoles - y también los artistas vivos, los jóvenes - se cotizaban en el extranjero... La década acabó con buenas expectativas, con un mercado boyante, en expansión,

[18] Este Museo de Arte Contemporáneo, hasta cierto punto frustrado, se abrió en la iglesia de San Hermenegildo, por iniciativa de Florentino Pérez Embid y Victor Pérez Escolano. En 1972 pasó a su emplazamiento actual, la Cilla del cabildo, y en 1974 se anadió un ala al edificio.

[19] Hubo donaciones de Pilar Juncosa, Joan Prats, Maeght, Pierre Matisse... El Ayuntamiento cedió los terrenos. El museo, abierto al presente, abrió dos salas, Espai 10 y Espai 13 para los jóvenes, únicos lugares abiertos a ellos en los primero años.

[20] Los de Ibiza (1969), Palma de Mallorca (1974), el Alto Aragón (1975), Veruela, Tarragona y Albacete (1977) entre otros.

[21] J. Portús y D. Fernández, *El mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid ICO s.a.(1996), pp. 11-56.

con la apertura de muchas galerías nuevas (el cincuenta por ciento de las que existen hoy se abrieron entre 1985 y 1992), con subastas en las que por primera vez, en la temporada 1987/88, el Arte Contemporáneo (Miró, Tàpies, Millares, Saura, Barceló, Sicilia, Broto) se pagaba más caro que la pintura del siglo XIX y la pintura antigua, y con un coleccionismo incipiente.

Ya había galerías, el mercado iba viento en popa, dentro y fuera, había obras y artistas..., sólo hacían falta lugares, centros donde exhibir todo aquello. Y desde mediada la década de los ochenta hasta hoy se ha producido un proceso de „normalización" museística, que aún no ha terminado, pero que cuenta con ejemplos importantes y significativos, en los que vale la pena detenerse.

La normalización museística

Uno de los fenómenos característicos de estos diez últimos años en España ha sido la creación de una serie de centros de Arte Contemporáneo (impronunciables también para los españoles): CARS (Centro de Arte Reina Sofía), 1986, luego MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), abierto en 1988, en Madrid; IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), 1989, en Valencia; CAAH (Centro Atlántico de Arte Moderno), 1989, en Las Palmas de Gran Canaria; CACG (Centro de Arte Contemporáneo de Galicia), 1993, en Santiago de Compostela; MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 1995, en Barcelona[22]; MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte contemporáneo), 1995, en Badajoz, y el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), en Sevilla, todavía hoy en estado de buena esperanza.

Inefabilidad aparte (por influencia del MOMA y la pasión moderna por las siglas), son museos y centros dedicados al Arte Contemporáneo, que se han encontrado, y se encuentran todavía algunos, con varios problemas graves. Primero, no existían colecciones de arte contemporáneo en España, ni privadas ni públicas; y segundo, los precios del mercado no hacen fácil la formación de las mismas, sobre todo si se quiere contar con artistas internacionales y con representación de las vanguardias históricas. Como consecuencia, algunos de estos museos o centros de arte se abrieron sin colección, como carísimos y maravillosos estuches en los que no había nada que meter. La mayoría son piezas arquitectónicas impresionantes, espectaculares y carísimas, realizadas por los artistas más cotizados de la escena internacional y levantadas, muchas veces, a mayor gloria del político de turno, que las inaugura con placa, fotos, periodistas y televisión, pero para las que no se ha pensado en serio una colección. Sin ella se abrieron el MACBA de Barcelona y el CAAG de Santiago. El primero, un edificio de Richard Meier, con 13.000 metros cuadrados, se inauguró, por primera vez, en abril de 1988 y, de nuevo, en noviembre de 1995, mientras el contenido de la colección - obras

[22] Barbara Borngässer, *Architektur und Image: Das 'Museu d'Art Contemporani znd das Centre de Cultura Contemporània' in Barcelona*; Johannes Kaiser Wortmann, *Museen und Städtebau in Barcelona*, Kolloquiumsbeiträge *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum 1997.

posteriores a 1950 - se decidía en el último momento[23]. El segundo, del portugués Álvaro Siza, y con 7.000 metros cuadrados, se abrió en el 93, se cerró en el 94 y se volvió a inaugurar a finales de año, ya con una idea respecto al contenido[24].

Afortunadamente, no a todos les pasó esto y el mejor ejemplo de planificación, sensatez, y modelo de colección, es el IVAM de Tomás Llorens. En este caso, desde 1985 y mientras se construía el edificio, se iba formando una colección que tenía en cuenta el lugar que la iba a albergar (Valencia) y las relaciones con otros centros nacionales e internacionales.

Todavía, junto a estos centros mencionados, que iniciaron mejor o peor su andadura pero han acabado por tenerla, hay otros que no han empezado a funcionar todavía y no se sabe cuándo lo harán, como el CAAM (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), por ejemplo, un proyecto que nació al calor de la euforia de los años ochenta y parece que se enfrió con ella. La histora del CAAM es una historia azarosa, con cambios de responsables, de idea de colección e incluso de emplazamiento; recalentada en 1992 con la Expo de Sevilla y la exposición Picasso en Málaga, en 1997 sigue teniendo un futuro incierto[25].

Los nuevos museos y centros de arte contemporáneo, que han llegado a funcionar, han optado por distintos modelos de colecciones: una colección histórica, la del MNCARS, como museo nacional que es, con obras que van desde las vanguardias históricas hasta las últimas tendencias[26]; colecciones basadas en el arte de una zona y sus conexiones internacionales, como el IVAM (Equipo Crónica, arte de los años sesenta, pop e informalismo, procedente de Europa y América, fotomontajes[27]); colecciones del último arte, desde mitad de siglo hasta hoy, como

[23] En 1991 se contrató a J. L. Foment para formarla y *„Lo que no parece estar muy claro a estas alturas es el concepto global del museo"* (octubre, noviembre de 1993, p. 91).

[24] Un museo *„construido sin prácticamente nadie sepa cuáles van a ser sus funciones concretas"* *Lápiz*, p. 49, se abrió en 1993 y se cerró en marzo del año siguiente. En diciembre de 1994, con Gloria Moure y una idea de colección internacional, española y gallega), se volvió a abrir, aunque no se empezó a formar hasta la primavera de 1995.

[25] El iniciador del proyecto fue José Guirao, el responsable de la colección iba a ser Kevin Powel y el museo iría a las Atarazanas. En 1992, con la Expo de Sevilla y la exposición Picasso en Málaga, se retomó la iniciativa con la idea de hacer una colección de artistas andaluces de prestigio internacional, algo seguro y muy caro ya para años de crisis. Hubo nuevos cambios, se fijó una nueva sede, y las obras que se compraron fueron a para a la Cilla o acumplir tareas decorativas. Ver: VV.AA., *Atarazanas. Centro de Arte Contemporáneo. Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, (s.a.).

[26] Se ha ido formando con obras de la vanguardia histórica procedentes de donaciones, derechos, etc., fondos del MEAC y compras; posteriormente, y en las sucesivas etapas, se han incluído las últimas tendencias tanto españolas como de fuera, y se siguen rellenando huecos de vanguardias históricas.

[27] El núcleo de la colección lo forman las obras del escultor Julio González, y, en torno a ellas, se ha ido formando la colección, con aportaciones fundamentales como los fotomontajes de Renau.

el MACBA; por último, algunas de estas colecciones, gracias a su situación geográfica o histórica, están abiertas a otros países o continentes (los centros gallego y extremeño), a América (el canario y el extremeño) y a África (el canario).

También en los años ochenta, al calor de la moda, la buena prensa del Arte contemporáneo, la conversión de la obra de arte en una mercancía muy rentable (casi la más rentable, en algunos momentos), las ventajas fiscales, etc., se han producido muchas iniciativas institucionales o empresariales, de compra de obras y apertura de pequeñas colecciones, como la Colección ICO (Instituto de Crédito Oficial), dependiente del Ministerio de Economía y Hacienda, abierta en 1986, con una colección de escultura española[28]. Sin embargo, a principios de los años noventa, con la fuerte recesión económica, se produjo un bajón en el mercado, un descenso de la demanda, una incertidumbre general y la desaparición de muchos especuladores muy activos en los ultimos ochenta; hubo coleccionistas que saldaron sus colecciones a menos de la mitad de su valor, y las compras de museos, instituciones públicas y privadas descendieron notablemente.

También entonces, después de la euforia de los primeros años ochenta, ante las dificultades económicas, hay alguna experiencia interesante (aunque frustrada), como el Museo de Arte contemporáneo de Aragón[29], una propuesta de los años noventa como museo „para después de una crisis". Se trataba de un museo adaptado a las posibilidades reales, que tenía en cuenta el dinero disponible y la escala de la ciudad a la que iba (Zaragoza), contaba con un comité asesor y un proyecto de compras realista, que daría lugar a un museo posible con una colección pensada. Se llegó a hacer el concurso para el edificio, se montó alguna exposición (Barradas), pero todo acabó en nada. Las razones políticas, que estuvieron en la base de la creación de muchos de estos museos y Centros de Arte Contemporáneo, fueron también responsables del aborto de algunos[30].

El panorama ha cambiado radicalmente en los últimos veinte años hasta hacerse casi irreconocible. Hoy, por poner el ejemplo que me resulta más próximo, un madrileño o un visitante de la ciudad pueden, gracias al MNCARS y al Museo Thyssen-Bornemisza[31], tener una idea de lo que ha sido y es el arte del siglo XX,

[28] Dependiente del Ministerio de Economía y Hacienda, está centrada en torno a escultura española con dibujo desde la vanguardia hasta hoy, más pintura española de los años sesenta, setenta y ochenta, y la Suite Vollard de Picasso. A estas iniciativas se han sumado muchas otras entidades financieras públicas o casi (Telefónica, Argentaria, Banco de España), bancos privados (Central Hispano, Sabadell), Cajas de Ahorros (Caixa, Caja de Madrid), compañías de seguros (Mapfre), empresas (Coca Cola, etc.).

[29] C. Lomba.

[30] Un cambio de partido político en el gobierno regional, o incluso un cambio de responsable dentro del mismo grupo, han dado al traste, a veces, con proyectos interesantes.

[31] Tomás Llorens, *La Fundación Colección Thyssen Bornemisza*, Kolloquiumsbeitrag *Die Neuen Museen in Spanien*, Bochum 1997 (non publicado).

algo imposible e impensable en 1975. Con el Guggenheim de Bilbao abriendo las puertas y otros centros llenándose lentamente de obras, no sabemos qué nos traerá mañana, el futuro de los museos españoles de Arte Contemporáneo está lleno de incognitas y la discusión sigue abierta.

Otros museos

Si hacemos una cala en otro tipo de museos que experimentan un auge en otros países en este fin de siglo, como los de Arte Oriental, nos encontramos con que también aquí la situación es algo atípica. Los pocos que existían, casi todos propiedad de la Iglesia, no se han modificado o lo han hecho en una medida muy pequeña; alguno ha cambiado los criterios expositivos actualizándolos, pero hay todavía muchas colecciones guardadas en almacenes (la de Arte Asiático que recibió como donación el Museo Etnológico de Madrid), hay museos que compran aunque no exhiben todos sus fondos (el de Artes Decorativas de Madrid y el Etnológico de Barcelona); pero se detecta también optimismo entre los especialistas. Por primera vez se empiezan a hablar y discutir estos temas, se valoran de una forma nueva las colecciones y parece previsible que la situación cambie en un momento no muy lejano.

También los museos de cerámica se mueven en los últimos años: se han abierto algunos nuevos en lugares especialmente significativos en la producción de cerámica (el museo de Talavera, con la colección Ruíz de Luna), otros se reforman (el de Valencia), otros se han trasladado recientemente (el de Barcelona a Pedralbes en 1985), aunque algunas colecciones, a pesar de su calidad, se encuentran guardadas y no se pueden ver (como la del Museo Arqueológico de Madrid). En Andalucía se empieza a hablar de un posible museo de cerámica ahora que el célebre CAAM ha dejado libre el viejo y espléndido edificio de las Atarazanas para trasladarse a la isla de la Cartuja.

Öffentliches Sammlungswesen in Spanien, 1975-1995

Resümee:

Die größten Veränderungen in den spanischen Sammlungen haben sich dank der Lebendigkeit der Demokratie, der Entwicklung des Staates, Autonomer Regionen und des Ansehens der zeitgenössischen Kunst vollzogen. Diese Wandlungen haben insbesondere all das betroffen, was mit der Kunst unserer Tage zu tun hat. So wurde damit begonnen, Museen und Zentren für zeitgenössische Kunst mit institutionellem Charakter in den größeren Städten zu eröffnen (einige mit größerem Erfolg als andere). Viele Künstler und einige Kritiker haben testamentarisch Sammlungen vermacht, was Gelegenheit zur Gründung von weiteren, zumeist kleineren und über ganz Spanien verstreuten Museen bot. Schließlich haben das Interesse an den spezifisehen Ursprüngen der einzelnen Gegenden und die Wertschätzung von Bräuchen und Alltagsgegenständen das Enstehen vieler Museen in Ortschaften begünstigt, in denen es bisher nichts entsprechendes gab.

PANORAMA DE LOS MUSEOS EN ESPAÑA DESDE LA PERSPECTIVA DE SU DEPENDENCIA ADMINISTRATIVA

José Luis Cano de Gardoqui, Universidad de Valladolid

El criterio tipológico de propiedad, que divide los museos en públicos y privados, no sólo determina las fuentes de financiación de cada institución, su dependencia gestora y administrativa, sino que también permite analizar la evolución de los museos españoles durante los últimos 20 años que, en número cercano a 1.300, presentan un panorama complejo. Particularmente, el de los museos públicos, porcentaje mayoritario en España al igual que en muchos países europeos, pues las instituciones de carácter privado, representan una cantidad escasamente significativa. Es en el marco de la ambivalencia de las dependencias estatales-centrales y las dependencias de otros organismos públicos donde puede analizarse la evolución y situación actual de los museos en España, cuyo punto de partida se sitúa en 1978 con la nueva Constitución y la subsiguiente conformación del actual Estado de las Autonomías. Así, se ponía en marcha una vieja aspiración: un Estado descentralizado, donde nacionalidades y regiones asumirían funciones rectoras y organizativas en múltiples campos, entre ellos la Cultura, el Patrimonio y los Museos.

La Constitución del 78 trae importantes novedades para los museos. En primer lugar, los museos aparecen referidos directamente en el texto constitucional. En segundo lugar, la Constitución, en el marco del nuevo Estado descentralizado, intenta clarificar el caótico panorama administrativo que los museos españoles presentaban desde, al menos, la Ley de 13 de mayo de 1933, reguladora del régimen del patrimonio histórico español hasta 1985. La Ley de 1933 contenía objetivos muy claros sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio artístico nacional, pero el cumplimiento de la misma, en el sentido de *„creación de museos públicos en España"*, (título IV, e *„los Museos"*, art. 55), fue entendido de forma cuantificada, no cualificada, potenciándose, más que el desarrollo de los museos existentes, la creación, sin apenas planificación, de numerosos museos provinciales, locales, comarcales, diocesanos, privados, etc., en los que fue decisivo el intervencionismo del Estado.

Este intervencionismo, o si se quiere, la titularidad o propiedad estatal de los museos, es algo convencional en España. A lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX, los museos tuvieron siempre carácter de estatales. Por otra parte, durante muchos años, el Estado consideró que algunos museos dependientes de Comisiones de Monumentos, de Corporaciones Provinciales e incluso de Sociedades Privadas desempeñasen papeles de Museos Provinciales en igualdad de condiciones que los propios de la Administración. Sin embargo, la iniciativa estatal ofrece grandes paradojas pues, si bien la acción del Estado parece desencadenar el surgir de los museos públicos en España, al mismo tiempo el Estado observó durante el siglo XIX y buena parte del XX una posición liberal y no social, en el sentido de que no pudo ni quiso intervenir en la cuestión de la conservación del Patrimonio y del coleccionismo como factores conducentes a la formación de museos. El Estado liberal no quería ni podía interferir en el orden social natural, así que su función consistía en crear las condiciones ambientales mínimas para garantizar su funcionamiento espontáneo. Por ejemplo, la Desamortización de 1835, decretada por el Estado, que suprimía conventos y monasterios, originó la formación de los primeros museos de Bellas Artes en España por medio de las Juntas Científico-Artísticas de 1837 encargadas de confiscar los edificios y recoger los objetos artísticos de los conventos suprimidos. Pero, en dichas Juntas, fue mucho más decisivo el trabajo de Academias, Diputaciones, Ayuntamientos y particulares que el del propio Estado. Así también el caso de las Comisiones Provinciales de Monumentos creadas por el Estado en 1844 con la finalidad de crear Museos de Antigüedades en cada provincia. Fue más el entusiasmo demostrado por los miembros de estas Comisiones - académicos provinciales, rector de la Universidad, alcalde, presidente de la Diputación, prelados, etc. - que el procurado por Estado.

Aunque en 1857 la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre fijaba las primeras disposiciones legales sobre museística en España, insistiendo en la creación de museos provinciales de Bellas Artes y Antigüedades, observóse posteriormente que el apoyo de Ayuntamientos, Diputaciones y Particulares era primordial en la formación, adquisición de fondos y mantenimiento de dichos museos. Llegados a 1978, el panorama museístico era absolutamente heterogéneo dada la diversidad de dependencias administrativas, lo que conducía a intereses culturales opuestos. En respuesta, la Constitución de 1978, abría el camino al Estado de las Autonomías, y éstas, a través de sus estatutos, contemplaban una serie de transferencias en materia de cultura y patrimonio. Pero el Estado seguía reservándose un papel fundamental, no sólo en el servicio de la cultura y su difusión a las Comunidades autónomas, sino también en los museos considerados estatales, aún a pesar de su carácter provincial y ubicación en una Comunidad concreta.

El art. 148 de la Constitución (título VIII, cap. 3º) señala: *„1. Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias: ... 15º Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma. 16° Patrimonio monumental de interés para la Comunidad Autónoma"*. Así, los diferentes Estatutos de Autonomía contemplan para las Comunidades el desarrollo de competencias exclusivas sobre su Patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, esto es, abarcando lo legislativo, lo reglamentario, lo ejecutivo y, en ocasiones, la inspección de dicho Patrimonio. Lo mismo sucede con los museos de titularidad no estatal (autonómicos, de ayuntamientos, diputaciones, etc.). Por tanto, los museos de titularidad no estatal son observados como instrumentos claves al servicio de la defensa, la rehabilitación y la reutilización social del Patrimonio mueble de cada Comunidad.

Sin embargo, el artículo 149 de la Constitución contempla a los antiguos museos estatales - que de siempre contaron con mayores disponibilidades de actuación,

tanto en personal como en medios (los museos provinciales) - desde una perspectiva del pasado, casi como almacenes, en el sentido de la titularidad o propiedad.

Art. 149. 1: „*El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias: ...museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas....*". Aunque las Comunidades Autónomas han asumido la gestión de los museos de titularidad estatal ubicados en las mismas - gestión entendida como ejecución de la legislación normativa y reglamentaria del Estado sobre los museos de titularidad estatal - , las Comunidades Autónomas no poseen la capacidad de legislar y establecer normativas acerca de sus propios museos - los provinciales de arqueología y Bellas Artes -, con colecciones cuyo ámbito cae dentro de la propia Comunidad. Es decir, al observarse únicamente los museos bajo el ángulo de la titularidad, estatal y no estatal, la organicidad del Patrimonio de cada Autonomía queda bastante limitada en la integración de la vida de estos museos con su propio Patrimonio autonómico.

Con la denominación de *MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL*, hallamos grandes diferencias entre estas instituciones.

I. *MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL*

A) *MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL Y COMPETENCIA EXCLUSIVA DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA.* Serían los *MUSEOS DE CARACTER NACIONAL*, creados mediante Real Decreto; unos, gestionados por Organismos Autónomos por medio de Patronatos; otros gestionados a través de la *DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS.* Dependiente de este organismo estaría la *DIRECCION DE MUSEOS ESTATALES.*

B) *MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL GESTIONADOS POR OTROS MINISTERIOS.* Creados a partir de colecciones diversas, de carácter histórico y técnico, relacionadas con funciones del Ministerio correspondiente. Buena parte de estos museos pertenecen al Ministerio de Defensa.

C) *MUSEOS ESTATALES GESTIONADOS POR DIFERENTES ORGANISMOS OFICIALES.* Entre ellos, el CSIC. El Patrimonio Nacional, organismo que goza de una legislación específica. Las Reales Academias y las Universidades. También, los Parques Nacionales, dependientes del Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza.

