Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL JUSTI
VEREINIGUNG EV.

Mitteilungen 1999

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

ISSN 0946-2821

11. Jahrgang 1999

Herausgegeben von Dr. Bettina Marten
Steedener Hauptstr. 58, D-65594 Runkel-Steeden
Tel. und Fax. + 49 6482 5214

Redaktion:
Dr. Bettina Marten in Zusammenarbeit mit Dr. Gisela Noehles-Doerk, Münster und Gero Marten, Idstein/Ts.

Druck: J. Kinzel, Göttingen

INHALTSVERZEICHNIS

Aufsätze

Henrik Karge
Ein Forum für Forschungen und wissenschaftlichen Austausch - Ein Rückblick auf die ersten zehn Jahre der Carl Justi-Vereinigung 3

Sandra Schomaker
Das Grabmal der Heiligen Eulalia in der Kathedrale von Barcelona 10

Gisela Noehles
"Die spanische Schule kenne ich nicht, daher ist sie keine" - Die Erfahrungen des preußischen Obristen von Schepeler (1780-1849) als Sammler und Händler spanischer Malerei 42
Resúmen español 57

Klaus Körner
Kleine Geschichte der spanischen Sammlung in der Gemäldegalerie Berlin 60

António Nunes Pereira
Die EXPO `98 - Lissabon und seine Weltausstellung 66

Gabriele Schulze
Ein Interview mit María de Corral 78

Volker Marten
Nachruf auf Antonio Saura 83

Forschungsberichte

Laura M. Corkovic
El Barocco Mexicano in der Malerei und seine verschiedenen Ursprünge 86

Anja Gebauer
Spanien - Reiseland deutscher Maler zwischen 1830 und 1870 91

Barbara Kornmeier
Goya und die populäre Bilderwelt 94

Michael Schatz
Die Ausmalung der Wohnhäuser von Juan de Vargas, Gonzalo Suárez de Rendón und Juan de Castellanos in Tunja/Kolumbien als Beispiel für die Kunst der frühen Kolonialzeit 96

Felix Scheffler
Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts 98

Ausstellungsberichte

Christiane Kothe
Goya - un regard libre 101

Bettina Marten
Die Iberer 103

Bettina Marten
Spanische Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts 106

Kongressbericht

Felix Scheffler
„El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II" (Madrid, 24.-27. November 1998) 109

Buchbesprechungen

Miguel Cabañas Bravo: Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte. (Jutta Held) 113

Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art. (Michael Schatz) 115

Vereinsnachrichten

Adressen der Carl Justi-Vereinigung e.V. 122
Ankündigungen 123
Danksagungen 132
Satzung der Carl Justi-Vereinigung e.V. 135

EIN FORUM FÜR FORSCHUNGEN UND WISSENSCHAFTLICHEN AUSTAUSCH - RÜCKBLICK AUF DIE ERSTEN ZEHN JAHRE DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Henrik Karge / Dresden

Die großen Umbrüche, die das Jahr 1989 mit sich brachte, haben Deutschland nach den Jahrzehnten der Isolation zwischen Ost und West wieder in ein zentraleuropäisches Wirkungsfeld hineingestellt, das auch neue Perspektiven hinsichtlich der Kulturräume Europas eröffnet hat. Die kulturellen Verbindungen mit der Iberischen Halbinsel, die seit der Demokratisierung Spaniens und Portugals in den siebziger Jahren neue Dimensionen gewonnen hatten, drohten vor dem Hintergrund von "1989" allerdings ins zweite Glied zu geraten. Daß dies nicht geschehen möge, ist ein wesentliches Anliegen der Carl Justi-Vereinigung, die 1989 mit dem Ziel gegründet wurde, die Erforschung und Vermittlung der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichte in Deutschland auf Dauer zu intensivieren. Andererseits hätte man sich in jenem Jahr kaum träumen lassen, daß der Sitz der Vereinigung einmal nach Dresden wandern würde.