D) *MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL TRANSFERIDOS A LAS COMUNIDADES AUTONOMAS.* Se incluyen un gran número de museos, ubicados generalmente en las capitales de provincia, cuyas colecciones constituyen lo principal del patrimonio mueble de carácter civil de las Comunidades Autónomas. Son los museos provinciales de Bellas Artes y Arqueología. Su propiedad es estatal, pero su gestión ha sido transferida a las Comunidades. Poco a poco, las Comunidades

han establecido convenios de gestión con la Administración Central que las permiten actuar sobre sus propios museos, aunque limitadamente, al asumir las Autonomías únicamente la facultad de ejecutar o hacer cumplir, pero no legislar, una normativa establecida por el Estado que afecta a todos los museos de titularidad estatal: el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos de 1987, nacido de la nueva Ley de Patrimonio Histórico de 1985. El Reglamento constituye un conjunto de medidas que contribuyen a dotar a estos museos de una unidad de criterios - de documentación, investigación, conservación-restauración, difusión cultural, etc. - para facilitar su trabajo y cooperación mutua. A dichas medidas, se someten también ciertos museos privados que, cumpliendo con los requisitos del Reglamento, se adscriben por convenio a dicho Sistema para beneficiarse de las ayudas proporcionadas por el Estado. Pero si , por una parte, los museos gestionados por las Autonomías se benefician de su titularidad estatal, con una mejora notable de medios y presupuestos; por otra parte, los convenios de gestión limitan el ámbito de acción de la Autonomía, planteando a estos museos exigencias difíciles de cumplir dada su diversidad.

Actualmente, nos hallamos en una situación de „impasse" complicada por la acción de dos factores. Por una parte, desde 1985, las Autonomías vienen reclamando al Estado la transferencia de titularidad de estos museos. Por otra parte, la nueva Ley de Patrimonio Histórico de 1985 viene exigiendo a la Institución Museística su adecuación a una nueva realidad. La Ley plantea una definición de Museo, acorde con las directrices del ICOM y a la que deben plegarse los museos que quieran ser considerados como tales: „*Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, seleccionan, inventarian, catalogan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, y técnico o de cualquier naturaleza cultural.*" Obviamente, buena parte de los 1300 museos españoles no cumple con tal definición, considerándoseles como meras colecciones que, aunque contempladas a los ojos de la Ley como elementos integrantes del Patrimonio, no llegan al nivel exigido para su consideración como museos. El Reglamento y el Sistema Español de Museos de Titularidad Estatal, asumiendo tal definición, plantea a los museos de su ámbito el cumplimiento de tales requisitos. Así, los cerca de 70 museos de titularidad estatal gestionados por las Comunidades han supuesto económicamente para el Estado un „agujero negro", hasta el punto que desde 1985, de los 23.000 millones invertidos hasta ahora en los museos estatales, un 70% ha ido dirigido a los museos gestionados por las Autonomías con el fín de adecuarles al status social marcado por la Ley. En febrero de 1995, el entonces Ministerio de Cultura ponía en marcha el Plan de Museos, que no se cerrará hasta el 2004, consistente en analizar el marco de las autonomías para clarificar qué son museos y qué colecciones y galerías; qué museos de titularidad estatal serían transferibles; qué Comunidades solicitarían las transferencias; qué museos serían nacionales, etc. Se plantea, pues, un estudio de los museos estatales para precisar cuántos y cuáles deben seguir teniendo dicha calificación; el resto „*será objeto de consultas para determinar su carácter de transferibles en su titularidad a*

las Autonomías".

Con este fín, pero también para establecer plenas competencias sobre los museos de titularidad no estatal, las Autonomías han elaborado desde 1984 legislaciones específicas acerca de los museos de su propiedad. Una legislación que, en general, asume la definición de museo marcada por la Ley de Patrimonio, diferenciando lo que es museo y lo que es colección; una legislación que regula la creación, reconocimiento y actuación de los museos y colecciones museográficas estables de competencia de la Comunidad; una legislación, en definitiva, que por medio del registro e inspección de los museos existentes, persigue el cumplimiento de las tareas de adquisición, selección, conservación, investigación y difusión cultural de dichas instituciones.

II. MUSEOS DE TITULARIDAD NO ESTATAL: 55 museos en España de Administración Autonómica; 314 de Ayuntamientos (municipales), 73 de Diputaciones, Cabildo y C. Insular.

III. MUSEOS DE ENTIDADES LOCALES, tienen una situación general diversa y deficitaria. Los museos municipales poseen en su mayoría inmuebles inadecuados; pocos tienen estatutos y patronatos que controlen su funcionamiento; en general, no tienen personal adecuado, variando mucho en función de la capacidad económica de cada Ayuntamiento. Predominan aquí los museos mixtos, que presentan fondos multidisciplinarios.

IV. MUSEOS PRIVADOS, debidos a la labor cultural desarrollada por ciertas entidades no públicas y por la iniciativa privada en favor del patrimonio mueble. Algunos son museos vinculados a personajes de la nobleza que constituyen un destacado patrimonio de bienes muebles e inmuebles. El artículo 12 de la Ley del 85 especifica las obligaciones de los propietarios de los mismos: permitir la inspección de los organismos competentes, su estudio a los investigadores, previa solicitud y su visita pública al menos 4 días al mes, en días y horas previamente señaladas. Las colecciones privadas que llegan a ser consideradas semipúblicas, públicas e incluso obtener el rango de Museos son escasas en España. Algunas, se consideran museos, sobretodo las gestionadas por Fundaciones, al cumplir con los requisitos fijados en las leyes. En la ambivalencia museo-colección tendríamos las instituciones creadas por iniciativa personal, gestadas a partir de la donación de fondos y vinculadas a la comunidad en el sentido de conservar y difundir el patrimonio cultural, sobre todo el Etnográfico. Su mayor problema reside en la falta de apoyos financieros.

V. MUSEOS ECLESIASTICOS: Forman parte del Patrimonio Cultural de la Iglesia el primero en España en bienes inmuebles; el segundo, después del Estado, en muebles. Los museos son una pequeña parte de este patrimonio, cuyo problema principal es el de llevar a cabo una eficaz política de conservación y difusión ante su enorme dispersión, el despoblamiento rural y los numerosos expolios a los que ha sido y es sometido. En 1923, el Estado se comprometió a impulsar

museos diocesanos, pero al mismo tiempo prohibió a las entidades religiosas enajenar obras artísticas, históricas o arqueológicas a particulares y entidades mercantiles, si no fuera al Estado, entidades de Derecho Público e instituciones religiosas; dicha prohibición quedó ratificada por la Ley de 1985 (art. 28.1).

Por razón de su origen, del origen de sus colecciones y titularidad son: Catedralicios, ubicados en las Catedrales y análogos en su misión a los Museos Municipales; surgen por acuerdo de cabildos, por decisión personal de los obispos,etc. Por dichos acuerdos, surgen también los Museos diocesanos con colecciones procedentes de todo el territorio de la diócesis y que pueden compararse a los Museos Provinciales. Los Museos monásticos o de órdenes religiosas, y los Museos Parroquiales, equivalentes a los Museos de entidades locales.

RAFAEL MONEO: MUSEUMSBAUTEN IN SPANIEN

Barbara Willert / Heidelberg

In nunmehr über dreißig Schaffensjahren ist nach Rafael Moneos Plänen ein überaus reiches Werk entstanden, das eine enorme Spannbreite an Bauaufgaben umfaßt. Neben Wohn- und Geschäftshäusern, einer Fabrik, Akademien, Rathäusern, Bahnhöfen, einem Flughafen und einem Hotel projektierte Moneo immer wieder auch Kulturbauten, die mittlerweile die größte Gruppe innerhalb seines architektonischen Schaffens stellen.[1] Seit 1980 wurden ihm allein sieben Museen, darunter vier auf spanischem Boden, überantwortet. Daneben entwarf er Kulturzentren, ein Filmtheater und eine Kathedrale.[2]

Geradezu symbiotisch scheint Moneos Karriere, die sich erst nach der Franco-Ära vollends und auch in internationalem Maßstab entfalten konnte, mit seinen Kulturbauten verquickt. Wegbereitend für die Laufbahn des Spaniers wurde sein erstes Museumsprojekt, das zwischen 1980 und 1985 errichtete *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida. Es folgten zu Beginn der neunziger Jahre Ausstellungsbauten in Madrid (*Museo Thyssen-Bornemisza*, 1989-92) und in Palma de Mallorca (*Fundación Pilar y Joan Miró*, 1989-92). Mit dem *Davis Museum* auf dem Campus-Gelände von Wellesley / Mass. konnte 1993 Moneos erstes Bauwerk außerhalb der spanischen Grenzen fertiggestellt werden. Die Eröffnung seines Neubaus des Stockholmer *Museums für Moderne Kunst und Architektur*, mit dessen Errichtung 1993 begonnen wurde, ist im Februar 1998 geplant. Indes dauern die Bauarbeiten an zwei weiteren Museumsprojekten des Architekten derweil noch an: Am *Museo de la Ciencia* in Valladolid und am Erweiterungsbau des *Museum of Fine Arts* in Houston / Texas wird erst seit Ende 1996 bzw. Anfang 1997 gebaut.

Rafael Moneos Gebäude für Kunst und Kultur zeigen, wie er selbst bei verwandten Bautypen immer wieder zu individuellen Ergebnissen gelangt, die sowohl auf spezifische programmatische Anforderungen als auch auf den jeweiligen Standort zugeschnitten sind.

Das Augenmerk gilt hier seinen in Spanien bereits eröffneten Museen, die in ihrer internationalen Anerkennung auch exemplarisch für den Aufschwung des spanischen Museumsbaus seit der Demokratisierung des Landes sind.

[1] Siehe auch Werkverzeichnis 1960-1993; in: *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, Ausstellungskatalog Wien, Akademie der bildenden Künste 1993, Stuttgart 1993, S. 109-121 und *Selección de obras y proyectos*; in: *Documentos de Arquitectura. Fundación Pilar y Joan Miró. Rafael Moneo*, 1996, Nr. 34, S. 49-57.

[2] An Moneos derzeit letztem Großauftrag, der Kathedrale von Los Angeles/USA, wird erst seit Sommer 1997 gebaut.

1. Das Museo Nacional de Arte Romano (1980-85) in Mérida

Über den freigelegten Ruinen der bedeutendsten römischen Gründung der iberischen Halbinsel errichtet, begnügt sich Moneos Neubau nicht mit vorgefertigten museumstypologischen Lösungen, sondern setzt sich mit komplexen Fragen des städtebaulichen und historischen Kontexts ebenso wie mit aktuellen Architekturanschauungen auseinander.

Sämtliche Objekte, die im Museum gezeigt werden, sind Relikte einer großen Vergangenheit der Stadt.[3] Bereits 25 v. Chr. wurde das heutige Mérida im Auftrag des römischen Imperators Augustus (63 v. Chr. - 14 n. Chr.) als Veteranenkolonie *Augusta Emerita* für zwei in den kantabrischen Kriegen eingesetzte Legionen gegründet.[4] Im Zuge einer Neuverwaltung der römischen Provinzen bestimmte der Princeps 15/14 v. Chr. das strategisch günstig am Knotenpunkt wichtiger Verkehrsadern gelegene *Augusta Emerita* zur Hauptstadt der Provinz Lusitanien. Rasch entwickelte sich die Distrikthauptstadt zur bedeutendsten römischen Gründung der iberischen Halbinsel. Für beinahe ein halbes Jahrtausend war *Augusta Emerita* militärisches, administratives und spirituelles Zentrum des gesamten hispanischen Westens.[5] Vom einstigen Glanz und Reichtum der Römerherrschaft zeugen noch heute zahlreiche archäologische Fundstücke und teils bemerkenswert gut erhaltene antike Bauwerke, die man in unserem Jahrhundert systematisch wieder auszugraben begann. Als prächtigste Monumente der Römerzeit haben sich im Südosten Méridas ein elliptisches Amphitheater und ein Theater erhalten, die beide kein geringerer als Marcus Agrippa (64/63 - 2 v. Chr.), ehemaliger Patronatsherr der Stadt, erbauen ließ.

Gegenüber den beiden antiken Theatern erhebt sich heute Moneos Museumsneubau. Bereits zuvor hatten Archäologen auf dem Baugrund die steinernen Reste einer einst außerhalb der römischen Stadtmauer gelegenen Bebauungszone der antiken Stadtanlage freigelegt. Statt nun aber die Ruinen offen zu überspannen oder überhaupt teilweise frei zu lassen, entschied sich Moneo für eine geschlossene und nahezu vollständige Überbauung des Grabungsfeldes. Nach

[3] Zu den Exponaten siehe z. B. *Museo Nacional de Arte Romano*, Mérida. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de los Museos Estatales (Eds.), 2. Aufl., Madrid 1991.

[4] Zur Geschichte Méridas siehe z. B. *Extremadura*, Fundación Juan March (Ed.), Madrid, Barcelona 1979, S. 149f. (*Tierras de España*, Publicaciones de la Fundación March Madrid) oder J. M. Álvarez Martínez, J. L. de la Barrera Antón, A. Velázquez Jiménez: *Mérida. Guía arqueológico-artística*, León 1992.

[5] Im 4. Jh. n. Chr. zählt der lateinische Dichter Decimus Magnus Ausonius (310-395 n. Chr.) in seinem *Ordo Nobilium Urbium* die römische Gründung sogar zu den 17 bedeutendsten Städten der damaligen Welt und nennt sie noch vor Athen an 9. Stelle. Vgl. Álvarez Martínez, u.a.: *Mérida. Guía arqueológico-artística*, 1992, S. 8 f..

seinen Plänen sollte lediglich der Abschnitt einer antiken Straße in einem offenen Innenhof im Freien belassen werden.[6]

Versucht man das Gebäude summarisch zu erfassen, so stößt man auf einen zentrierten, gedrungenen Komplex aus drei unterschiedlich großen Baueinheiten. Einer Autonomisierung oder Streuung der auch funktional verschiedenen Baublöcke wirkt deren dichte, u-förmige Verschachtelung um den tiefergelegenen Innenhof entgegen. Den einheitlichen Gesamteindruck der Architektur verstärkt die allgegenwärtige, rotbraun changierende Farbigkeit schmaler Ziegel.

Der Service- und Verwaltungstrakt wendet sich im Osten den beiden römischen Theatern zu. Kaum noch ist dort das gewohnte ikonologische Programm eines Museums ablesbar. Vielmehr bedient sich die Architektur konventionalisierter fassadengestalterischer Elemente der Bauaufgabe des Wohnhauses und schafft so eine Verbindung zum unmittelbar angrenzenden Wohnblock aus den siebziger Jahren.[7]

An der Hauptansichtsseite im Süden nimmt der Verwaltungsbau den von einem breiten Rundbogenportal mit hellem Marmorsturz gebildeten Museumseingang auf, der die glatte Wandscheibe emphatisiert. Die Fassadenabwicklung setzt sich nach dem Einschnitt des Innenhofs in der monumentalen Ausstellungshalle fort, die mehr als zwei Drittel des gesamten Baugrunds überspannt. Verwaltungsblock und Ausstellungskubus verbindet ein weit in den Innenhof zurückgesetzter Gebäudetrakt, in dem Depots und die von großen Sprossenfenstern hell ausgeleuchtete Restaurierungswerkstatt untergebracht sind. Die Hoföffnung selbst wird von einer schlauchartig geschlossenen Metallbrücke dominiert, die den Besucher über die römische Straßenruine hinweg in die Ausstellungshalle führt.

Gestalterisches Leitmotiv der Südfassade des Ausstellungsbaus ist eine Reihung abgestufter Strebemauern. In der Schlichtheit ihrer Konstruktion verdeutlichen sie eines der grundlegenden Prinzipien der römischen Architektur, nämlich die Solidität des Mauerwerks. Römische Stadtmauern mögen Anregungen für das Zusammenspiel von geschlossenem Mauergrund und schweren, basislosen Strebepfeilern geliefert haben. Namentlich lagerten die Römer ihren mächtigen Umfassungsmauern mitunter festigende Mauerzungen vor, wie sie heute noch etwa an der *Aurelianischen Mauer* um Rom zu finden sind.[8] In Mérida suggerieren die

[6] Diese führte einst von der römischen Stadtmauer aus auf die große antike Verkehrs- und Handelsstraße nach Corduba (Córdoba). Vgl. J. M. Álvarez Martínez: *El Museo Nacional de Arte Romano*; in: *Revista de Estudios Extremeños*, 43, 1987, Nr. 11, S. 285-309, S. 291.

[7] Darüberhinaus zeigt die Ostansicht typisierte Architekturformen der mehrgeschossigen römischen Mietskasernen (*insulae*), die vor allem in Rom, Ostia und Ephesos gleichfalls in Sichtziegelverband ausgeführt wurden.

[8] Die aus Ziegeln errichtete und im Laufe der Jahrhunderte mehrfach umgebaute und neu verstärkte Aurelianische Mauer wurde 271 n. Chr. unter Aurelian (270-275 n. Chr.) begonnen und unter dem 276-282 n. Chr. regierenden Kaiser Marcus Aurelius Probus fertiggestellt. Gewaltige Stützpfeiler zeigt etwa der Abschnitt zwischen der Porta Asinaria und der Porta Metrovia.

mächtigen Strebepfeiler die Sicherheit und geschützte Verwahrung der reichen archäologischen Sammlungen im Inneren des Museums.[9]

Der Rhythmisierung des Außenbaus entspricht eine regelmäßige Intervallbildung im Inneren der hohen Ausstellungshalle. Serien von parallelen Trennwände überlagern sich dort mit einem System von Öffnungen, so daß im zentralen Bereich ein langer Hohlkörper entsteht, den eine Abfolge von neun mächtigen Transversalbögen überspannt (Abb. 1). Das gewaltige Langschiff, welches an die monumentalen Mittelschiffe von Basiliken erinnert, wird zum beherrschenden Raummotiv. Die regelmäßige Raumerstreckung des gigantischen Hohlkörpers nähert sich dabei Raumvorstellungen an, die nicht mehr auf das natürliche Maß des Menschen bezogen sind. Der megalomanische Innenraum und die Verzerrung der Maßstäbe erinnern ebenso wie die eingesetzten Architekturformen oder die Tendenz zur illusionistischen Erweiterung des Raumes an einige der gestochenen *Architekturphantasien (Carceri d'invenzione*, um 1760) Giovanni Battista Piranesis (1720-78), die bereits in den Anfangsjahren des Museumsbaus einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die Konzeption des Innenraumes ausübten.[10]

Zugleich vermittelt die monumentale, von Oberlichtbändern reichlich mit Tageslicht ausgeleuchtete Ausstellungshalle eine Vorstellung von den Dimensionen und der Atmosphäre *Augusta Emeritas*. Die hohen Transversalbögen des dominanten Hohlraums zitieren ebenso wie der weite Portalbogen des Museumseingangs die römische Rundbogenarchitektur für große oder mehrstöckige Bauten. Indem Moneo die Spannweite der Hauptschiffbögen (8,4 m) von der Öffnung des als Ruine erhaltenen Nordtors des antiken *Augusta Emerita*, des sog. *Trajansbogen*, übernimmt, weist er unmittelbar in die eigene römische Vergangenheit der Stadt.

Zu beiden Seiten des Langschiffs organisieren sich differenzierte Serien von offenen Teilraumfolgen. Nach Süden hin treten die Querräume als Abfolge von zehn gestaffelten „Seitenkapellen" in Erscheinung. Entlang der nördlichen Längsseite des Hauptschiffs bilden parallele Trennwände eine regelmäßige Serie gleichförmiger Querschiffe. Zwischen den massiven Mauern schweben rationalistisch gestaltete Zwischengeschosse aus dünnen Betonplatten, die den Innenraum scharf zerschneiden. Sie erscheinen als offene, nur von dünnen Stahlge-

[9] In vergleichbarer Weise deuten etwa auch im hochansteigenden Treppenhaus des Neubaus der Alten Pinakothek (Leo von Klenze 1826-36 / Hans Döllgast 1952-57) in München hohe, geschlossenem Mauerwerk vorgelagerte Strebepfeiler aus Backsteinen den Schutz der Exponate an.

[10] Die Raumerfindungen Piranesis beeinflußten bereits die Museumsentwürfe der französischen Revolutionsarchitekten, die von utopischen Vorstellungen beherrschte Innenräume mit gigantischen Ausmaßen planten. Vgl. H. Seling: *Das Museum als Aufgabe der Architektur im Frankreich der Revolutionszeit*; in: *Glyptothek München 1830-1980*, Ausstellungskatalog München 1980, S. 328-333, S. 328.

ländern gesicherte Laufstege, die durch Bogenöffnungen in den Korridortrennwänden hindurchgeschoben wurden.

Die im Baugrund freigelegten antiken Siedlungsruinen sind in einer gruftartigen Unterkellerung konserviert, die an die mächtigen, von Pfeilern und Stützgliedern durchzogenen Substruktionen der Römer erinnert. Als ebenso kühles wie düsteres *ambulacrum* gestaltet, kann sich der Museumsbesucher frei zwischen den römischen Mauerresten bewegen.[11]

In der Ruinenkrypta wird das Bogenthema der Ausstellungshalle weitergeführt und in eigener Ordnung variiert. So kommt es im Untergeschoß zur Kollision zwischen antiken Ruinen und moderner Bausubstanz. Ein relativ regelmäßiges Raster tragender Pfeiler und Wandstreifen legt sich über die gewachsene Anlage der römischen Siedlung, zwischen deren bauliche Reste die Fußpunkte der neuen Bogenarchitektur gesetzt sind. Daraus ergibt sich eine Grundrißverschneidung zweier nicht aufeinander abgestimmter Mauerraster. Alte und neue Bausubstanz verschmelzen nicht, wie so häufig in der Geschichte der Architektur, zu einem praktisch nahtlos ineinander übergehenden Geflecht, bei dem die Ruinen als Fundament oder Tragstruktur benutzt werden. Doch wird wertvollere römische Bausubstanz im modernen Grundrißgitter behutsam umgangen, indem Bögen ausgespart und Pfeilerabstände modifiziert werden. Die Überschneidung zweier unabhängiger Architektursysteme, denen ein klar definiertes Zentrum fehlt, lassen die eingehausten Siedlungsreste als repräsentativen Ausschnitt einer antiken Bebauung erscheinen, die sich über die Grenzen des Museumsbaus hinaus unter dem heutigen Mérida ausdehnt.

Die komplexe Erfahrung der römischen Kunst und Kultur verstärkt ein unterirdischer Tunnel, der von der Ruinenkrypta aus ins gegenüberliegende Amphitheater führt. Er wird zur physikalischen Verbindung zwischen Museum und antiken Monumenten, die vom Besucher als kontinuierlich erlebbare Einheit wahrgenommen werden können.

Die formale Struktur des Museumbaus, bei der die Mauern den architektonischen Raum, die Intervalle, Proportionen und Öffnungen definieren, ergibt sich aus einer den Römern nachempfundenen Mauerbaumethode, die schon vor zweitausend Jahren massige Großbauten mit mächtigen Innenräumen möglich machte. Sämtliche Mauern des Museums bestehen aus sichtbaren Schalungen aus Tonziegeln, die mit Beton verfüllt sind. Abgesehen von den Stahleinlagen stellten die Römer bereits vor zweitausend Jahren im gleichen Verfahren wesentliche Teile der meisten ihrer Bauwerke her. Für ihre massigen Konstruktionen errichteten sie im allgemeinen zwei Begrenzungsmauern als Schalung. Deren Zwischenraum wurde mit einem empirisch entwickelten Gemisch, dem sog. *opus*

[11] Vgl. J. L. de la Barrera Antón: *El Museo Nacional de Arte Romano y la herencia clásica*; in: *Boletín de la Asociación española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, 48, 1988, Nr. 3, S. 119-128, S. 123.

caementitium, der als Vorläufer unseres Betons gilt, verfüllt.[12] Nachdem sie für ihre Schalungen ursprünglich große, behauene Natursteine oder kleine, grob bearbeitete und mit Mörtel verbundene Steine benutzt hatten, setzte etwa um die Zeitenwende eine stärkere Verbreitung des Tonziegels ein. Während aber die Römer normalerweise sämtliche Sichtflächen des Mauerwerks verputzten, anstrichen oder bemalten bzw. mit Stuck, Marmor- oder Steinplatten verkleideten, gab Moneo dem reinen Ziegelverband den Vorzug, um eine offenkundigere Verbindung zu den antiken Exponaten und ihrer Zeit zu schaffen.

Der feine, präzise Wandaufbau aus schmalen Ziegelsteinen und die extrem dünn ausgeführten offenen Fugen stehen dabei in spannungsvollem Kontrast zur Solidität des Mauerwerks und zur Monumentalität der Architektur. Die massiven Mauerwände werden, indem sie die römische Ziegelbauweise zitieren, zum allusiven Hintergrund für die archäologischen Objekte, die im Inneren des Museums als Teil ihrer architektonischen Umgebung existieren. Umgebender Raum und umschlossene Objekte, Behälter und Inhalt, sind eng aufeinander bezogen.

Trotz der historischen Assoziationen ist immer die Rationalität des Entwurfs spürbar. Gestaltungsprinzipien und Bauelemente, die deutlich in unsere Zeit weisen, unterlaufen die römischen Anspielungen. Dazu gehören die eine industrielle Ästhetik andeutenden Sprossenfenster des Restaurierungstrakts ebenso wie der metallene Brückenschlauch, die parallelen Oberlichtbänder und die rationalistisch strengen Betonlaufstege im Inneren der Ausstellungshalle. Indem Moneo antike Konstruktionsprinzipien mit zeitgenössischen Architekturvorstellungen verbindet, wird der an der Nahtstelle von moderner Stadtbebauung und archäologischer Zone um die beiden Theaterruinen gelegene Museumsbau zum Bindeglied zwischen alter und neuer Stadt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

2. Die Fundación Pilar y Joan Miró (1989-92) in Palma de Mallorca

Entstehungsort des Neubaus ist die im palmesischen Vorort Cala Mayor gelegene Gemarkung Son Abrines, wo Miró von 1956 an bis zu seinem Tod, Weihnachten 1983, lebte. Mit dem Stiftungsbau erfüllt sich sein Wille, inmitten der ihm vertrauten Umgebung ein lebendiges Zentrum für Forscher und zeitgenössische Künstler wie auch einen angemessenen Aufbewahrungsort für sein auf Mallorca hinterlassenes Werk einzurichten.[13] Geplant war also eine Mischform, die Aufgaben des traditionellen Museums, als da wären Ausstellung und Konservierung eines festen Sammlungsbestands, mit den vielseitigen Aktivitäten eines progressiven Kunstzentrums, das Gelegenheit für Wechselausstellungen, Forschung und eigene künstlerische Produktion bietet, verbindet.

[12] Siehe auch Vitruv II, VIII, 7.

[13] Vgl. *Stiftung Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca*, 1989-1993; in: *Rafael Moneo, Bauen für die Stadt*, Ausstellungskatalog Wien 1993, S. 86-93, S. 87.

Zusammen mit Mirós Wohnhaus und den Werkstattgebäuden des Anwesens bildet der neue Stiftungsbau eine komplexe programmatische Einheit.[14] Sowohl nämlich das 1956 fertiggestellte Malstudio von Josep Lluís Sert als auch das aus dem 17. Jh. stammende und vom Künstler als Grafikatelier genutzte Landhaus Son Boter sind Teil der bereits 1981 von Miró und seiner Ehefrau Pilar Juncosa gegründeten Stifung.[15] Nach dem Tod des Künstlers ging das gesamte Gelände einschließlich der Bebauung und dem Inhalt der Ateliers als Schenkung für die Stiftung an die Stadt Palma.

Einer Oase gleich erstreckt sich Mirós weitläufiger Besitz inmitten einer architektonischen Umgebung aus mehrgeschossigen Wohn- und Hotelblöcken, die, seitdem in den sechziger Jahren die folgenschwere Tourismuswelle einsetzte, in zügelloser Brutalität an den vom Meer her aufsteigenden Hängen in die Höhe wuchsen. Für die Architektur des *in situ* zu errichtenden Stiftungszentrums implizierten die Widersprüchlichkeiten des Ortes sowohl die Auseinandersetzung mit dem Terrain und seiner Bebauung als auch mit den umliegenden touristisch genutzten Baumassen.

Moneos Vorschlag sieht einen aus zwei Baueinheiten bestehenden Komplex vor, dessen architektonische Ausgestaltung eine introvertierte Grundabsicht signalisiert (Abb. 2). Geschlossene, fensterlose Fassaden betonen gegenüber der rein funktionellen Wohnarchitektur der Bebauungszone den institutionellen Charakter der Stiftung. Das blockhafte Volumen eines Verwaltungs- bzw. Servicetrakts schaltet sich als markanter Trennungsriegel ein, der die bereits existierenden Architekturen des Terrains von den nahen Appartmenttürmen abschottet. Allein die rationalistisch strenge Öffnung des rückwärtig gelegenen Haupteingangs durchbricht die glatte Fassade und höhlt den Baukörper aus.

Der Südfront des kompakten Serviceblocks erwächst eine sternförmig gezackte Ausstellungshalle für Mirós Werke. Kontrapunktisch stehen sich die beiden Baueinheiten, deren funktionaler Differenziertheit unterschiedliche volumetrische Grundformen entsprechen, gegenüber.[16] Der Zweiteilung des Neubaus entspricht eine Abstufung der Baumasse, die unter Betonung der horizontalen Strukturen in den Terrassenhang eingebettet ist. Aus dem natürlichen Gefälle des sanft zum Meer hin abfallenden Hügels ergibt sich dabei gegenüber den bereits vorhandenen Gebäuden des Anwesens eine tiefergelegene Lageposition der Stiftungsarchitektur.

[14] Zu Mirós Terrain siehe auch *Documentos de Arquitectura*, 1996, Nr. 34, S. 5-9.

[15] Vgl. *Fundación Pilar y Joan Miró*; in: *Lápiz*, 11, 1993, Nr. 95/96, S. 63-66, S. 63 f..

[16] Die Kombination eines linearen Baublocks mit einem organisch bewegten Trakt zeigen in vergleichbarer Weise bereits einige in den sechziger Jahren entstandene Bibliotheksbauten Alvar Aaltos. Insbesondere in dessen Stadtbibliothek zu Seinäjoki / Finnland (1963-65) fügen sich eine fächerförmige Baueinheit, in der die Lesesäle untergebracht sind, und ein kompakter, die Verwaltungseinrichtungen aufnehmender Riegel dialektisch aneinander. Vgl. F. Fusaro: *Le biblioteche di Alvar Aalto*, Rom 1981, S. 57-68.

Energisch wie eine wehrhafte Zitadelle wendet sich das scharfkantig gezackte Volumen der Ausstellungshalle gegen die nahen Hochhaustürme. Breitgestreckte Betonlamellen, die als Weiterentwicklung und Neuinterpretation der im Süden weitverbreiteten Klappläden bzw. Sonnenschutzjalousien erscheinen, rastern die Außenwände und verleihen ihnen eine fast reliefartige Struktur. Die Lamellenschlitze versorgen den Ausstellungsstern mit reichlich Tageslicht; zugleich aber verhindern sie vom Inneren der Galerie aus den Anblick der hochaufragenden Appartmentburgen. Allein unmittelbar über dem Erdboden eingelassene Fenster heben die optische Trennung von Innen- und Außenraum auf. Aufgrund ihrer tiefen Positionierung lenken sie den Blick des Ausstellungsbesuchers zwangsläufig auf den in die architektonische Anlage integrierten Terrassengarten. Als Ort der Ruhe und Muse wird dieser, indem er die von Miró so innig empfundene Verbindung von Natur und Kunst sicherstellt, zum idealen Aufstellungsort von Plastiken des Künstlers.

Erfrischendes Zentrum des von Bruchsteinmauern befestigten Gartens ist ein Wasserbassin, das den Außenbau umgibt. Als sein Pendant erscheint das ebenfalls in einen sternförmigen Miniaturteich verwandelte Flachdach der Galerie. Unerwartet ragen dort drei kubenförmige Dachluken aus dem Wasser. In ihrer architektonischen Ausformulierung erinnern sie an Belichtungslösungen, die bereits Le Corbusier für seine Sakralbauten fand. Insbesondere das Konglomerat prismatisch geformter Lichtaufbauten der Klostersakristei von *La Tourette* (1953-60) kann als Vorläufer der moneoschen Dachkuben gelten.[17]

Indem sich die Stiftungsarchitektur einer nüchternen Linienführung und einfacher Materialien wie Sichtbeton und Bruchsteinen bedient, verknüpft sie Ausdrucksformen der Moderne mit solchen der mallorquinischen Tradition.

Sowohl in der abgestuften Gartenanlage als auch in dem über mehreren Ebenen errichteten Bauvolumen wird die für Mirós Gemarkung und das gesamte Landschaftsbild Mallorcas kennzeichnende Terrassierung der Berghänge übernommen. Die Parzellierung des Geländes, die selbst bei steilstem Gefälle blühende Gärten und eine landwirtschaftliche Nutzung des Bodens möglich macht, ist ein in unsere Zeit überkommenes Relikt der Araberherrschaft. Mauern aus Bruch- und Feldsteinen, die nach überlieferter Bauweise kunstvoll aufgeschichtet werden, befestigen die Terrassenfelder. Der zyklopische Mauerverbund, der auf den Balearen seit der Talaiot-Kultur nachweisbar ist, prägt bis heute nachhaltig die Tektonik der Insel.[18] Auch Miró ließ in dieser Art die Mauern von Son Abrines errichten. Schützend umwallen sie seine Gemarkung und strukturieren das Terrain. Im Ateliergebäude von Sert kommt das Burchsteinmauerwerk ebenso zum Einsatz wie in Moneos Terrassengarten.

[17] Von innen betrachtet erinnern Moneos Dachluken dagegen eher an die schachtartigen Fenster mit tief eingeschnittenem Gewände der Südfassade von Le Corbusiers Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut (1950-55) in Ronchamp.

[18] Vgl. B. Catoir: *Miró auf Mallorca*, München, New York 1995, S. 14.

Darüberhinaus schaffen die klaren Formen des Stiftungsbaus und der für die mediterrane Bauweise der Insel charakteristische helle Beton eine gestalterische Verbindung zum Malstudio von Sert. Während dieser aber ein kompaktes Gebäude mit sichelförmig geschwungenen Sheds entwarf, läßt Moneos fragmentarisch aufgesplitterte Architektur auch an dekonstruktivistische Vorbilder denken.

Die Reaktion auf den Kontext mit der symbolhaften Sprache einer figurativen Architektur vereinend, wird der Inhalt der Ausstellungsgalerie bereits in der skulptural geformten Baumasse erfahrbar.[19] So erscheint die gezackte Grundform als architektonische Umsetzung der aus Mirós kosmischem Formenrepertoire bekannten Sterne, die er etwa in seinen berühmten, größtenteils auf Mallorca entstandenen *Constelaciones* (1940-41) abwandelt.[20] Zusätzlich verweist ein in die Außenwand des Baukörpers integriertes, von der mallorquinischen Keramikerin María Antoni Carrió nach einem Wandentwurf Mirós aus dem Jahre 1978 ausgeführtes Mosaik höchst plakativ auf den Inhalt des Ausstellungsbaus.

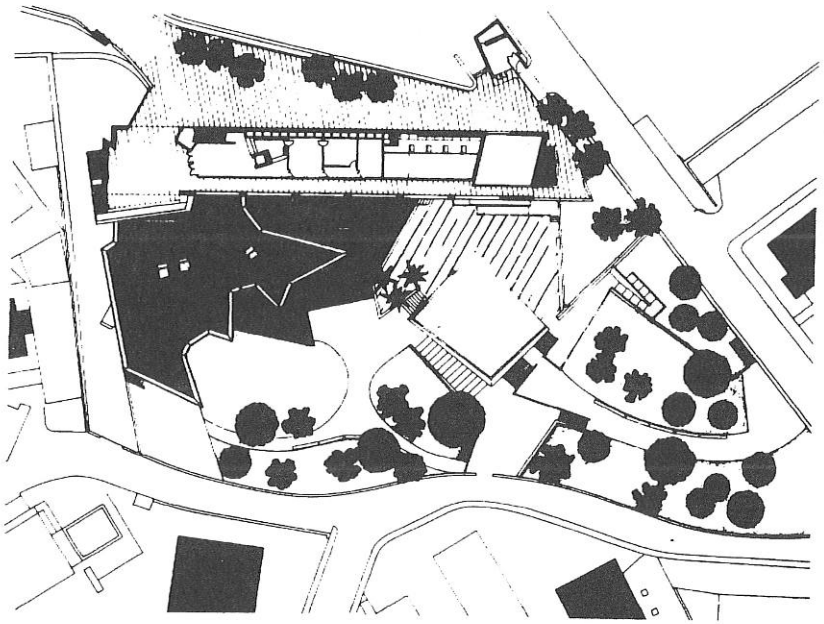
Im Inneren der Galerie wird eine Annäherung an den vitalen Gehalt von Mirós Kunst versucht, indem sich der von drei offenen Ebenen und mittels weniger Trennwände diskontinuierlich gegliederte Raum gleichfalls unregelmäßig zersplittert darbietet.[21] Die spitz zulaufenden Keile der Sternzacken vereinen sich zu einem postkubistischen Raum, dessen aufgebrochene informelle Erscheinung Mirós wimmelnde Bildwelt abstrakter und surrealer Formen evoziert. Anstatt - wie in Mérida - mit gleichförmigen Intervallen, mit Parallelismen und Wiederholungen zu arbeiten, wird bewußt auf jede Art von Analogiebildung verzichtet, um einen Raum zu schaffen, der den unfaßlichen seherischen Qualitäten von Mirós Kunst entspricht. Bezüglich der Objektpräsentation bleibt jedoch anzumerken, daß sich die in den Sternzacken spitz zulaufenden Ausstellungsnischen für eine distanzierte Hängung und Betrachtung der Gemälde mitunter als wenig geeignet erweisen.

Gemaserte Alabasterscheiben vor den Lamellenschlitzen tauchen den Innenraum in ein goldenes Licht, in dem die Kunstwerke zu schweben scheinen. Die ebenso ästhetisch wie effektvoll inszenierte Dramaturgie des Tageslichteinfalls läßt im Ausstellungsstern eine pseudosakral anmutende Atmosphäre aufkommen. Im Zusammenspiel mit der hellen südlichen Sonne verwandeln sich die Alabastervorblendungen in mächtige Lichtscheiben, die im musealen Kontext befremden und eher als künstlerische Installationen, denn als Architekturelemente erfahren werden. Obwohl sich der architektonische Raum, der größtenteils die Aufgaben eines monographischen Museums übernimmt, in seiner Ausformulierung eng auf den Gehalt der miróschen Kunst bezieht, kann eine auch funktional adäquate Ausstellung durch die Art der natürlichen Belichtung und die spitzwinklig zulaufenden Ausstellungsflächen vermißt werden.

[19] Das architektonische Volumen (Sternkörper), dessen Grundform hier symbolhaft auf seinen Inhalt (Mirós Werke) verweist, folgt der von Robert Venturi und Denise Scott Brown als sog. *Ente* klassifizierten Vorstellung einer Architektur erzählenden Charakters, von der die beiden Amerikaner den sog. *dekorierten Schuppen* unterscheiden. Vgl. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Braunschweig, Wiesbaden 1979, S. 104 f.

[20] Vgl. z.B. Mirós Sternbild *Signos y constelaciones enamoradas de una mujer* (1941).

[21] Vgl. Rafael Moneo. *Bauen für die Stadt*, Ausstellungskatalog Wien 1993, S. 86-93, S. 87.



Grundriß und Lageplan der Fundación Pilar y Joan Miró

3. Das Museo Thyssen-Bornemisza (1989-92) in Madrid

Während Rafael Moneo mit dem *Nationalmuseum für Römische Kunst* und der *Miró-Stiftung* völlige Neubauten schuf, gehört das *Museum Thyssen-Bornemisza* zu der in Spanien zahlenmäßig am stärksten ins Gewicht fallenden Gruppe neuer Museen, die in ursprünglich anderweitig genutzten Gebäuden eingerichtet wurden (Abb. 3).

Ihren Sitz fand die kostbare Gemäldesammlung des Barons Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza in dem an exponierter Stelle, schräg gegenüber dem *Prado-Museum* gelegenen *Palacio de Villahermosa*.[22] Dieser geht auf einen erheblich kleineren Barockpalast aus der ersten Hälfte des 18. Jh. zurück. 1771 gelangte das Palastgebäude in den Besitz des Herzogs von Villahermosa, der die Architekten Manuel Martín Rodriguez und Silvestre Pérez mit weitreichenden Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen beauftragte.[23] Zwar sind Entwurfszeichnungen der beiden erhalten, zur Ausführung indes gelangten ihre Pläne nicht. Realisiert wurden schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Vorschläge von Antonio López Aguado, dem wir die bis heute unverändert erhaltenen neoklassizistischen Fassaden verdanken. 1805 ließ er in einer ersten Bauphase die vormals auf die calle San Jerónimo ausgerichtete Hauptfront an die ruhigere Gartenseite im Norden verlegen. Der neuen Eingangsfassade verlieh López Aguado mehr Nachdruck, indem er einen von Kolossalpilastern gerahmten Mittelrisaliten einfügte. Diesen schloß er mit einem überhöhten Dreiecksgiebel ab, den das herzögliche Wappen der Villahermosa bekrönt.