Die offizielle Gründung der Carl Justi-Vereinigung, die von Anfang an die Bestimmung "zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal" im Titel führte, wurde am 14. und 15. Januar 1989 – also vor gut zehn Jahren – bei der konstituierenden Sitzung im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Marburg vollzogen. Die ersten Rundbriefe lassen jedoch erkennen, daß sich schon 1988 eine Kerngruppe von *aficionados* der spanischen und portugiesischen Kunst zusammengefunden hatte, deren Wurzeln sich vereinsarchäologisch bis ins Jahr 1987 zurückverfolgen lassen (erste Kontakte von Barbara Borngässer Klein, Martin Warnke und mir bei einer Mittelaltertagung in München). Wichtig und folgenreich waren vor allem zwei Treffen am Rande des XXI. Deutschen Kunsthistorikertages am 28. und 30. September 1988 in Frankfurt, an denen neben den Obengenannten auch Sylvaine Hänsel, Michael Scholz-Hänsel und Pablo de la Riestra beteiligt waren und bei denen nicht allein der Name der Carl Justi-Vereinigung, sondern auch deren Struktur und inhaltliche Ausrichtung weitgehend festgelegt wurden. Die Frankfurter Zusammenkunft und das nächste Treffen bei Barbara Borngässer Klein und Bruno Klein in Potzwenden bei Göttingen am 25. und 26. November 1988 führten bereits zur Konzeption verschiedener Projekte, die in den folgenden Jahren sämtlich realisiert werden konnten und wesentlich dazu beitrugen, die Vereinigung in der kunsthistorischen Öffentlichkeit bekannt zu machen: eine Spanien-Sektion beim nächsten Kunsthistorikertag in Aachen, eine Tagung zur europäischen Stellung der spanischen Kunst in Marburg und das Buchprojekt einer "Einführung in die spanische Kunstgeschichte". Das Treffen in Potzwenden war auch insoweit folgenreich, als das Sekretariat – und damit das Lebenszentrum – der Justi-Vereinigung dank des Engagements von Barbara Borngässer Klein von nun an für ein ganzes Jahrzehnt in diesem kleinen südniedersächsischen Weiler verblieb.

Nach diesen vorbereitenden Treffen im kleinen Kreis trat die Carl Justi-Vereinigung 1989 mit ihrer offiziellen Gründung in Marburg und ihrer ersten themenbezogenen Tagung an der Universität Kiel in den Kreis der Öffentlichkeit. Nach anfänglichen Diskussionen wurde Klarheit darüber erzielt, daß die Vereinigung sich als e.V. ins Vereinsregister eintragen lassen sollte, damit bei steigenden Mitgliederzahlen eine kontinuierliche Arbeit gewährleistet war und die Finanzierung der *Mitteilungen* durch Mitgliedsbeiträge gesichert werden konnte. Diese rechtliche Festlegung sollte jedoch nur einen äußeren Rahmen schaffen, innerhalb dessen sich die Arbeit der Vereinigung möglichst frei entfalten konnte. So ist es von Anfang an ein wesentliches Prinzip der "Justis" gewesen, gemeinsame Projekte nicht allein vom Vorstand her zu betreiben, sondern sie im gleichen Maße aus dem Kreis der Mitglieder heraus zu entwickeln. Der Vorstand, so wurde beschlossen, sollte ohnehin alle zwei Jahre neu gewählt werden, damit ein größerer Kreis von Mitgliedern in die entsprechende Verantwortung gezogen werden konnte. Der in Marburg im Januar 1989 gewählte Vorstand bestand aus Barbara Borngässer Klein, Martin Warnke, Peter Klein, Michael Scholz-Hänsel und mir als erstem Vorsitzenden (in späteren Jahren gehörten bzw. gehören zum Vorstand auch: Angelica Francke, Christian Freigang, Karin Hellwig, Bettina Marten, Gisela Noehles, Cristina Stiglmayr, Victor Stoichita). Mir fiel außerdem die Aufgabe des Schatzmeisters zu, die mir bis zum heutigen Tag treu geblieben ist; da ich in diesem Zusammenhang auch die Eintragung ins Vereinsregister (erfolgte am 29. Mai 1989) zu betreiben hatte, wurde Kiel als Sitz der Vereinigung bestimmt. An dieser Stelle sei hinzugefügt, daß die Carl Justi-Vereinigung nach einer Präzisierung der Satzung am 6. Februar 1991 vom Finanzamt Kiel-Nord als gemeinnützige Körperschaft (vorläufig) anerkannt wurde, was den Vorteil mit sich bringt, daß die Mitgliedsbeiträge steuerlich absetzbar sind.