Die nach dem Unabhängigkeitskrieg weiterhin unter seiner Leitung vorgenommene Neuordnung des Innenraums führte zu einer verwirrenden Raumdisposition, bei der sich die Salons und Zimmerfluchten um zwei zentrale Innenhöfe und eine monumentale Treppe gruppierten.[24] Der strenge Rhythmus der Fassaden fand, wie so häufig bei derart weitreichenden und langwierigen Eingriffen, im Grundriß kaum noch Entsprechung.

Bis in unser Jahrhundert hinein fand in dem Adelssitz ein reges Gesellschaftsleben statt, das erst mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs erlosch. In den vierziger Jahren ließ man erstmals mehrere Trennmauern herausreißen, um in dem mittlerweile von den Herzögen aufgegebenen Palastgebäude eine Bankfiliale einzurichten. Vollends entstellt wurde das Innere jedoch erst, als der Palacio in den Besitz der Bank López-Quesada gelangte, die zwischen 1973 und 1975 nach Plänen des Architekten Moreno Barberá radikale Eingriffe in die Bausubstanz

[22] Zuvor war die Gemäldesammlung in der seit 1949 für das Publikum geöffneten Villa Favorit bei Lugano / Schweiz zu besichtigen.

[23] Zur (Bau-)Geschichte des Palacio de Villahermosa siehe z.B. D. Cohn: *Lugano in Madrid*; in: *Deutsche Bauzeitschrift*, 1992, Nr. 12, S. 20-25, S. 20 f. und *Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1989-1992*; in: *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, 1993, S. 94-99, S. 95 f..

[24] Vgl. *Deutsche Bauzeitschrift*, 1992, Nr. 12, S. 20-25, S. 21.

vornehmen ließ. Damals wurde das Gebäude vollkommen entkernt und ein neues, rein funktionelles Raumgliederungssystem eingezogen. Neben riesigen Schalterhallen für den Kundenverkehr entstand entlang der Gartenseite im Norden eine Vielzahl kleiner Büroeinheiten. Der Haupteingang wurde wieder nach Süden an die calle San Jerónimo verlegt, wo ein schlichter dorischer Portikus Zugang zum Palacio bietet. Außerdem erweiterte die Bank den Palast um drei Kellerebenen und ein Dachgeschoß. Vollständig erhalten blieben allein die strengen Fassaden, die nun allerdings in keinerlei Bezug mehr zur Innenraumstruktur standen.

Wenige Jahre nach der weitreichenden Neuordnung des Inneren machte die Bank Konkurs, und der Staat übereignete das Palastgebäude dem nahen *Prado-Museum*, das die Schalterhallen umgestalten ließ und seit 1986 für Wechselausstellungen nutzte.

Die Zukunft des *Palacio de Villahermosa* schien bereits besiegelt, als im Frühjahr 1987 die internationale Suche nach einem geeigneten Ausstellungsort für 775 Gemälde der kostbaren Sammlung des Barons von Thyssen-Bornemisza bekannt wurde. Nachdem der *Prado* zögernd zustimmte, erboten sich die spanischen Verhandlungsführer, in dem Palastgebäude eigens ein Museum für die äußerst vielfältige Kollektion, die Werke von der italienischen Frührenaissance bis hin zur Pop Art umfaßt, einzurichten. Im weltweiten Gerangel um die Sammlung brachten sie damit ein verlockendes Angebot ins Spiel, das schließlich Madrid zum Zuschlag verhalf.[25] Dort galt es nun, einen Umbau zu schaffen, der sowohl den Vorstellungen des Barons und seiner spanischen Ehefrau Baronin Carmen Cervera von Thyssen-Bornemisza als auch der Vielfalt der Sammlung Rechnung trug.[26]

Moneos Vorschlag, der in dem 1989 ausgeschriebenen Wettbewerb überzeugte, sah eine vollkommene Erneuerung des Innenraums vor. Für die neue Bestimmung des Palacios erschienen die noch vorhandenen Raumstrukturen der Bank wie auch deren beleuchtungs- und sicherheitstechnische Installationen von Anfang an unzulänglich. Gleichfalls verworfen wurde eine getreue Rekonstruktion des dokumentarisch belegten Grundrisses von López-Aguado, der weder von besonderem architektonischen Wert noch für die Ausstellung einer derart breitgefächerten Gemäldesammlung geeignet war.

[25] Neben Spanien bemühten sich u.a. der damalige baden-württembergische Ministerpräsident Lothar Späth, die englische Premierministerin Margaret Thatcher und das Getty-Museum in Los Angeles um die Kunstschätze. Als die Entscheidung zugunsten Spaniens gefallen war, wurde 1988 zunächst eine auf 9 ½ Jahre befristete Überführung von 715 Gemälden nach Madrid vereinbart. In einer parallelen Aktion konnte Barcelona 60 weitere Werke der Thyssen-Sammlung ebenfalls leihweise für sich gewinnen. Erst im Juni 1993 erwarb der spanische Staat gegen Zahlung von 350 Millionen Dollar an die Familie des Barons entgültig die insgesamt 775 Gemälde.

[26] Zur Sammlung siehe auch T. Llorens, M. Borobia, C. Vela: *Führer des Museums Thyssen Bornemisza*, Barcelona, Madrid 1994.

Da Moneo aber das Innere des Palacios wieder an den Außenbau angleichen wollte, entschied er sich für die Wiederherstellung einer möglichst ursprungsnahen Architektur, die sich an den Gliederungsstrukturen der Originalfassaden orientierte. Um den Palast des 19. Jahrhunderts erfahrbar zu machen, kehrte er die Ausrichtung des Haupteingangs abermals um und verlegte ihn wieder an die Nordseite. Wie einst in Aguados Zeiten nähert sich der Besucher dem Museum nun vom Garten her, der, indem er als beruhigte Zone wirkt, auf das museale Erlebnis einstimmt.

In die neoklassizistische Hülle fügte Moneo ein rechtwinkliges System von tragenden und nichttragenden Trennmauern ein, das er in den drei oberirdischen Geschoßebenen nur unwesentlich modifizierte. Der Rhythmus des neuen Grundrisses leitet sich dabei teilweise von dem Stützenraster her, das die Bank in den siebziger Jahren einziehen ließ. In die dicken, massiv wirkenden Mauerwände integrierte Moneo sowohl die Stahlbetonträger des letzten Umbaus als auch die erforderlichen Elektroinstallationen des Museums.[27]

Zum wichtigsten Bezugspunkt der neuen Raumorganisation wurde die nach Norden rückverlegte Eingangsfront. Die durch den Mittelrisaliten vorgegebene Symmetrieachse der Hauptfassade setzt sich tiefenräumlich in einem langen Lichthof fort, der sich über sämtliche Ausstellungsebenen öffnet. Der von Oberlichtern reichlich mit Tageslicht ausgeleuchtete Hallenkorridor wird für den Besucher zum wichtigsten Orientierungszentrum. Hinsichtlich seiner Funktion als Empfangsbereich und zentraler Raumverteiler erscheint er als zeitgemäße Interpretation des römischen Atriums, aus dem sich der bis heute in Spanien heimische Patio entwickelt hat.

Der weite Lichthof teilt den Innenraum in Serien von Ausstellungssälen, die sich quer zu seinen Längsseiten anordnen. Nach Osten hin erstrecken sich auf allen Ausstellungsebenen lange, parallele Hauptgalerien, die von den auf den Paseo del Prado gerichteten Fenstern reichlich Seitenlicht erhalten. Entlang der unmittelbar an ein Nachbargebäude grenzenden Brandwand im Westen fügte Moneo eine schmale Flucht fensterloser Ausstellungssäle ein, in die durch große Maueröffnungen vom Lichthof aus Tageslicht tritt. Die weiten Wanddurchbrüche vermitteln ebenso wie die bis an die Geschoßdecken reichenden Durchgangsöffnungen der Hauptgalerien den Eindruck von strenger Monumentalität. Im Grundriß erinnern sowohl das dicke Trennmauerwerk als auch die Abfolge gleichförmiger Ausstellungssäle, die sich um einen dominanten Hohlkörper gruppieren, an das Museum in Mérida.

Für die Wände des Innenraums einigte man sich auf einen warmen, apricotfarbenen Anstrich. Dieser allerdings ist äußerst abhängig vom wechselnden Licht und kann daher den Raumeindruck wie auch die Wahrnehmung der leuchtenden Farbtöne und der Goldblattfarben der alten Gemälde erheblich beeinflus-

[27] Vgl. A. Capitel: *Museum Thyssen im Palacio de Villahermosa, Madrid*; in: *Bauwelt*, 83, 1992, Nr. 46, S. 2586 f., S. 2587.

sen.[28] Lediglich die Säle des Erdgeschosses, in denen die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gezeigt wird, sind in neutralem Weiß verputzt.

Der obere Abschluß des quaderförmigen Baukörpers wurde vollständig erneuert und in eine zerklüftete Dachlandschaft verwandelt. Hohe Oberlichtaufbauten, in denen Moneo effektvoll den Kontrast von Alt und Neu ausspielt, garantieren im obersten Geschoß, in dem die alten Meister hängen, eine reichliche Ausleuchtung mit Tageslicht. Da sich die periskophaften Lichtschächte nach oben hin verjüngen, können Sonnenstrahlen jedoch niemals direkt auf die empfindlichen Gemälde fallen. Zusätzlich reguliert eine spezielle Verglasung den Tageslichteinfall und paßt ihn den notwendigen konservatorischen Erfordernissen an.[29]

Vergleicht man die Raumstruktur des Museums mit der von López Aguado fällt sofort deren Verwandtschaft ins Auge. Sowohl die Führung des langen Innenhofs als auch die Aneinanderreihung der Quergalerien im Osten und das Prinzip der höfischen Zimmerfluchten finden im alten Grundriß ihre Entsprechung. Im Gegensatz zu Aguados kleindimensionierten Einheiten allerdings ist die moderne Raumdisposition großzügiger und wesentlich straffer organisiert.

Moneos architektonische Leistung liegt in erster Linie in der Vereinheitlichung von Innerem und Äußerem. Der Rhythmus der Galerien folgt nun wieder der von den Fensterachsen und dem Eingangsrisaliten vorgegebenen Fassadengliederung. Trotz ihrer modernen Rationalität fügt sich die neue Raumstruktur gewissermaßen nahtlos in die alte Hülle. Diesen Eindruck erzielt Moneo ohne jeden historisierenden Rückgriff auf dekorative Formen des Palastbaus. Vielmehr gelingt ihm die Annäherung allein durch die Klarheit seines Entwurfs, in dem er typisierte Raumvorstellungen der traditionellen Palastarchitektur auf ihre elementaren Grundformen reduziert und auf schmückendes Beiwerk fast gänzlich verzichtet. Lediglich die kontrastierend verlegten Bodenfließen des langen Fensterkorridors im zweiten Obergeschoß nehmen auf überlieferte Vorstellungen Bezug. Lange Zimmerfluchten, höfische Galerien, weite Hallenkorridore und hohe, glatte Wände transformiert Moneo in eine zeitgemäße Sprache. Ergebnis ist eine moderne Version des Palastes, dessen erneuerter Innenraum sowohl seinem Ursprung als auch seiner aktuellen Nutzung gerecht wird.

[28] Vgl. *Deutsche Bauzeitschrift*, 1992, Nr. 12, S. 20-25, S. 23.

[29] Vgl. *Bauwelt*, 83, 1992, Nr. 46, S. 2586 f., S. 2587.

Museos construidos por Rafael Moneo

Resúmen español

1 - El Museo Nacional de Arte Romano en Mérida (1980-1985)

Rafael Moneo construyó el edificio del museo encima de las ruinas descubiertas de un campo arqueológico de excavaciones. Este último ha sido tapado casí por completo con la arquitectura del nuevo edificio. Los antiguos restos de los muros se han conservado en una „cripta en ruinas", que es practicable libremente y donde la arquitectura antigua entra en colisión con la arquitectura nueva.

Las formas arquitectónicas, los materiales y los principios de construcción de este museo monumental de forma cúbica evocan el gran pasado de lo que bajo el nombre Emerita Augusta había sido antiguamente la capital de la provincia Lusitana. Tanto los ladrillos rellenados con hormigón como la sala de exposiciones, con su plano de basilica cubierto por arcos gigantescos, son derivados de técnicas romanas y son capaces de transmitir una idea de la atmósfera y de las dimensiones del antiguo Mérida. Pero, aunque el edificio nuevo cite la arquitectura romana, no llega a ser en ningún momento una cursi copia historicista.

La división funcional de la construcción, que se compone de tres alas, y los elementos racionalistas, que han sido inspirados en construcciones industriales, señalan hacia la actualidad y evitan que la arquitectura sea leída como mera copia de la antigüedad.

En comparación con los teatros romanos de Mérida, que están situados de manera inconectada con la zona moderna que los ubica, la arquitectura del museo ofrece un nexo entre el pasado y la actualidad.

2 - La Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca (1989-1992)

El fin de construir el edificio de la fundación en Son Abrines, la antigua residencia de Miró, ha sido el crear un centro de investigación para cientificos y artistas, y, al mismo tiempo, el crear un lugar para mostrar la herencia artistica de Miró. En conjunto con la vivienda y el taller del artista, el edificio nuevo, que es de un radiante color blanco y que se ha construido con hormigón armado sobre un plano en forma de estrella, forma una compleja unidad programática. Esta arquitectura fragmentaria, que varia las formas y los volumenes, crea al mismo tiempo un nexo con el arte de Miró. Esta conexión, en cambio, no existe con las construcciones fracasadas del entomo. El edificio de la fundación se cierra, igual que una ciudadela resistente, ante los edificios que albergan a hoteles y apartamentos turisticos.

Un jardín con terrazas, donde se crian plantas autóctonas, y un estanque pequeño cuyos contornos se orientan en la forma estelar de la sala de exposiciones, son compartimentos integrales del edificio. El jardín mediterraneo se transforma en un entorno idóneo para las esculturas del artista. Dentro de la galeria se intenta un proceso de acercamiento al contenido espiritual de la obra de Miró. Este proceso se desarrolla a través del aspecto fragmentario que se basa en la sensación de irregularidad que causa la interferencia de las pocas paredes con los tres espacios abiertos.

Los museos de Moneo se caracterizan por la sensibilidad que demuestran hacia cada contexto específico. En vez de seguir un propio estilo artístico una vez desarrollado, el arquitecto crea cada vez un edificio autónomo. Moneo consigue esta individualidad en sus obras investigando cada vez de nuevo las exigencias de cada proyecto y estudiando el entorno, la historia y el emplazamiento e interpretandolo conforme a nuestra época.

3 - El Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid (1989-1992)

Moneo ha instalado a la colección Thyssen dentro de un palacio ducal de comienzos del siglo XIX, cuya fachada ha sido respetada en su aspecto original hasta la actualidad. Lo que si se ha tocado en varias ocasiones en el Palacio Villahermosa ha sido la distribución de las salas. Las reformas más radicales se hicieron, a comienzos de los años setenta de nuestro siglo, cuando se implantaron nuevas salas para la sucursal de un banco, sin tener en cuenta la rígida división de la fachada.

Sólo las propuestas de Moneo, que iban unidas a las exigencias rígidas del contrato de las modificaciones del edificio, acabaron con la contradicción que significa un interior funcional y un exterior neoclásico. Con la decisión de crear una arquitectura que quedara muy cerca al original y con interpretar la distribución del siglo XIX, que ha llegado a nostros a través de planos y documentos, Moneo consiguió la unidad del edificio. El centro del museo se forma por un patio de luces que en si mismo está rodeado por las salas de exposición. La distribución de esas, de manera paralela, coincide de nuevo con la distribución de la fachada, la cual depende de los ejes marcados por las ventanas. El patio interior, las galerias que dan al patio y las paredes altas y lisas han sido traducidos por Moneo a un lenguaje apropiado a la nueva función del edificio, ofreciendo de esa manera una interpretación moderna del antiguo palacio.

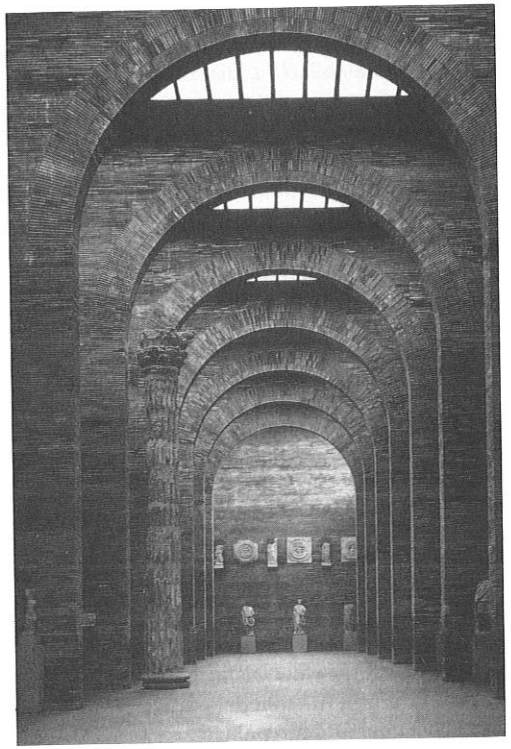


Abb. 1
Mérida, Nationalmuseum für Römische Kunst (1980-1985)
Ausstellungshalle

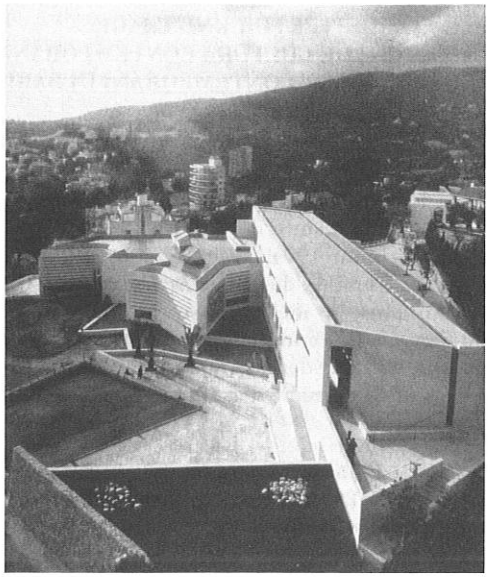


Abb. 2 **Palma de Mallorca, Miró-Stiftung (1989-1992)**, Gesamtansicht

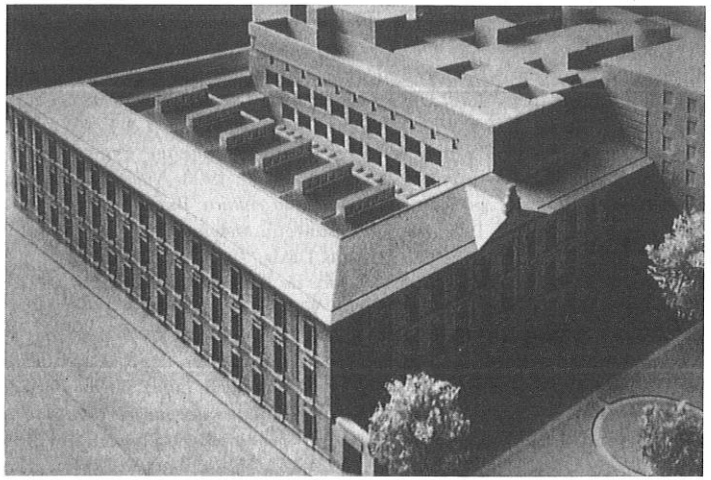


Abb. 3
Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza (1989-1992) - Modell

ARCHITEKTUR UND IMAGE: DAS CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA UND DAS MUSEU D'ART CONTEMPORANI IN BARCELONA

Barbara Borngässer, Paris

In den letzten Jahren hat Barcelona zwei neue, der zeitgenössischen Kunst gewidmete Häuser erhalten, das Centre de Cultura Contemporània (CCC, Abb. 1 und 2), fertiggestellt im Februar 1994, sowie das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Abb. 3 und 4), das Ende April 1995 der Öffentlichkeit übergeben wurde.[1] Der an Museen nicht armen Kulturszene der katalanischen Hauptstadt wurden damit lang vermißte Kristallisationspunkte der Gegenwartskultur hinzugefügt. Die Bauten, deren Architektur hier diskutiert wird, liegen geschwisterlich vereint im Raval nahe den Rambles und sind Teil einer komplexen Planung zur Aufwertung der Altstadt. Jedes für sich ein herausragendes Zeugnis der zeitgenössischen Architektur, differieren sie weniger funktional als in ihrem völlig unterschiedlichen Verhalten der Stadt, dem Besucher und dem historischen Kontext gegenüber. Die abweichende innere wie äußere Konzeption dieser jüngsten Attraktionen Barcelonas scheinen paradigmatisch für zwei kontroverse Tendenzen im Kulturbau überhaupt zu sein: dem Bemühen um Respekt gegenüber dem Genius Loci einerseits, dem Trend, mit implantierter Stararchitektur für Aufwertung des regionalen Images zu sorgen andererseits.

Zuvor einige Bemerkungen zu Aufgaben und Gründungsgeschichte beider Institutionen: Während das CCC eher als Forschungs- und Kommunikationszentrum mit begleitenden Ausstellungen konzipiert ist, soll das MACBA die Sammlungen der Fundació Tàpies, der Fundació Miró, des Museu Picasso um die katalanische und internationale Gegenwartskunst ergänzen und gleichzeitig dem Bedürfnis nach nationaler Selbstdarstellung qua Avantgarde nachkommen. De facto scheinen sich die Aufgaben beider Häuser jedoch augenblicklich anzugleichen, da das MACBA bislang nur über eine sehr rudimentäre eigene Sammlung verfügt und daher - wie das CCC - weitgehend auf die Übernahme produzierter Ausstellungen angewiesen ist.[2] Die eigenen Bestände umfassen vor allem Werke katalanischer Künstler von 1940 bis heute, etwa Arbeiten der Gruppe Dau al Set, von Antoni Tàpies, Joan Brossa, Francesc Torres, Perejaume. Dieser Grundstock, der nun ständig erweitert werden soll, geht im wesentlichen zurück auf erste Pläne zur Einrichtung eines Museums für zeitgenössische Kunst in Barcelona in den 50er Jahren. Aus den Reihen des Club 49 und der AAA (Agrupació d'Artistes Actuals) kam damals der Vorschlag, die Räume des Palau Berenguer de Aguilar (heute Teil des Picasso-Museums) für eine neue Sammlung herzurichten; auch andere Standorte, so die Rekonstruktion des Barcelona-Pavillons von Mies van der Rohe als Austellungsbau kamen ins Gespräch. 1959/60 wurde unter der Leitung von Alexandre Cirici Pellicer die Kuppel des Cine Coliseum an der Gran Via angemietet und mit einer Ausstellung Moisés Villela eingeweiht. Trotz starken Publikumsinteresses führten finanzielle Schwierigkeiten bereits 1963 wieder zur Schließung; private Investoren konnten das Museum nicht halten, jede offizielle Unterstützung blieb aus. Die in der Zwischenzeit erworbenen Bestände (größtenteils Schenkungen der Künstler selbst) wurden im Museu Balaguer in Vilanova i la Geltrù gelagert. Im Vorfeld der Planung für die Olympischen Spiele 1992 und im Zusammenhang mit einer weitgehenden Neuorganisation des Museumsbestandes konnten Ende der 80er Jahre die Weichen für die Errichtung eines eigenen Hauses und für den Aufbau einer Sammlung zeitgenössischer Kunst gestellt werden.

---

[1] Literatur zum MACBA: *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* 26, 1990: *Nuestros Museos*, 64-69; *Bauwelt* 37, 1995, 2088-2089; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 59, 1996: *Richard Meier en Europa*, 88-95.

Zum CCC: Johannes Kaiser Wortmann: *Centre de Cultura Contemporània CCC in Barcelona*, in: *Bauwelt* 16/17 1994, 909; ders.: *Monument der Kompromißlosigkeit. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, in: *Bauwelt* 19, 1994, 1046-1051; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 45./46.: *España* 1994, 96-99.

Zum Museumsbau allgemein und zur Situation in Spanien: Nikolaus Pevsner: *A History of Building Types*, Princeton 1976; Thomas Garry: *The Museum Environment*, London 1978; AA. VV.: *Museologia. Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Neapel 1982; Franco Minissi: *La costruzione del museo contemporaneo*, Mailand 1983; Michael Levin: *The modern museum*, Jerusalem / Tel Aviv 1983; Ingeborg Flagge: *Museumsarchitektur*, Hamburg 1985; Josep M.a Montaner / Jordi Oliveras: *Los museos de la última generación*, Barcelona 1986; Kenneth Hudson: *Museums of Influence*, Cambridge 1987; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 18. 1989: *Museos Estelares; Museumarchitectuur*. Symposium Rotterdam 1989; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 26. 1990: *Nuestros Museos*; Josep M.ª Montaner: *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona 1990; AA. VV.: *El arquitecto y el museo*. Sevilla 1990; Santos Zuzunegui: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla 1990; Douglas Davis: *The museum transformed*, New York 1991; *Projeto*, 144. 1991: *Museus. Duas Décadas de Arquitetura; Zodiac*, 6. 1991; *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington / London 1992; AA. VV. *Museo d'arte e architettura*, Mailand / Florenz 1992; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 39. 1993: *Museos de vanguardia; Künstlerischer Austausch*. Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992, besonders Bd. 3; *Lápiz*, 95-96. 1993: *Centros de Arte Contemporáneo en España*; AA. VV.: *Museos y arquitectura. nuevas perspectivas*, Madrid 1994; Juan Carlos Rico: *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*, s. l. 1994; James Steele (Hg.): *Museum Builders*, London 1994; Josep M.ª Montaner: *museos para el nuevo siglo*, Barcelona 1995; Adela García-Herrera: *Episodios culturales. Los últimos museos de arte contemporáneo españoles*, in: *Arquitectura Viva*, 45, 1995, 56-57.

[2] Zur Sammlungsgeschichte allgemein: María Dolores Jiménez Blanco Carillo de Albornoz: *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid 1989; zur Avantgarde in Barcelona: *Barcelona. Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, Marburg 1992; vgl. ferner den Beitrag von Maria de los Santos García Felguera im vorliegenden Band.

Verantwortlich zeichneten in seltener Einmütigkeit die Länderregierung der Generalitat und die Stadt, vertreten durch das Ajuntament, sowie ein Trägerverein, in dem private Sponsoren zusammengeschlossen sind (das Startkapital der 30 Sponsoren betrug jeweils 25 Mio Peseten). Planern wie Geldgebern war bewußt, daß mit der Gründung eines Museums ohne nennenswerte Sammlung, ohne Identität, allein aus dem Desiderat heraus, eine neue - wenn auch nicht ganz ungewöhnliche Situation entstand (in Japan, wo viele Kommunen Sammlungen zeitgenössischer westlicher Kunst aufbauen, gibt es allerdings zahlreiche Präzedenzfälle, in Deutschland ließe sich die jüngst eröffnete Hamburger Kunsthalle als Vergleich anführen); entsprechend schloß die Konzeption von vornherein die Nutzung des MACBA als Kulturzentrum und selbst als Atelier ein. Genauer gesagt: das Museum solle selber zur Produktion seiner Exponate beitragen. Dies geschah 1996 u.a. mit dem Projekt *Mirades sobre el Museu*, in dem 14 katalanische und internationale Künstler eingeladen waren, Installationen zum Thema „Kunst und architektonischer Raum" vorzustellen.

Klarer als über das Profil des Museums war man sich über den Standort und den Architekten einig: Nachdem Richard Meier bei einem Treffen mit Pasqual Maragall, dem Bürgermeister Barcelonas, geäußert haben soll, für dessen Stadt am liebsten ein Museum bauen zu wollen, wurde der amerikanische Architekt mit der Planung beauftragt; als Baugrund wählte man den Bereich der Casa de la Caritat im Raval, einem Altstadtviertel westlich der Rambles. Offenbar ging der Entscheidung keine längere Reflektion voraus; sie wurde in der Öffentlichkeit als Imagestrategie der katalanischen Metropole interpretiert und heftig kritisiert. Reflex davon sind zahllose Karikaturen, die wie etwa in der Zeitschrift *Arquitectura Viva*, die Gründung des MACBA ironisierten.[3]

Das 1988 ins Leben gerufene CCC ging dagegen aus einem Forschungszentrum für Urbanistik und Städteplanung hervor, das in den erhaltenen Flügeln der Casa de la Caritat, einem ehemaligen Armenhaus, Aufnahme gefunden hatte. Dieses in Zusammenarbeit mit der Escola d' Arquitectura de Barcelona arbeitende Institut hatte sich u.a. in dem Projekt *La Ciutat de les Ciutats* in vielfältiger und innovativer Weise mit dem Thema Stadt und Kultur beschäftigt, wandte sich allerdings eher an ein Fachpublikum als an die breite Öffentlichkeit. Im Zusammenhang mit dem ehrgeizigen Kulturprogramm der Olympiastadt wurde ein neues Konzept entwickelt, das - bei gleichzeitiger erheblicher Aufstockung des Etats - auf eine publikumswirksame Präsentation von gegenwarts- und stadtbezogenen Ausstellungen, zugleich aber auch auf die Rolle eines Katalysators katalanischer Avantgarde im städtischen Kontext setzte. Daß dieses seine architektonische Entsprechung finden mußte, stand gerade in Barcelona außer Frage: Mit Helio Piñón und Albert Viaplana wurden renommierte Vertreter der aktuellen katalanischen Architektur gefunden, die ein spektakuläres Projekt zur Neugestaltung der Casa de la Caritat vorlegten. Dank großzügiger Unterstützung der Diputació konnte der Bau in kürzester Zeit (1990-1993) realisiert werden. Soweit zur Vorgeschichte beider Institutionen.

[3] *Arquitectura Viva* unter der Rubrik „Focho", u. a. Nr. 42, 1995, 5.

Einige Hinweise mögen die topographische Situation verdeutlichen: Beide Bauten okkupieren zwei „Mançanes", Blöcke, im Raval, der westlich der Rambles gelegenen „Vorstadt" des mittelalterlichen Barcelonas, die im 14. Jh. in den Mauerring mit einbezogen wurde. In unmittelbarer Nähe der jüngsten Kulturzentren liegt das 1401 gegründete Hospital de la Santa Creu, heute Sitz der Biblioteca de Catalunya, verschiedener Bildungseinrichtungen und musealer Stätten;[4] Zeugnisse des Barock, des Modernisme und der Architektur der 2. Republik komplettieren das Bild eines historisch gewachsenen, dicht besiedelten, wenn auch gerade in den vergangenen Jahrzehnten verslamten Viertels. Der Alltag dieses „Raval", des Vororts, war bis vor wenigen Jahren und ist auch heute noch geprägt von Armut, Drogenproblemen und planerischen Utopien, die der Spekulation Vorschub leisteten. Daß man sich auf der Grundlage der P.E.R.I. (Plans Especials de Reforma Interior) der Aufwertung dieses seit langem vernachlässigten Viertels annahm, ist daher nur positiv zu bewerten.[5] Brachen innerhalb der sanierungsbedürftigen Bebauung, der ruinöse Zustand des ausgedehnten Komplexes der Casa de la Caritat, luden geradezu zum Höhenflug kultur- und gesellschaftspolitischer Konzepte ein.

Angelpunkt der baulichen Planung wurde die Isla de la Caritat, die bereits im 13. Jh. Sitz eines Augustinerinnenkonvents war.[6] Nach der Auflösung des Ordens 1595 und der Zerstörung des Klosters während der Auseinandersetzungen mit Philipp IV. entstanden hier das Seminari de Montalegre mit dem Edifici Manning und der Thomas-Kapelle (1743) sowie im frühen 19. Jh die Vierflügelanlage des sog. Edifici de les Dones. Letztere diente der Junta de Caritat als Hospiz, Findelhaus und Werkstattraum. Im späten 19. Jh. wurde der Komplex in Richtung c/ Ferlandina erweitert, jedoch nicht vollendet. 1957 wird die Nutzung des Komplexes eingestellt, die Bauten verfielen und wurden erst 1986 nach einem Projekt der Architekten Bosch, Boley und Cuspinera restauriert. In die aktuelle Neukonzeption des Viertels *„zwischen Liceu und Seminari"* sind ferner der Convent dels Angels, eine im wesentlichen aus dem 16. Jh. stammende Anlage, einschließlich des davor liegenden Platzes einbezogen; letztere wurde 1984 von Lluis Clotet, Carles Diaz und Ignacio Paricio restauriert und zum Ausstellungs-

[4] Zum Baubestand: J. Hernández-Cros / G. Mora / X. Pouplana, *Arquitectura de Barcelona*, Madrid 1986, s.v. Convent dels Angels (No. 35) und Casa Provincial de Caritat (No. 51); *Catàleg del Patrimoni arquitectònic històrio-artístic de la ciutat de Barcelona*, Barcelona 1987, s.v. Convent dels Angels (No. 21), Placa dels Angels (No. 22) und Carrer de Montalegre, 5 / Casa de la Caritat (No. 495), jeweils mit ausführlicher Bibliographie.

[5] Zur Stadtplanung in Barcelona: *Barcelona. Tradition und Moderne* ... wie Anm. 2; Josep M.ª Montaner: *Barcelona*, Köln 1993; Llàtzer Moix: *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona 1994; Carlos Flores / Xavier Güell: *Guía de arquitectura de España 1929-1996*. Barcelona 1996; Barcelona 1856-1999. *De la geologia cibernética*. Ausstellung im CCC, CD-ROM 1996.

[6] Vgl.Anm. 4.

und Kongreßzentrum umgestaltet.[7] In einem weiteren Schritt wird derzeit die Isla de la Misericòrdia einbezogen, deren Bauten künftig von der Universität genutzt werden sollen. Geplant ist ferner die Integration des Goethe-Instituts, dessen Konkretisierung allerdings noch auf sich warten läßt. Der Gesamtkomplex ist umgeben von dichter Wohnbebauung, die nur vereinzelt, etwa bei der jüngst restaurierten, aus den 30er Jahren stammenden Tuberkuloseklinik, aufgebrochen wird. Innerhalb dieses heterogenen, über Jahrzehnte vernachlässigten Gewebes sollen die neuen Kultureinrichtungen einen Kristallisationspunkt und eine Auflockerung der dichtgefügten Altstadtstruktur bilden.

Helio Piñón und Albert Viaplana, beide aus Barcelona stammend, fanden für die Neugestaltung der Casa de la Caritat und des Pati de les Dames eine überzeugende Lösung.[8] Sie entwarfen für die fehlende Flanke des Hofes einen unabhängigen, von einer vorkragenden Glaswand dominierten Erschließungstrakt (Abb. 1). Dieser reagiert auf die bestehende Substanz, tritt ihr jedoch selbstbewußt und zeitgemäß gegenüber. Die horizontale Gliederung der grünlichen, den Blick auf lange, geschoßübergreifende Rolltreppen freigebenden Fassade nimmt die Fensterhöhe der umgebenden Flügel auf. Sie reflektiert die Substanz des 19. Jhs., bekrönt sie mit der das Kranzgesims durch eine Art Attika überragenden Auskragung, gibt nahezu vor, selbige zu schützen oder auch in Besitz zu nehmen. Eine ähnliche Geste verwendet übrigens auch das IVAM in València. Im obersten Geschoß (Abb. 2) sollte nach Willen der Planer eine öffentlich zugängliche Cafeteria eingerichtet werden, die dem Besucher den herrlichen - und informativen - Ausblick über die Altstadt Barcelonas ermöglicht hätte und dem Konzept einer halbwegs öffentlichen Rehabilitierung des Raval gut angestanden hätte. Leider blieb - zumindest bis vor kurzem - die obere Etage Empfängen vorbehalten. Das Konzept des Zentrums für urbane Kultur dürfte damit empfindlich gestört sein.

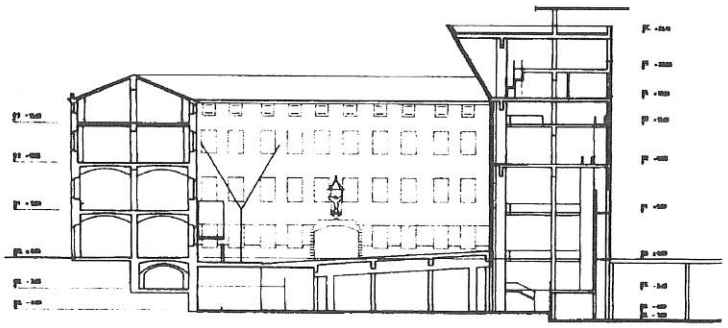
Der Zugang zum Kulturzentrum birgt Überraschungen: Über eine lange, der dominierenden Glasfassade gegenüberliegende Rampe taucht man ab in das Vestibül, das sich - in ähnlicher, wenn auch ungleich bescheidenerer Weise wie im neuen Louvre, unterhalb des Patio erstreckt. Der 730 m² weite, sich über die Höhe von zwei Geschossen öffnende Raum ruft ein Gefühl der Verlorenheit hervor, das Johannes Kaiser Wortmann treffend als „metaphysische Leere" charak-

[7] Vgl. Anm. 1, Literatur zum MACBA und zum CCC, sowie die Vortragsresümees von Josep M.ª Montaner und Johannes Kaiser Wortmann in diesem Band.

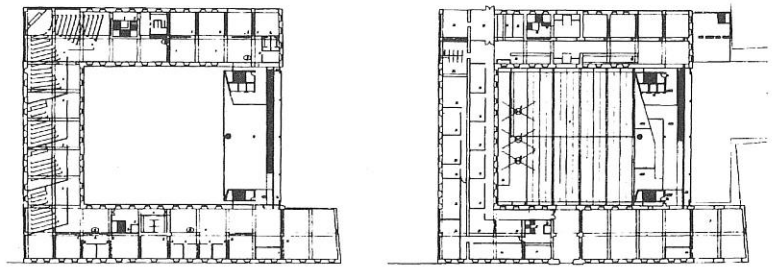
[8] Zu Richard Meier (Auswahl unter besonderer Berücksichtigung der neueren und auf das MACBA bezogenen Titel): Werner Blaser (Hg.): *Richard Meier: Building for Art. Bauen für die Kunst*, Basel/ Boston/ Berlin 1990; *Richard Meier / Frank Stella. Arte e Architettura.* Kat. Ausst. Rom, Palazzo delle Esposizioni 1993, Mailand 1993; Philip Jodidio: *Richard Meier*, Köln 1995; Silvio Cassarà: *Richard Meier*, Basel 1996.

Zu Helio Piñón und Albert Viaplana: Gabriel Ruiz Cabrero: *Spagna. Architettura 1965-1988*; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* 22, 1990: Barcelona. Villa Olímpica, 60-61; *Viaplana/Piñón*: obra. Kat Ausst. Col.legi d' Arquitectes de Barcelona 1996, Barcelona 1996.

terisiert hat.[9] Dieses Empfinden wird ein wenig gemildert durch das zarte Grün des Travertins, des Glases und die perfekte Betonoberfläche wie durch die optimistisch leuchtgrünen minimalistischen Einbauten. Umso erhebender ist dann die im wahrsten Sinne anagogische Auffahrt über die eleganten Rolltreppen, entlang der Glasfassade empor zu den Stätten der Instruktion, zu den Ausstellungs- Seminar- und Verwaltungsräumen in den oberen Etagen. Allerdings muß man konstatieren, daß der Transport über zwei Etagen etwas Willkürliches hat; ein Verweilen und Betrachten des durchaus lohnenden Ausblicks ist nicht vorgesehen. Die Ausstellungsräume (ca. 4500m² Fläche, Jahresetat 12 Mio. DM) verteilen sich im wesentlichen auf die drei weiteren Flügel der Anlage; sie sind daher zwangsläufig schlauchartig und schwer zu bespielen. Da die Fenster zugunsten weiterer Hängeflächen geschlossen wurden, reduziert sich die Beleuchtung auf Kunstlicht. Ferner umfaßt der Komplex ein Auditorium, vier Aulen, Cafeteria und Buchladen, Einrichtungen, deren Akzeptanz sich noch erweisen muß.



Aufriß des CCC



Grundriß des CCC, 1. Obergeschoß und Erdgeschoß

[9] Kaiser Wortmann, wie Anm. 1.; *Bauwelt* 16/17, 909.