Ein wichtiges Ziel der Justi-Vereinigung ist es von Anfang an gewesen, auf die Gründung eines deutschen kunsthistorischen Instituts in Madrid hinzuwirken. Dieses Ziel ist in der Satzung verankert und wird immer wieder in den Mitgliederversammlungen thematisiert. Daß wir einer Realisierung im ersten Dezennium unseres Bestehens dennoch nicht näher gekommen sind, hängt wesentlich mit der Umorientierung der deutschen Kulturpolitik zusammen, die die Wiedervereinigung Deutschlands mit sich gebracht hat. Auf diese grundsätzliche Schwierigkeit verwies Staatssekretär Döll vom Bundesministerium für Forschung und Technologie, mit dem eine kleine Delegation der Justi-Vereinigung bei einem Treffen in Essen am 30. Januar 1990 die Möglichkeiten einer Institutsgründung in Spanien erörterte. Herr Döll machte auch klar, daß eine auf lange Sicht so kostspielige Angelegenheit wie ein neues Forschungsinstitut in Spanien nur dann Aussicht auf Realisierung hat, wenn Spanien sich in ähnlicher Weise in Deutschland engagiert. Da das Fernziel einer Institutsgründung jedoch nicht im Reich der Utopie verschwinden soll, sind alle Mitglieder der Justi-Vereinigung aufgerufen, weiterhin nach Lösungsmöglichkeiten zu suchen. So könnte man eine Kooperation mit der Wirtschaft in Betracht ziehen – mit einer großen Bank wurden inzwischen auch Verhandlungen geführt, die bislang jedoch kein greifbares Ergebnis erbracht haben. Immerhin zeigt der jüngst erfolgte Aufbau des deutschen kunsthistorischen Forums in Paris, daß die Etablierung eines kunsthistorischen Auslandsinstituts außerhalb Italiens in der gegenwärtigen Situation durchaus möglich ist. In den zehn Jahren ihres Bestehens hat die Carl Justi-Vereinigung die kunsthistorische Spanienforschung in einem solchen Maße intensiviert und eine derartige Fülle von wissenschaftlichen Publikationen initiiert, daß der Anspruch auf ein Forschungsinstitut in Spanien heute weitaus besser begründet ist als 1989.