Bestimmendes Element des CCC ist demnach der Glasflügel mit dem Roll-Treppenhaus, ein Bauglied, das in nahezu barocker Manier die Gesamtanlage erschließt. Der Weg entlang der durchsichtigen Fassade, die Inszenierung des Aufstiegs in die höheren Sphären, der Zutritt zum Allerheiligsten des Tempels, sind seit Schinkel, Klenze und Semper im Museumsbau verankerte Motive, die in den letzten Jahrzehnten zahlreiche moderne Interpretationen gefunden haben; genannt seien etwa Cesar Pellis Erweiterungsbau des MOMA in New York, das Centre Pompidou in Paris, das Centro de Arte Reina Sofía in Madrid oder auch das Wallraf-Richarz-Museum in Köln. Wie im Film wird die Treppe zur Bühne, der Aufgang zum Auftritt.[10]

Während dieses Eingangs- und Distanzierungsritual in vielen Fällen zur puren Geste erstarrt, hat es in Barcelona eine gewisse Logik: So wie sich der neue Flügel von der historischen Substanz abhebt, sie ergänzt und aktualisiert, versteht sich auch das Centre de Cultura Contemporània: Aus dem Kontext der historischen Stadt heraus will es die Gegenwartskultur reflektieren, Überblick schaffen und gleichzeitig den Diskurs zwischen Alt und Neu beleben. Die gläserne Fassade wäre somit beste Reklame für den Inhalt der hinter ihr verbogenen Institution. Im Zusammenhang mit der paradigmatischen Überhöhung des Flügels hat Luis Fernández-Galiano auf das Konzept des Outlook Towers des schottischen Architekten Patrick Geddes hingewiesen. Geddes schlug 1895 ein Stadtmuseum als Laboratorium und Experimentierfeld vor, *„a museum embodying the stages of cultural and environmental evolution"*; sein Kulminationspunkt bildete eine Art *mirador*, ein städtisches Observatorium.[11]

Helio Piñón, der in Barcelona bei Rafael Moneo studierte, und Albert Viaplana sind in Barcelona bereits mehrfach mit außergewöhnlichen Arbeiten in Erscheinung getreten. Internationales Aufsehen in der Architekturszene, allerdings auch herbe Kritik in der Bevölkerung erregte ihre minimalistische Gestaltung des Bahnhofsvorplatzes in Sants, Thematisierung der umgebenden Stadtwüste.[12] Die Ästhetik des abstrakten, nur mit äußert sparsamen graphischen Zeichen akzentuierten Platzes steht der Arte Povera nahe; die Inszenierung der Leere ist dem Vestibül des CCC durchaus ebenbürtig. Dennoch reagieren die Arbeiten von Viaplana und Piñón durchaus empfindlich auf ihre Umgebung, wie etwa die

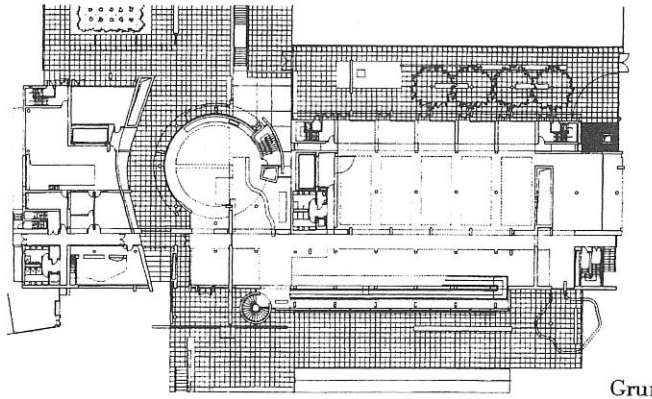
[10] Zur Typologie und Inszenierung von Museumsbauten Kurt W. Foster: *Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana*, in: Zodiac 6, vgl. Anm. 1, 30-75.

[11] Patrick Geddes: *City Development. A Study of Parks, Gardens, and Culture-Institutes*, Edinburgh, Birmingham 1904, Reprint Shannon 1973; ders.: *Town Planning towards City Development: A report to the durbar of Indore*, 2 Bde. Indore 1918; zu Geddes: Philip Boardman: *The world of Patrick Geddes, Biologist, Town planner, Re-educator, Peace-warrier*, London u.a. 1978.

[12] Vgl. *Barcelona. Tradition und Moderne*, wie Anm. 2, sowie die in Anm. 8 genannte Literatur.

Edificis-Portas im Olympischen Dorf, drei stufenartig vorkragende Wohn- und Büroriegel (Reminiszenz an Marcel Breuers Whitney-Museum?) belegen. Der Reiz der Bauten, die die Längsachsen der Blockbebauung aufnehmen, sie aber gleichzeitig aufbrechen, liegt in ihrer extremen Abstrahierung, die nahezu metaphysische Qualitäten aufweist. Dies gilt ebenso für das CCC: Die Entwurfsskizzen zeigen, wie sensibel der Kontext trotz oder gerade wegen der Reduktion auf das Wesentliche erfahren werden kann.

Diesem integrativen Modell steht mit Richard Meiers Bau ein völlig anderes Konzept gegenüber: Barcelonas spektakulärster Bau, das Museum für zeitgenössische Kunst (MACBA), Meiers jüngstes Werk, setzt auf die Stimulationsfähigkeit eines Idealtyps.[13] Der - natürlich - strahlendweiße Bau flankiert die Nordseite der Pl. dels Angels (Abb. 3); ein Sockel hebt ihn kaum merklich über das Niveau des Platzes. Der Grundriß des 4-geschossigen Komplexes mit 13 000m³ Nutzfläche setzt sich collageartig aus verschiedenen kubischen Elementen zusammen, die etwa die Form eines gespiegelten L haben. Der Querriegel der Hauptfront und des Treppenhauses ist das Rückgrat, an das sich - von Osten nach Westen - der kastenförmige allgemeine Ausstellungsbereich, der runde Empfangs- und Sonderausstellungstrakt und, durch einen Durchgang bzw. Brücken getrennt, rechtwinklig der achtgeschossige Verwaltungsbau anschließen. Der östlichen Ecke der Hauptfassade entwächst ein geschwungener Appendix, Raum für Studioausstellungen. In diesem Bereich wurden übrigens die stärksten Veränderungen gegenüber der Vorausplanung vorgenommen: Im Modell von 1987 erschien ein kantiger Block; der Flankentrakt ist unmittelbar an die historische Substanz herangeführt und erzeugt ein dichtes, geschlossenes Ensemble inmitten des Raval.



Grundriß des MACBA

[13] Literatur vgl. Anm. 1.

In der Ausführung beansprucht der Bau ungleich mehr Freiraum. Die Strenge des etwas spröden, geometrischen Konzepts wird nun durch den Kontrast zwischen blockhafter, zylindrischer und unregelmäßig-organischer Form gemildert. Im Norden des Komplexes, am Übergang zum Hof des CCC, entstand mit der Rotunde und dem elegant davor zurückweichenden Flügel der Administration ein spannungsvoller Platz, der als Freiluftgalerie genutzt werden soll. Dorthin führt eine geschwungene Passage zwischen Eingangstrakt und Museumsshop, nach Aussagen der Planer Zugeständnis an die verschlungenen Wege des Barri und künftiger „Trampelpfad" der Bewohner; sie tritt optisch allerdings kaum in Erscheinung und dürfte lediglich für Besucher von Interesse sein. Die Vorausplanungen sahen einen wesentlich deutlicher angelegten Durchgang von der Pl. dels Angels zum Komplex der Caritat vor.

Zu diesem fast intimen Bereich kontrastiert die Südfassade, Eingang und Schaufront zur Pl. dels Angels: Die Monumentalität des gewaltigen weißen Blocks wird durch drei collageartig versetzte Elemente kaschiert, den konstruktivistischen Screen vor dem Eingangsbereich, die horizontal gegliederte grünliche Clasfassade und den skulpturalem Annex im Osten des Baus. Hinter dieser breitgelagerten Front verbirgt sich das für Meier so typische monumentale Rampenhaus, das das Haus praktisch wie metaphorisch erschließt und damit eine ähnliche Zugangssituation evoziert wie das CCC.

Die gegenläufige Rampe fungiert einmal mehr als Initiationsweg, der hier jedoch nicht zu einer Kontextualisierung und Erweiterung des Kunsterlebnisses führt, sondern den Besucher in ein Arcanum leitet, in dem - von weißen Wänden abgeschirmt - die zeitgenössische Kunst ein Reservatdasein zu führen bestimmt ist. Sicher spielen praktische Gründe - die Aufheizung des Baus und die gleißende Helligkeit der Südlage - eine Rolle, doch läßt sich der Eindruck einer gewissen Arroganz des edlen Neubaus gegenüber der historischen Substanz nicht vermeiden. Anders als im benachbarten CCC distanziert sich das MACBA von seiner Umgebung, grenzt die Kunst eher aus dem Alltag des Raval aus. Nur vereinzelt und durch die horizontalen Aluminiumblenden gefiltert, vermittelt sich dem Besucher ein Blick auf die Umgebung. Der gesamte Ausstellungsblock - mit Ausnahme des Annexes - ist vom Vestibül und dem sich über die gesamte Höhe erstreckenden Rampenhaus durch eine kompakte Wandschicht abgetrennt (Abb. 4); ihr „hermetischer" Charakter - ein krasser Gegensatz zu der offenen Konzeption des Vestibüls - wird nur wenig durch die Galerien, den Rhythmus der Öffnungen und die elegante Reihung der Rundstützen gemildert. Modellierend wirkt das Licht, das durch schmale Fensterbänder einfällt.

Im Kernbau präsentiert sich das MACBA als hervorragend für den Aufbau einer Sammlung zeitgenössischer Kunst geeigneter Behälter, ein leeres Haus, das kaum bauliche Einschränkungen vorgibt: Die sich über drei Geschosse erstreckenden Sammlungs- und Sonderausstellungsräume bieten eine Vielfalt von Präsentationsmöglichkeiten. Da sind zum einen die schon im Grundriß differenzierten Raumformen, die Hallen - mittig abgestützt mit ansonsten flexiblen Stellwänden, die je nach Bedarf auch größten Formaten adäquates Ambiente schaffen, die

Rotunde für Sonderinstallationen, der südliche Annex für Studioausstellungen. Darüberhinaus bieten die Korridore und der brückenartige Übergang zum Verwaltungstrakt weitere überraschende Möglichkeiten zur Präsentation einzelner Objekte. Damit ist eine Zwischenlösung zweier museumstypologischer Grundformen gefunden, dem traditionellen Saalschema im Gesamtkomplex wie dem Prinzip des „freien Grundrisses" Mies'scher Prägung in den Hallen. Licht ist eines der Grundthemen in dem auch innen völlig weißen Bau: Verschiedene Formen der Beleuchtung - Kunstlicht in den unteren Geschossen, gedämpftes Tageslicht im oberen Geschoß - sowie die differenzierte Durchlichtung des Baus durch die Fensterfronten ermöglichen vielfältige Inszenierungsformen. Dabei ist die Innenausstattung auf das Essenzielle reduziert, technische Anlagen bleiben unsichtbar, selbst die Beschriftung der Exponate ist auf ein Minimum, das Aufbringen des Textes direkt auf die Wand, reduziert. Nichts lenkt von der Betrachtung des Kunstwerkes ab. Nur selten wird ein Blick nach draußen erlaubt, nur in Ausnahmefällen - etwa im Bereich der Rotunde - wird die Konfrontation ausgewählter Exponate mit der umgebenden Stadt gesucht.

Meiers Bau ist ein Solitär, zugegebenermaßen ein sehr schöner. Wieder einmal ist es dem amerikanischen Architekten gelungen, aus vertrauten Elementen einen neuen Bau zusammenzusetzen, einen typischen „Meier" mit hohem Wiedererkennungs- und ebenso hohem Publicitywert. Obwohl wir den L-förmigen, um eine Rotunde erweiterten Grundriß vom Bau der Hypolux-Bank in Luxemburg (1989-1993)[14] kennen, die Glasfassade vom Sitz des Canal + in Paris (1988-1992), die Rundstützen des Foyers aus der Papierfabrik in Hilversum (1987-1992), die Rampe aus dem Kunstgewerbemuseum in Frankfurt (1979-1985), den Fassadenannex aus dem Swissair-Gebäude in Melville (1991-1995), die geschwungenen Formen aus dem Atheneum in New Harmony (1975-1979) etc. etc., ist bei den Bauten Meiers kein Sättigungseffekt eingetreten. Obwohl der Architekt stets mit denselben Mitteln, mit der Collage mehrerer im Grunde gleichbleibender Basislemente arbeitet, bleiben seine Arbeiten vielfältig, spannungsreich. Dafür dürfte u.a. Meiers Verankerung in der klassischen Moderne verantwortlich sein, deren Standardisierung nahezu als Gütesiegel begriffen werden konnte. Die Technik des Collagierens hat Meier in seinen Studienjahren mit Colin Rowe kennengelernt; sie ist auch im praktischen Sinne Grundlage seines Entwurfsprozesses.[15] Häufig mit Hilfe von Papiermodellen komponiert er in konstanter, aber doch verblüffend variabler Weise stereometrische Grundformen, die er nur äußerst sparsam mit dekorativen Elementen bereichert, beziehungsweise individualisiert, etwa neuerdings mit grünlichen Glas, Aluminiumlamellen, dem Screen, dem skulpturalen Anhängsel. Sieht man von einigen wenigen Details der Ausführung ab, die offenbar auf die Zusammenarbeit mit seinem Kollegen Thomas Phyfer zurückzuführen sind, so hat sich Meiers Architektur in den etwa 30 Jahren seines

[14] Hier und im folgenden vgl. die in Anm. 8. aufgeführte Literatur.

[15] Zum Entwurfsprozeß: Roberto Einaudi: *L'opera di Richard Meier: origini e influenze*, in: *Richard Meier / Frank Stella*, wie Anm. 8, 31-42.

Schaffens kaum verändert. Auch die innere Konzeption seiner Bauten ist - vom frühen Landhaus über die Museen bis hin zu Firmensitzen erstaunlich gleich: Ein wesentlicher Akzent liegt - wie bei Le Corbusier - auf der *Promenade architecturale*, der sukzessiven Erschließung durch Eingang, Vestibül und Rampenanlage. Erst nach Vollendung dieses Zugangsrituals, nach vielfältigen optischen Erfahrungen zwischen innen und außen, öffnet sich der Bau seiner wirklichen Bestimmung. Auch die eigentlichen Nutzräume verwenden immer wieder dasselbe Repertoire an geometrischen Grundformen; der häufig mehrere Geschosse durchstoßende Zylinder, der sich mit Glasfassaden zur Umgebung öffnet und meist kommunikative Funktion hat, die in sich geschlossenen, rigiden Blöcke der Ausstellungs- respektive Verwaltungsräume. Immer sind den verschiedenen Elementen auch unterschiedliche Funktionen zugeordnet; die Konzeption des Baus ist so an jeder Stelle nachvollziehbar.

Das MACBA: Ein attraktiver Bau, ein idealer Behälter für Kunst, ein typischer Meier, wie ihn der Auftraggeber wünschte, wäre da nicht das Versprechen, mit der Altstadt zu kommunizieren, ja stimulierend auf die Entwicklung des Viertels einzuwirken. Tatsächlich suggerieren die mit einem Raster unterlegten Projektskizzen die perfekte Einpassung in die Altstadtstruktur; die Konfrontation mit dem ausgeführten Bau läßt jedoch an diesem Eindruck zweifeln: Seine Monumenalität sprengt den Maßstab aller umgebenden Bebauung, selbst gegenüber der freigelegten Pl. dels Angels und den auch nicht gerade kleinteiligen Umbauten des Convent dels Angels. Die Aufsockelung sorgt zusätzlich dafür, daß der Bau sich nicht in die Altstadtstruktur einfügt, sondern über diese triumphiert. Der quergelagerte Haupttrakt riegelt den Platz von der dahinterliegenden Casa de la Caritat ab, der Durchgang vorbei an exklusivem Museumsshop und Cafeteria dürfte für die Bewohner des Raval weder zweckmäßig noch attraktiv sein. Die strahlend weißen Fassaden heben sich deutlich von der grau-braunen Steinfarbe des Viertels ab, ein reizvoller Kontrast, der gleichwohl die Fremdartigkeit des Baus unterstreicht. Der Glaskörper der Hauptfront und das dahinterliegende Rampenhaus vermögen nicht zwischen diesen Gegensätzen zu vermitteln.

Blicken wir auf ein anderes Werk Meiers, in dem sich Meier - für ihn eher ungewohnt - mit dem Kontext einer Altstadt auseinandersetzen mußte, allerdings nicht mit einem derart empfindlichen sozialen wie historischen Gefüge wie in Barcelona: Gemeint ist das Stadthaus in Ulm, errichtet zwischen 1986 und 1993, in unmittelbarer Nachbarschaft des gotischen Münsters gelegen.[16] Obwohl auch in diesem Fall die Gegensätze aufeinanderprallen, wirkt die Einbindung glücklicher: Meiers hier viel kleinteiligere und auch maßstäblich bescheidenere Architektur korrespondiert formal mit dem Baubestand der 50er Jahre. Ferner füllt der nicht minder weiße, aber stärker durchfensterte, differenzierte Komplex eine Lücke, die zuvor nur als Vakuum wahrgenommen wurde, er paßt sich den Achsen und der Struktur der umgebenden Bebauung an. Vor allem aber findet das moderne Haus in dem dominierenden Kirchenbau ein selbstbewußtes Gegenüber, ein Partner, der die Konfrontation nicht scheut. Meier nähert sich damit dem in den 70er und 80er Jahren viel diskutierten Prinzip der *Collage*- oder auch *Collision-City*, ein Denkmodell des amerikanischen Theoretikers Colin Rowe, der in der städtebaulichen Collage die Widersprüche von Tradition und Utopie aufgelöst sieht. *„Die Collage...ist oft eine Methode, den Überbleibseln in der Welt Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Integrität zu erhalten und ihnen Würde zu verleihen..."* [17] Wie sehr Meier mit der Collage spielt, wird nicht zuletzt in seinen Entwurfszeichnungen deutlich: In den Räumen des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt flanieren Damen in Kostümen des späten 19. Jahrhunderts; einige sind vertieft in die Betrachtung eines deutlich erkennbaren Bildes - eines Werkes von Piet Mondrian.[18]

[16] Ulm, vgl. Anm. 8.

Zurück zum MACBA: Im Gegensatz zu Ulm, wo die Kollision von Tradition und Utopie fruchtbar scheint, wirkt das Museu d'Art Contemporani in der Altstadt Barcelonas störend; nicht, weil es eine moderne Architektur im Kontext historischer Bebauung ist - Viaplana und Piñón haben nebenan bewiesen, wie reizvoll eine sensible Konfrontation zwischen Alt und Neu sein kann. Meiers Bau verhält sich respektlos gegenüber einer - zwar heruntergekommenen, aber dennoch existierenden - Stadtstruktur; er nimmt ihr ihre Würde - um mit Colin Rowe zu sprechen - statt sie positiv zu verstärken.

Ob aus der Konfrontation mit dem Idealbild neue Lebensqualität für den Raval erwachsen kann, ist hier noch nicht einzuschätzen. Abzuwarten wäre zunächst, ob die Institution des MACBA eine soziale Rolle innerhalb der Altstadt übernehmen wird, ob seine Arbeit zur Milderung der Gegensätze beitragen kann. Aus dem Beispiel des Centre Pompidou, auch aus anderen Beispielen architektonischer „Implantate" wissen wir, daß deren stimulierende Funktion oft teuer bezahlt werden mußte: Sie trug zur sozialen Umwertung, nicht zur Aufwertung des bestehenden Gefüges bei, ein Erfolg, dessen moralische Beurteilung nicht dem Architekturkritiker allein überlassen bleibt.

Sind sich die Planer des Risikos einer solchen Entwicklung bewußt? Richard Meier ist sicher nicht zur Verantwortung zu ziehen; Meier bleibt sich selbst treu, wer einen Meier bestellt, weiß, was er bekommt, einen Klassiker der Moderne. Bekannt ist auch, daß Meiers Interesse nicht vorrangig die Einbindung seiner Bauten in den Kontext ist, auch wenn er dafür in Frankfurt und Ulm überzeugende Lösungen gefunden hat. Wie unwesentlich *im Ergebnis* letztendlich der Kontext ist, mag ein Blick auf zwei seiner Bauten - und deren Repräsentation in Fachzeitschriften - verdeutlichen: Der bereits erwähnte Swiss-Air-Verwaltungsbau auf der grünen Wiese in Melville / N.Y., sowie das MACBA in der Altstadt Barcelonas, zwei Bauten, funktional verschieden, für ein gänzlich anders geartetes Umfeld entworfen - und doch von verblüffender Übereinstimmung. Letztere ist nicht nur auf verwandte Gestaltungsformen zurückzuführen: Indem die Abbil-

[17] C. Rowe: *Collage City*, Basel 1984.