Die wissenschaftliche Entfaltung der Carl Justi-Vereinigung läßt sich an ihren Tagungen und Buchpublikationen, aber auch an der Entwicklung der *Mitteilungen* ablesen. Von Anfang an als Forum für den wissenschaftlichen Austausch der Mitglieder konzipiert, haben sich die *Mitteilungen* nach und nach als wichtiges Publikationsorgan für neue Forschungen zur spanischen, portugiesischen und lateinamerikanischen Kunstgeschichte etabliert. 1988 und 1989 wurden sie noch als (durchgehend gezählte) "Briefe" verschickt, die immerhin auch schon wiederkehrende Rubriken, wie Kurznotizen zu Ausstellungen, neuerschienenen Büchern und Lehrveranstaltungen, sowie einzelne längere Buch- und Ausstellungsbesprechungen enthielten. Die Zählung wechselte 1990 auf Jahrgänge (2. Jahrgang = 1990) mit einzelnen "Heften", die im Umfang nun schon um die 40 Seiten erreichten. Einen großen Schritt nach vorn erbrachten die *Mitteilungen* des 4. Jahrgangs von 1992, denn ab jetzt erschienen sie in deutlich größerem Umfang mit einem kleinen Abbildungsteil als Jahrbücher. Die Steigerung in den folgenden Jahren ist schon in quantitativer Hinsicht bemerkenswert: Der Umfang wuchs von 84 Seiten 1992 auf meist über 140 Seiten in den Jahrgängen ab 1993. Als sehr zweckmäßig erwies es sich, Kurzfassungen der bei den Tagungen der Justi-Vereinigung gehaltenen Vorträge in den *Mitteilungen* abzudrucken; in den Fällen, in denen eine Gesamtpublikation der Tagung realisiert werden konnte, wurde allerdings auf den Abdruck der Resümees verzichtet (daher auch Schwankungen im Umfang der Jahrbücher). Daneben stellen einzelne größere Aufsätze, teilweise mit Illustrationen versehen, das wissenschaftliche Rückgrat der *Mitteilungen* dar, die zugleich aber weiterhin den Raum für Vereinsnachrichten bieten. In einzelnen Fällen ergaben sich auch außerhalb der Tagungen Themenkonzentrationen, wie im Fall des Schwerpunktthemas "Granada im 16. Jahrhundert" im 8. Jahrgang 1996. Über all die Jahre hinweg hat Barbara Borngässer Klein mit ihrer Redaktionsarbeit für eine gleichbleibend hohe Qualität in der Herstellung der *Mitteilungen* gesorgt; mit dem vorliegenden Jahrbuch hat Bettina Marten in Runkel das Staffelholz übernommen und setzt damit diese grundlegende Arbeit mit großer Energie fort, wofür ihr weiterhin viel Erfolg zu wünschen ist. Die Verdienste von Barbara Borngässer, die in den wegbereitenden Jahren sowohl das Justi-Sekretariat geleitet als auch die *Mitteilungen* realisiert hat, sind besonders hervorzuheben.

Blickt man auf die ersten Jahre der Carl Justi-Vereinigung zurück, so erstaunt sowohl die Dichte als auch die thematische Vielfalt der realisierten Veranstaltungen und Projekte. Nach der Marburger Gründungsversammlung vom Januar 1989 befaßte sich die Kieler Tagung vom 7.-9. Juli 1989 mit dem Thema "Carl Justi und die Anfänge der deutschen Spanien- und Portugalforschung" (H. Karge). Im folgenden Jahr fand vom 12.-14. Januar im Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin (in Zusammenarbeit mit der TU Berlin, S. Hänsel / B. Nicolai) das Kolloquium "Spanische und portugiesische Kunst im 16. Jahrhundert" statt, und am 28. September bestritten die Justis (M. Warnke / M. Scholz-Hänsel / H. Karge) eine Sektion des XXII. Deutschen Kunsthistorikertages in Aachen mit dem Thema "Konvention und Innovation in der spanischen Kunst". Am 3.-4. Mai 1991 widmete sich eine Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München dem Thema "Die spanische Kunst des *siglo de oro*" (K. Hellwig), und im gleichen Jahr stand ein breit angelegter Kongreß an der Universität Marburg vom 8.-10. Oktober unter der

Fragestellung "Ist Spanien anders? Spanien als Kreuzungspunkt neuer Ideen in Europa" (M. Scholz-Hänsel). Auch 1992, das große Spanien-Jahr (Olympiade, Weltausstellung, 1492), sah zwei Justi-Tagungen: Am Rande des Internationalen Kunsthistorikerkongresses in Berlin fand am 17. Juni ein kleines Kolloquium zum Thema "Ibero-America and Europe. Problems and perspectives of art historical exchange" statt, das die Arbeit der Justi-Vereinigung erstmals auf Lateinamerika hin öffnete – eine Perspektive, die für den Verein in Zukunft an Bedeutung gewinnen wird. Vom 20.-22. November 1992 wurde an der Universität Heidelberg mit einer Tagung über "Romanische Skulptur in Spanien" (H. Bredekamp / B. Klein / P. Klein) im Justi-Rahmen zum ersten Mal ausführlich der Bereich der mittelalterlichen Kunst thematisiert.