[18] Kurt W. Foster in: *Zodiac* 6, wie Anm.1, Abb. S. 48.

dung keine Aussagen über Kontext, Aufgabe und Maßstab erlaubt, entlarvt die Fotografie ein Charakteristikum der Architektur Meiers: die Selbstbezüglichkeit.

Es bleibt die Frage nach den Intentionen der Stadt: Standen beim Bau des MACBA und der Berufung Meiers wirklich die Interessen um die innere Rehabilitierung des Raval im Vordergrund, oder ging es nicht vielmehr um den Erwerb eines weiteren architektonischen Aushängeschildes, um eine zusätzliche Touristenattraktion und einen weiteren Pluspunkt im Ranking der Kulturmetropolen?

Avantgardistische Kunst als Mittel politischer Selbstinszenierung, Architektur als Imageträger: dies sind in Barcelona allerdings vertraute Faktoren: Der Modernisme der Jahrhundertwende, die Weltausstellungen 1888 und 1929, der Rationalismus der 2. Republik, schließlich der Aufbruch nach Francos Tod, der bis in die späten 80er Jahre eine einzigartige Innovationsphase hervorrief - all diese Initiativen funktionalisierten die zeitgenössische Architektur zu repräsentativen Zwecken. Dennoch wurden - obwohl die Akzeptanz architektonischer wie städtebaulicher Experimente in Barcelona größer sein dürfte als anderswo - in den seltensten Fällen die gesteckten Ziele erreicht. Zu erinnern sei an die sozialutopischen Vorstellungen, die Antoni Gaudí und der Graf Güell in ihrer Mustersiedlung des Parc Güell realisiert sehen wollten; auch diese ist heute in erster Linie eine Touristenattraktion. Nichts Neues also: dennoch sehe ich in jüngster Zeit, genauer gesagt seit der konkreteren Phase der Planung für die Olympischen Spiele, einen qualitativen Unterschied in der Wahl der Mittel: Vertraute man früher eher autochtonen Kräften, die aus der Kenntnis des Umfeldes, oft auch in kollektiver Verantwortung die Erneuerung des städtischen Umfeldes betrieben, so setzt man nun auf die Medienwirksamkeit der internationalen Stararchitektur; Namen werden zu Signets, die bereits Aufmerksamkeit garantieren, bevor sie ihre Leistungsfähigkeit am Ort unter Beweis gestellt haben. Das Risiko, daß sich das architektonische Implantat nicht mit dem gewachsenen Organismus verbindet, wird - angesichts des garantierten äußerlichen Imagegewinns - ohne weiteres in Kauf genommen. So bleibt lediglich zu hoffen, daß die „Perle des Raval“ [19] noch nachträglich eine kontextuelle Fassung findet.

Als Solitär stünde Meiers Bau in Barcelona übrigens in bester Gesellschaft: Mies van der Rohes Pavillon für die Weltausstellung 1929, nach deren Ende abgerissen und 1986 rekonstruiert, entzog und entzieht sich weitgehend seinem Umfeld, ein Umstand, der freilich im Charakter einer ephemeren Architektur begründet ist. Der künstlerischen Qualität des Werkes tut dies keinen Abbruch. So drängen sich Parallelen auf: Mies van der Rohes Pavillon und Meiers Museum für zeitgenössische Kunst sind beides Bauten, die sich selber ausstellen, und - wie Josep Mª. Montaner völlig zu recht bemerkt - selbst zu Sammelobjekten werden. Den Exponaten vergleichbar, die sie aufnehmen sollen, genießen sie eine gewisse Autonomie, ein Zustand, der ihnen erlaubt, allzu ernsthafter Rücksichtnahme auf ihren „Aufbewahrungsort“ zu entsagen.

[19] *Arquitectura Viva* No. 42, 1995, 5.

Arquitectura e imagen: El Centre de Cultura Contemporània y el Museu d'Art Contemporani en Barcelona

Resúmen español

Barcelona ha sido enriquezida en los pasados años por dos instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Se trata del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCC), que ha sido terminado en febrero de 1994, y del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), que abrió sus puertas al público a finales de abril de 1995. La capital catalana, cuyo ambiente cultural siempre ha gozado de una riqueza y variedad pocas veces alcanzadas, recibió de esta manera unos centros nuevos muy importantes para el encuentro de la cultura coetánea. Los dos edificos, que están situados uno al lado del otro en el Barri Xinés, forman parte de un proyecto complejo con el fin de revalorizar el casco antiguo. Aunque estos edificios, que son monumentos extraordinarios de la arquitectura contemporánea, no diferen en su funcionalidad, si se distinguen mucho en su aptitud frente a la ciudad, al público y al contexto histórico que les rodea. La divergencia entre el concepto interno y externo en estas dos últimas atracciones barcelonesas, parece ser sintomática para dos tendencias controversas en la planificación de edificios con fines culturales. Estas tendencias abarcan por un lado la preocupación de respetar lo que se podria llamar el espiritu del lugar histórico, y por el otro lado, el afán de elevar la imagen regional a través de una arquitectura prestigiosa.

Las condiciones previas: Mientras que el CCC fue concebido más bien como Centro de investigación e intercambio con exposiciones temporales, se espera del MACBA que complete las colecciónes artísticas de la Fundació Tàpies, la Fundació Miró, del Museu Picasso y de las diversas colecciones de arte contemporáneo catalán, con el fin de satisfacer el deseo de autorepresentación nacional a través de las vanguardias artísticas. Pero en realidad los dos edificios cumplen el mismo deber, porque el MACBA solamente dispone de una colección rudimentaria y por lo tanto depende, al igual que el CCC, de „importaciónes“ de exposiciones externas.

Los dos edificios ocupan dos manzanas del Raval. Este barrio, que comunica desde el oeste con las Ramblas, pertenecia en la Edad Media a las afueras de Barcelona hasta que en el siglo XIV fue abarcado por la murralla. Alrededor del punto clave del proyecto moderno de revalorización del casco antiguo - la Isla de la Caritat, que ya en el siglo XIII había acogido un convento de monjas agustinas - se han establecido numerosas instituciones culturales en edificios históricos. El conjunto está rodeado por construcciones de viviendas. De las nuevas instituciones culturales en esta zona heterogénea, abandonada durante décadas, se espera que consigan un relajamiento y una revalorización de la estrecha estructura del casco antiguo.

La arquitectura: Se puede decir que los arquitectos barceloneses Helio Piñon y Albert Viaplana, que sobre todo han recibido atención internacional por su realización de la plaza de la estación de ferrocarriles en Sants, han encontrado soluciones convincentes para la reorganización de la Casa de la Caritat y del Pati de les Dones. Realizaron un ala arquitectónico con una pared de cristal antepuesta que se relaciona perfectamente con la sustancia histórica y que al mismo tiempo tiene un valor propio y moderno. La estructura horizontal de la fachada verde, que ofrece una transparencia hacia la escalera mecánica que comunica los pisos diferentes, se orienta en la disposición de las ventanas de las alas históricas y refleja de esta manera la sustancia del siglo XIX. El elemento dominante del CCC es el ala de cristal con su escalera mécanica que hace que el edificio se abre de una manera casi barroca. La puesta en escena de la subida a „esferas elevadas" y de la entrada al „espacio sacrosanto", que puede ser observada desde fuera, son elementos conocidos que han sido variados en la construcción de museos en los últimos años.

El afán de integración y rehabilitación del CCC se enfrenta al edificio construido por Richard Meier. El MACBA es hasta el momento la construcción más espectacular de Barcelona. El plano en forma de L, al que se añade una rotonda, se compone de elememtos geométricos típicos para las obras de Meier. Pero lo que en el plano parece relacionarse con estructuras halladas alrededor del nuevo edificio, es en realidad un monumento solitario y aislado dentro del casco antiguo. El aspecto extraño del edificio y su forma monolítica ni siquiera se suavizan cuando uno trata de centrarse en los pormenores, como lo son el escudo constructivista delante del portal y la fachada de cristal verde que está estructurada en forma horizontal. Detras de esta fachada muy parecida a un baluarte, se esconden las rampas que abren el edificio, tanto en un sentido funcional como en un sentido metafórico. Pero, en comparación con la escalera del avecinado CCC, el sistema de rampas pone un cerrojo entre el espacio dedicado al arte y la realidad del Raval.

El interior del edificio es un sitio idóneo para la instalación de una colección de arte contemporáneo: un edificio vacío que casi no tiene limitaciones espaciales. La distribución de las salas resulta ser un compromiso entre dos típicas posibilidades museológicas: el esquema tradicional con salas y el sistema del „plano abierto" en el ala transversal, inspirado por Mies van der Rohe.

Resultado: El Centre de Cultura Contemporània de Viaplana y Piñon consigue entrar en diálogo con su contexto urbano y manifestar la identidad histórica de éste. El vehículo para tal empresa es una arquitectura que, aunque vanguardista, se relaciona perfectamente con su entorno. El edificio de Meier, al contrario, es una obra característica del arquitecto que ofrece una imagen ideal que funciona como signo distintivio. Como tal busca la confrontación y, al mismo tiempo, ofrece mucho valor publicitario. Es dudable que con esto será capaz de conseguir también una mejora de calidad de vida en el Raval.

El arquitecto no lleva ninguna culpa. Su arquitectura, y su aptitud frente al contexto urbano, es notoria. Habrá que preguntar más bien al comitente si la rehabilitación interna del Raval ha sido el principal interés cuando se contrató a Meier, o si se trataba más bien de crear otro emblema arquitectónico para obtener otra atracción turística y para llevarse otro punto en el concurso de las metropolis culturales. Eso, sin embargo, sería una manera de emplear la arquitectura a favor de tendencias autonomistas. cuya importancia sociopolítica tendría que ser debatida en el contexto de la propia autoestima catalana.

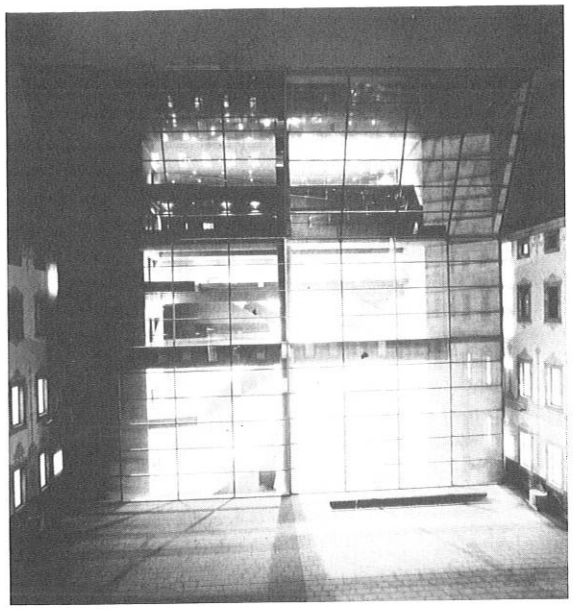


Abb. 1

Barcelona
Centre de Cultura Contemporània (1994)

Glasfassade

Helio Piñón und
Albert Viaplana

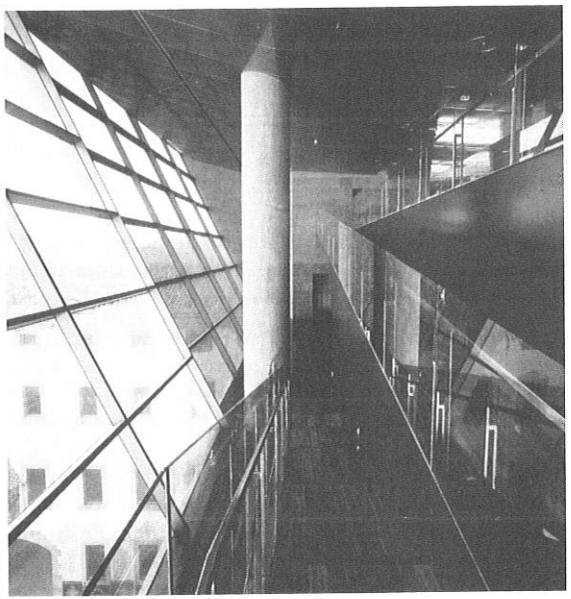


Abb. 2

CCC, Obergeschoß

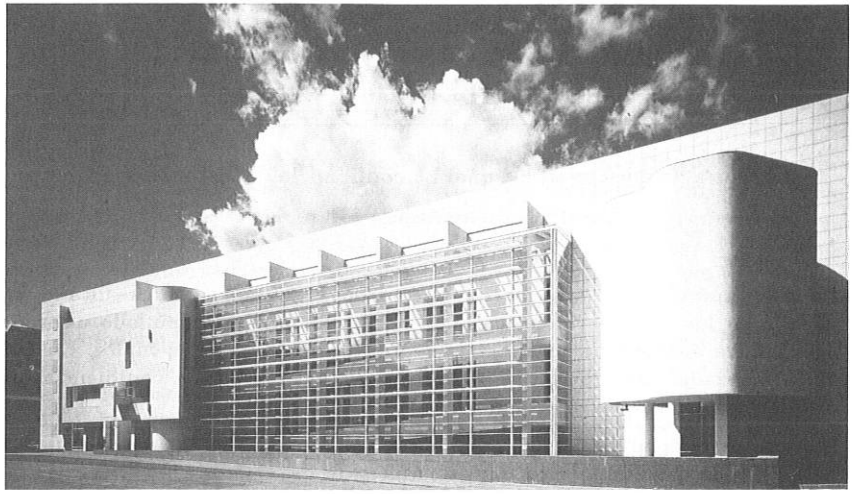


Abb. 3 **Barcelona, Museu d'Art Contemporani (1995)** Richard Meier

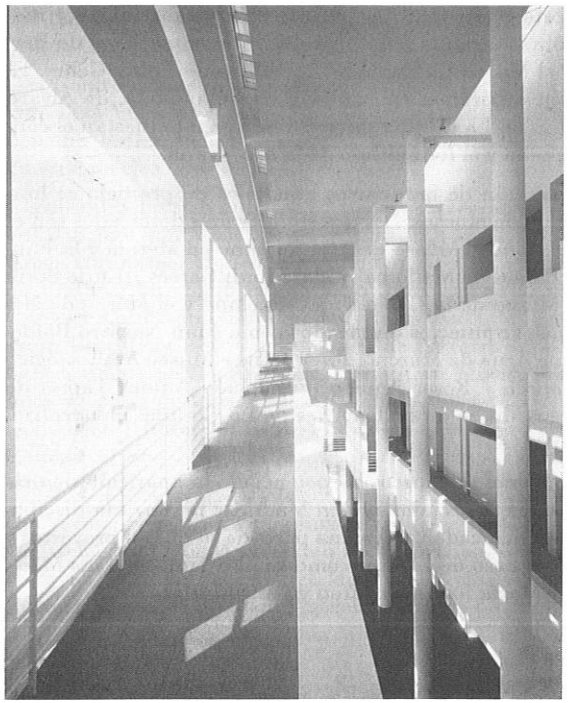


Abb. 4 **MACBA**
Erschließungstrakt

ZUSAMMENFASSUNGEN WEITERER BEITRÄGE
RESÚMENES DE OTRAS PONENCIAS

Arquitectura de museos en España: La confluencia de distintas tradiciones

Josep Maria Montaner / Barcelona

La gran cantidad de nuevos museos y remodelaciones que se han realizado en España en los últimos veinte años, a raiz de un retraso acumulado durante décadas, ha configurado una larga y representativa serie de ejemplos. En las obras realizadas por arquitectos extranjeros se ha mostrado la confluencia de distintas tradiciones, en especial dos.

Por una parte la tradición italiana, consolidada en los años cincuenta, que se basa en el énfasis en el discurso museográfico, la insistencia en la estructura tipológica y la importancia del diseño de los soportes de las obras de arte. Sería el caso de la intervención de Giorgio Grassi, junto a Manuel Portacelli, en el teatro romano de Sagunto, restaurándolo y creando un museo; o la remodelación del Museo Nacional de Arte de Catalunya por parte de Gae Aulenti. Por otra parte la tradición arquitectónica norteamericana, predominantemente formalista y manierista, representada por obras como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona de Richard Meier y el Museo Guggenheim en Bilbao de Frank Gehry. El Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, de Álvaro Siza Vieira, y el Museo Domus en La Coruña de Arata Isozaki manifiestan el contextualismo de tradición italiana y el formalismo de la americana.

Al mismo tiempo, una generación de arquitectos españoles de prestigio se han especializado en la realización de museos. Los dos equipos más destacados son el de Rafael Moneo (con obras como el Museo de Arte Romano en Mérida y la Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca) y el de Jordi Garcés / Enric Soria (con el Museo Picasso y el Museo de la Ciencia en Barcelona y el Museo de Navarra en Pamplona). Además, arquitectos destacados como Juan Navarro Baldeweg (Museo de los Molinos de Agua de Murcia), Josep Llinàs (Museo Arqueológico de Barcelona), Lluís Domenech / Roser Amadó (Fundación Antoni Tàpies de Barcelona) y Manolo Gallego (Museo de Bellas Artes de La Coruña) han realizado intervenciones de gran interés.

Esta proliferación de promociones de museos ha potenciado la aparición de una joven generación de arquitectos, especialmente en Madrid y la mayoría discípulos de Rafael Moneo, que han dedicado una buena parte de su obra a proyectos y realizaciones de museos. Es el caso de autores como Emilio Tuñón / Luis Moreno, José González Gallegos / María José Aranguren y Luis Burillos.

Museumsarchitektur in Spanien: Das Zusammenfließen bestimmter Traditionen

Josep Maria Montaner / Barcelona

Die große Menge neuer und erneuerter Museen, die in den letzten zwanzig Jahren in Spanien nach jahrzehntelanger Verzögerung realisiert worden sind, bildet inzwischen eine große und repräsentative Serie von Beispielen. Bei den Arbeiten ausländischer Architekten hat sich gezeigt, daß dort verschiedene Traditionen zusammengeführt werden, von denen besonders zwei hervorgehoben werden sollen:

Da ist zunächst die italienische Tradition, die sich in den fünfziger Jahren ausgeprägt hat und im Kern auf museologischen Überlegungen basiert. In diesem Zusammenhang sind das Drängen nach einer spezifisch typologischen Struktur und die Bedeutung, die der Form von Trägern der einzelnen Kunstwerke beigemessen wird, besonders wichtig. Dies war der Fall beim Eingriff, den Giorgio Grassi in Zusammenarbeit mit Manuel Portacelli am römischen Theater von Sagunto vornahm, das restauriert und in dem ein Museum eingerichtet wurde, und benso trifft dies auch für den Umbau des Museu Nacional d'Art de Catalunya durch Gae Aulenti zu. Dem steht die vorwiegend formalistische oder manieristische amerikanische Architekturtradition gegenüber, repräsentiert durch Werke wie das Museu d' Art Contemporani in Barcelona von Richard Meier und das Museo Guggenheim in Bilbao von Frank Gehry.

Das Centro Gallego de Arte Contemporaneo in Santiago de Compostela von Álvaro Siza Viera und das Museo Domus in La Coruña von Arata Isozaki verbinden die Reflexion des Kontextes aus italienischer und den Formalismus aus amerikanischer Tradition.

Gleichzeitig hat sich auch eine Generation renommierter spanischer Architekten auf den Bau von Museen spezialisiert- Die beiden führenden Gruppen sind diejenige von Rafael Moneo (mit Arbeiten wie dem Museo de Arte Romano in Mérida und der Fundació Pilar i Joan Miró in Palma de Mallorca) und von Jordi Garces / Enric Soria (mit dem Museu Picasso und dem Museu de la Ciència, beide in Barcelona, sowie dem Museo de Navarra in Pamplona). Darüber hinaus haben auch einzelne Architekten wie Juan Navarro Baldeweg (Museo de los Molinos de Agua in Murcia), Josep Llinàs (Museu Arqueològic in Barcelona), Lluís Domènech / Roser Amadó (Fundació Antoni Tàpies in Barcelona) und Manolo Gallego (Museo de Bellas Artes in La Coruña) sehr interessante Lösungen realisiert.

Die Vermehrung und Weiterentwicklung der Museen hat das Auftreten einer jungen Generation von Architekten hervorgerufen, besonders in Madrid und in der Mehrzahl Schüler von Rafael Moneo, die einen großen Teil ihrer Arbeit dem Entwurf und dem Bau von Museen gewidmet haben. Zu nennen sind hier Architekten wie Emilio Tuñón / Luis Moreno, José Gonzáles Gallegos / María José Aranguren und Luis Burillos.

Museos y Reconstrucción urbana en la Barcelona democrática

Johannes Kaiser Wortmann / Barcelona

La inauguración de edificios espectaculares destinados a museos durante el año pasado en Barcelona llamó la atención de un público amplio, mas allá de los expertos en la materia. Estrellas internacionales como la arquitecta Italiana Gae Aulenti y su homólogo Estadounidense Richard Meier diseñaron escenarios controvertidos y ambiciosos para la colección de Arte Románico en Montjuic y un contenedor estilizado de un blanco deslumbrante para el Museo de Arte Contemporáneo en el corazón del casco histórico, de momento con un contenido escaso debido a la falta de un concepto contundente para la colección permanente. ¿Acaso se ha desbordado el afán post-olimpico de la Metrópolis mediterránea? - ¿Se ha procedido a maquillar hasta lo irreconocible una colección medieval extraordinaria? ¿Se ha erigido a expensas de las arcas públicas un museo sobredimensionado, que parece una nave extraterrestre en medio del desolador „Barrio Chino", y todo en pos de la promoción de imagen de la ciudad?

Si se quiere hacer justicia a los planes recientes para los Museos de Barcelona, es necesario entrar de manera detallada en las condicionantes y estrategias de la reconstrucción de gran alcance, que empezando en los años siguientes a la transición y bajo el mandato de un gobierno municipal democrático, cambiaron por completo la cara de la ciuclad. De la misma manera que las Olimpíadas del 92 sirvieron de pretexto obvio para acelerar una renovación de las infraestructuras urbanas, los nuevos Museos forman parte de una politica más extensa que persigue redefinir la identidad urbana. En una ciudad que sigue la tradición de valorar su arquitectura en calidad de simbolo y afirmación de su soberanía cultural, a parte de los aspectos relacionados con la política artística propiamente dicho, juegan un papel importante los razonamientos provenientes del ámbito urbanístico y social. En este contexto, la colaboración entre la iniciativa pública y privada o semi-privada, que no siempre es libre de obstáculos, se ha de entender como signo de una aleación típicamente barcelonesa.

Si bien la transformación ambiciosa del paisaje museístico de la ciudad aún no ha terminado, el reciente primer aniversario del Museo de Arte Contemporáneo ofrece una ocasión adecuada para hacer un primer balance del cumplimiento de las metas propuestas y de los efectos que originan las nuevas instalaciones culturales en su entorno. Por el otro lado e invirtiendo la dirección de la mirada, se propone investigar hasta donde la cada vez mayor presión sobre los museos, utilizados en calidad de instrumentos de propaganda comercial para sus ciudades y lugares de producción de acontecimientos mediáticos espectaculares, ha influido sobre los planteamientos iniciales. Es decir ¿qué sacrificios se tuvieron que hacer y qué ganancias se pudieron realizar?

Museen und Stadtumbau im demokratischen Barcelona

Johannes Kaiser Wortmann / Barcelona

Die Eröffnung spektakulärer Museumsbauten in Barcelona haben im letzten Jahr für Aufmerksamkeit nicht nur beim Fachpublikum gesorgt- Star-Architekten wie die Italienerin Gae Aulenti und der Amerikaner Richard Meier entwarfen eigenwillige, zur Kontroverse aufrufende Szenerien für die Sammlung romanischer Kunst auf dem Stadtberg Montjuic und einen blendendweißen, schick gestylten Behälter für das Museum zeitgenössischer Kunst im Herzen der Altstadt, der freilich wegen eines fehlenden Sammlungskonzepts vorerst nur karg mit Exponaten bestückt wurde. Ist der nacholympische Eifer der Mittelmeer-Metropole über die Stränge geschlagen? Hat man dem Stadtmarketing zuliebe eine hochkarätige mittelalterliche Sammlung „zu Grunde moderiert", ein mit teuren Steuergeldern gesponsortes, am Bedarf vorbeigeplantes Museum wie ein extraterrestres Raumschiff inmitten des rundum desolaten Altstadtviertels Barrio Chino aufsetzen lassen?

Will man den neueren Planungen für Museen und Ausstellungsbauten Barcelonas gerecht werden, kommt man nicht umhin, sich eingehender mit den Voraussetzungen und Strategien des umfassenden Stadtumbaus auseinanderzusetzen, der seit der „transición", also dem friedlichen Übergang vom autoritären Franco-Regime zu einem demokratisch verfaßten Gemeinwesen, das Gesicht der Stadt grundlegend verändert hat. Ebenso wie die Olympiade '92 ganz offensichtlich als Vorwand zur Erneuerung der städtischen Infrastruktur herhielt, sind auch die Museen Bestandteil einer weitergefaßten Politik einer Neubestimmung urbaner Identität. In einer Stadt, in der traditionsgemäß Bauen als Ausdruck und Selbstbestätigung kultureller Eigenständigkeit gewertet wurde, kommen dabei neben den kunstpolitischen auch städtebauliche und soziale Gesichtpunkte zum Tragen. Das nicht immer reibungslose Zusammenwirken von kommunaler Initiative und privaten oder halböffentlichen Geldgebern ist in diesem Zusammenhang als Kennzeichen einer ortstypischen „Barceloneser Mischung" zu betrachten.

Obwohl die ehrgeizig angelegte Umgestaltung der Museen-Landschaft der Stadt noch nicht abgeschlossen ist. Bot das einjährige Jubiläum des Museums für Zeitgenössische Kunst einen geeigneten Anlaß, erste Schlüsse zu ziehen in bezug auf die Einlösung der gesteckten Planungsziele und die Auswirkungen der neugeschaffenen Einrichtungen auf ihr Umfeld. In einer Umkehrung der Blickrichtung sollte untersucht werden, in wie weit der stetig zunehmende Druck auf die Museen als Instrumente der kommerziellen Stadtwerbung und Produktionstätten spektakulärer Medienereignisse die ursprünglichen Planungen im Laufe ihrer Gestaltwerdung verändert hat, welche Opfer gebracht wurden und wo Gewinne verzeichnet werden können.

Barockkirchen in der Region Minas Gerais (Brasilien) und ihre europäischen (besonders portugiesischen) Voraussetzungen

Julia Stobbe / Magisterarbeit Freie Universität Berlin

Resümee: Seit der Entdeckung des Landes im Jahre 1500 war Brasilien während des darauffolgenden Jahrhunderts in politisch-ökonomischer Hinsicht, sowie in sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens, vom portugiesischen Mutterland abhängig. In der Architektur und Kunst des 16. Jahrhunderts spiegelt sich dies in Nachbildungen und Nachahmungen von Bau- und Kunstwerken wider, die sich noch sehr stark an den Vorbildern Portugals orientierten. So finden sich zum Beispiel in den Klosterbauten Nordbrasiliens zahlreiche Elemente des Jeronimos-Klosters bei Lissabon wieder.

Im 17. Jahrhundert begann man langsam, sich von der portugiesischen Tradition abzuwenden und eigene Ideen zu entwickeln. Die inzwischen herangewachsene erste Generation von dort Geborenen variierte die Vorgaben ihrer Väter, aus denen im Laufe der Zeit unter Einwirkung portugiesischer, aber auch holländischer und französischer Einflüsse ein *brasilianischer Stil* entstehen sollte, der in den verschiedenen Regionen des Landes eigene Varianten herausbildete.

Nordwestlich von Rio de Janeiro, im Landesinnern gelegen, befindet sich der Bundesstaat Minas Gerais, benannt nach den Gold- und Diamantenminen, die Ende des 17. Jahrhunderts entdeckt und während des 18. Jahrhunderts abgebaut wurden. Durch den Abbau der Rohstoffvorkommen gelangten in kürzester Zeit zahlreiche Menschen in die Region, die zu einer sehr schnellen Entwicklung des Hinterlandes von Rio de Janeiro beitrugen. Seitdem nimmt dieses Gebiet in der Geschichte Brasiliens einen besonderen Stellenwert ein. Wohlstand, Reichtum, aber auch künstlerische Vielfalt beherrschten den Alltag des 18. Jahrhunderts. Doch schon bald begannen die Einwohner, die *mineiros*, sich in zunehmendem Maße von der politischen Vorherrschaft Portugals abzuwenden. Im Jahre 1789 fand die erste signifikante Unabhängigkeitsbewegung Brasiliens, die *Inconfidência Mineira*, unter der Leitung von *Tiradentes*, dem Zahnzieher (nach seinem Beruf benannt), statt.

Aufgrund der Besorgnis, die Goldfunde würden Klosteranlagen entstehen lassen, die sich zu mächtigen Gegenpolen der portugiesischen Krone entwickeln könnten, verhängte der portugiesische König im Jahre 1711 ein Verbot, das jegliche Klostergründung in der Region untersagte. Daraufhin bildeten sich Laienbruderschaften (Dritte Orden), die zu wichtigen religiösen Institutionen wurden und sich auf den Bau von Pfarrkirchen statt großer Klosteranlagen konzentrierten. Im Gegensatz zu ihren Klosterbrüdern konnten sie sich ohne strenge Regeln und Vorgaben entfalten und ihre Gotteshäuser errichten. Regelrechte Wettstreite zwischen den Bruderschaften der Dritten Orden, vor allem der Karmeliter und Franziskaner, um die schönste und am reichsten geschmückte Kirche trieben die künstlerische Vielfalt voran. Künstler wie Aleijadinho und Ataíde, beides Mulatten, die im Auftrag der Bruderschaften tätig waren, prägten mit ihren Werken den Stil dieser Region, der als *barocco mineiro* bezeichnet wird.

Die einzelnen Elemente, die bei den Sakralbauten dieser Region verwendet wurden, die üppigen Portalverkleidungen, der skulpturale Schmuck der Fassaden und das „borromineske" Motiv, waren sowohl in Portugal, als auch in Spanien, Italien und Deutschland verbreitet gewesen. Auch für die elliptischen Grundrißgestaltungen und seitlich neben dem Chor verlaufenden Korridore lassen sich in den genannten Ländern Vorbilder finden. Aus der Kombination dieser Gestaltungsformen entstand ein homogener Baustil, der sich vor allem in der Übereinstimmung der Fassadenelemente manifestiert: Bei fast allen Bauten treten zwei seitliche Türme, sowie das Dreiermotiv, bestehend aus einem Portal und zwei darüberliegenden Fenstern, auf. Dieser für Minas Gerais typische Baustil kann trotz seiner verschiedenen europäischen Einflüsse, besonders des portugiesischen, als eigener Regionalstil bezeichnet werden.

ANSCHRIFTEN / DIRECCIONES / DIRECÇÕES

Sie erreichen die Carl Justi-Vereinigung e. V. seit 1997 unter folgender Anschrift:

La dirección actual de la Asociación Carl Justi es (desde 1997):

A direcção actual da Associação Carl Justi (desde 1997)é:

Carl Justi - Vereinigung e.V.
c/o Gabriele Schulze
Instituto Cervantes
Schwachhauser Ring 124
D - 28209 Bremen
Tel. 0421 - 340 39 11 / Fax 0421 - 349 99 64

Der Vereinssitz und die Bibliothek der CJV sind aus organisatorischen Gründen nach Dresden verlegt, wo Henrik Karge seit 1997 Professor für Kunstgeschichte ist. Bitte senden Sie Zeitschriften und Buchsenden künftig an folgende Adresse:

La sede y la biblioteca de la CJV se han trasladado por razones organizadores a Dresden, donde desde 1997 Henrik Karge es profesor titular de Historia del Arte. Por favor, manden revistas y libros en el futuro a:

A sede e a biblioteca da CJV têm sido transferido por razões organizativas a Dresden, onde desde 1997 Henrik Karge é professor titular de História da Arte. Rogamos que tinham a bondade de mandar revistas e livros a:

Prof. Dr. Henrik Karge
TU Dresden, Philosophische Fakultät
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
D - 01219 Dresden
Tel. 0351-463 57 07 oder -08 / Fax 0351-463 57 01

Pakete / paquetes / encomendas:

Prof. Dr. Henrik Karge
TU Dresden, Philosophische Fakultät
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
August-Bebel-Str. 20
D - 01219 Dresden

DANKSAGUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Wir danken für den Erhalt folgender Schriften:

Periodica:

Centre UNESCO de Catalunya: *Catalònia. kultur*

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft*

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans*

Deutscher Spanischlehrerverband: *Hispanorama*

Monographien / Separata:

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Publication annuelle de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, 19. 1997.

Monika Bosse / André Stoll (Hgg.):
Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien uns Hispano-Amerika. Literatur - Kunst - Bildmedien, Bielfeld 1997.

Carlos Chanfón Olmos (Ed):
Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos, Vol. II: *El periodo Virreinal*, tomo I: *El Encuentro de dos universos culturales*, Ciudad de México 1997.

Monique Escamilla:
Iglesia de Santa Isabel de Xiloxotla, Tlaxcala 1997.

Ute Hafner (Hg.):
Katalog zum Buchbestand des Portugalzentrums, Trier 1997.

Enric Satué:
Un museu al carrer. Lletres i tècniques dels rètols comercials a Catalunya, Barcelona 1984.

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

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

Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. Centro de Estudios Historicos C.S.I.C.

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

SATZUNG DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V. ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT MIT SPANIEN UND PORTUGAL

§ 1

Der Verein führt den Namen *„CARL JUSTI - VEREINIGUNG zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal e.V."*. Er ist in das Vereinsregister eingetragen.

Sitz des Vereins ist Kiel.

§ 2

Ziel des Vereins ist die Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal. Diese soll verwirklicht werden insbesonders durch die Ausrichtung kunsthistorischer Fachtagungen, die Herausgabe einer Zeitschrift und die Mitwirkung bei wissenschaftlichen Publikationen zu Themen der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Der Verein verfolgt das Ziel, durch wissenschaftliche Kontakte und die Einflußnahme auf Körperschaften des politischen und kulturellen Lebens zur Etablierung von Institutionen beizutragen, die sich der Erforschung der spanischen und portugiesischen Kunst widmen. In dieser Weise wird die Gründung eines Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Madrid angestrebt.

§ 3

Der Verein verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts *„Steuerbegünstigte Zwecke"* der Abgabenordnung. Der Verein ist selbstlos tätig; er verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche Zwecke. Mittel des Vereins dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Mitglieder erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln des Vereins. Es darf keine Person durch Ausgaben, die dem Zweck des Vereins fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

§ 4

Geschäftsjahr des Vereins ist das Kalenderjahr. Das erste Geschäftsjahr beginnt am 1. Januar 1989.

§ 5

Mitglied des Vereins kann jede natürliche Person und jede juristische Person des privaten oder öffentlichen Rechts werden. Über den schriftlichen Antrag auf Mitgliedschaft entscheidet der Vorstand. Die Mitgliedschaft wird erworben durch Zahlung des Mitgliedsbeitrages.

Die Mitgliedschaft endet

a) mit dem Tod eines Mitglieds
b) durch schriftliche Austrittserklärung, gerichtet an ein Vorstandsmitglied; sie ist nur zum Schluß eines Kalenderjahres unter Einhaltung einer Kündigungsfrist von 3 Monaten zulässig.
c) durch Ausschluß aus dem Verein.

Ein Mitglied, das in erheblichem Maß gegen die Vereinsinteressen verstoßen hat, kann durch Beschluß des Vorstandes aus dem Verein ausgeschlossen werden. Vor dem Ausschluß ist das betroffene Mitglied persönlich oder schriftlich zu hören. Die Entscheidung über den Ausschluß ist schriftlich zu begründen und dem Mitglied mit Einschreiben gegen Rückschein zuzustellen. Es kann innerhalb einer Frist von einem Monat ab Zugang schriftlich Berufung beim Vostand einlegen. Über die Berufung entscheidet die Mitgliederversammlung. Macht das Mitglied vom Recht der Berufung innerhalb der Frist keinen Gebrauch, unterwirft es sich dem Ausschließungsbeschluß.

§ 6

Die Organe des Vereins sind:
1. der Vorstand
2. die Mitgliederversammlung

§ 7

Der Vorstand des Vereins besteht aus fünf Vorstandsmitgliedern. Der Verein wird gerichtlich und außergerichtlich durch zwei der fünf Vorstandsmitglieder vertreten.

Der Vorstand wird von der Mitgliederversammlung aus dem Kreis der Mitglieder für die Dauer von zwei Jahren gewählt; er hat die Aufgabe, die Arbeit des Vereins zu koordinieren und dessen Projekte und Initiativen zu vertreten. Der Vorstand bleibt solange im Amt, bis eine Neuwahl erfolgt. Scheidet ein Mitglied des Vorstandes während der Amtsperiode aus, wählt der Vorstand ein Ersatzmitglied für den Rest der Amtsdauer des ausgeschiedenen Mitgliedes.

§ 8

Die Mitgliederversammlung wird jährlich vom Vorstand unter Einhaltung einer Einladungsfrist von mindestens 4 Wochen schriftlich einberufen. Dabei ist die vom Vorstand aufgrund der Vorschläge der Mitglieder festgesetzte Tagesordnung mitzuteilen.

Die Mitgliederversammlung hat insbesondere folgende Aufgaben:
a) Genehmigung des Haushaltsplans für das kommende Geschäftsjahr
b) Entgegennahme des Rechenschaftsberichts des Vorstandes und dessen Entlastung
c) Wahl des Vorstandes
d) Festsetzung der Höhe der Mitgliedsbeiträge
e) Beschlüsse über Satzungsänderung und Vereinsauflösung
f) Beschlüsse über die Berufung eines Mitglieds gegen seinen Ausschluß durch den Vorstand
g) Erörterung von Projekten und Initiativen des Vereins

Der Vorstand hat unverzüglich eine Mitgliederversammlung einzuberufen, wenn das Vereinsinteresse es erfordert oder wenn mindestens 10 % der Mitglieder die Einberufung schriftlich und unter Angabe des Zwecks und der Gründe fordern.

Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Versammlungsleiter und dem Protokollführer zu unterzeichnen ist. Das Protokoll ist angenommen, wenn nicht innerhalb von 4 Wochen nach Versand Einspruch erhoben wird.

§ 10

Die Mitgliedsbeiträge sind Jahresbeiträge und jeweils am 1. Januar eines Jahres im voraus fällig. Über die Höhe der Mitgliedsbeiträge entscheidet die Mitgliederversammlung. Ein Beitragsrückstand von mehr als 2 Jahren führt zum Ausschluß; Wiedereintritt ist möglich.

§ 11

Bei Auflösung des Vereins oder bei Wegfall steuerbegünstigter Zwecke ist das Vermögen zu steuerbegünstigten Zwecken zu verwenden. Beschlüsse über die künftige Verwendung des Vermögens dürfen erst nach Einwilligung des Finanzamtes ausgeführt werden.

Bildnachweis:

S. 70:	Richard-Wagner-Museum, Bayreuth
S. 71 oben und unten:	Nachlaß César Martinell, Barcelona
S. 72 oben und unten:	Antoni Sàbat, *Palau de la Música Catalana*, Barcelona 1971, S. 26 und 9
S. 73:	© Markus Hilbich, Berlin
S. 74: oben:	Robert Descharnes/ Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989. La obra pictórica*, 2 Bde, Köln 1994, 1. Bd., S. 325, Abb. 728
S. 74 unten:	*Joan Brossa. Werke 1951-1988*, Ausst.-Kat., Galerie Mosel und Tschechow München, München 1988.
S. 75 oben:	Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
S. 75 unten links:	*Perejaume. Fragmente der Monarchie*, Ausst.-Kat., Galerie Mosel und Tschechow München, München 1989
S. 75 unten rechts:	Ludwig II. von Bayern, *Das geheime Tagebuch*, Schaan/ Liechtenstein 1925
S. 123:	Josep Maria Montaner, *museos para el nuevo siglo*, Barcelona 1995
S. 130:	P. Gössel / G. Leuthäuser, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, 376
S. 131 oben:	*Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, Ausst. Kat. Wien 1993, 86
S. 131 unten:	*A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, Nr. 36, 1992, 83
S. 137 Mitte und unten:	Josep Maria Montaner, *museos para el nuevo siglo*, Barcelona 1995
S. 139:	Josep Maria Montaner, *museos para el nuevo siglo*, Barcelona 1995
S. 148 oben und unten:	*Bauwelt* Nr. 19, 1994, S. 1048 und 1049
S. 149 oben:	*A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 59, 1996, S. 90
Alle weiteren:	Archive der Autoren