Die dichte Folge von Tagungen, die die ersten Jahre der Carl Justi-Vereinigung kennzeichnen, hätte trotz der großen Themenvielfalt nur einen relativ engen Kreis von Spezialinteressierten erreichen können, wenn die Vereinigung nicht zugleich mit breit angelegten Buchpublikationen auf sich aufmerksam gemacht hätte. Ein Basiswerk für tiefergehende Beschäftigungen mit dem Gebiet der spanischen Kunst, gerade auch für Studierende, stand uns im Sinn, als Sylvaine Hänsel und ich die *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung* konzipierten, die Anfang 1992 zweibändig im Berliner Reimer Verlag erschien. Die meisten Kapitel thematisieren hier einen größeren künstlerischen Komplex in einer Epoche, etwa die spanische Architektur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, indem sie ein besonderes Monument als Beispiel näher beleuchten und daneben knapp die wesentlichen kunsthistorischen Entwicklungen und Zusammenhänge umreißen sowie einen Überblick über die bisherigen Forschungen geben. Der von mir 1991 im Münchner Verlag Klinkhardt & Biermann herausgegebene Band *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit* richtete sich als Bildband an ein noch größeres Publikum, setzte sich aber auch zum Ziel, neben den berühmten Namen der spanischen Malerei auch einige weniger bekannte, aber dennoch bemerkenswerte Künstler, wie Francisco Ribalta oder Ignacio Zuloaga, ins Licht zu rücken und daneben auch die Rezeptionsgeschichte der spanischen Malerei zu skizzieren.

Thematisch enger, aber methodisch weitgefaßt war das von der Justi-Vereinigung mitgetragene Ausstellungsprojekt zu Barcelona, das in eigenständiger Arbeit von Studentengruppen der Technischen Universität Berlin und der Universitäten Marburg und Kiel konzipiert und realisiert wurde (Koordination: B. Borngässer Klein). Die 1992-1993 in der Berliner Stadtbibliothek, dem Marburger Universitätsmuseum und dem Kieler Rathaus gezeigte Ausstellung stellte die Stadtgestalt und das künstlerische Leben Barcelonas in einem zeitlichen Spektrum vom Mittelalter bis in die Gegenwart dar; das wissenschaftliche Begleitbuch erschien im Marburger Jonas Verlag unter dem Titel *Barcelona – Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole* (Redaktion: M. Elvers / M. Ritthausen). Die Barcelona-Ausstellung wurde in Marburg und Kiel noch durch eine Ausstellung spanischer, insbesondere katalanischer Künstler der Gegenwart ergänzt (Ramón Enrich, Joan Datzira, Txaro Fontalba, Ricardo Salvatella; Organisation: B. Franzen, M. Terés).

In den letzten Jahren hat die Carl Justi-Vereinigung mit der Buchreihe *Ars Iberica* ein wichtiges Publikationsforum hinzugewonnen. Nach ersten Überlegungen im Jahre 1990 wurde 1993 eine Gruppe von Herausgebern – Barbara Borngässer, Bruno Klein, Gisela

Noehles, Martin Warnke – bestimmt, die den in der Hispanistik führenden Frankfurter Verlag Vervuert für die neue Reihe zur Kunst in Spanien und Portugal gewinnen konnten. Ziel der Reihe *Ars Iberica* ist es, hervorragende Monographien (vor allem Dissertationen) zu diesem Themenbereich sowie in einzelnen Fällen auch Tagungsakten der Justi-Vereinigung in angemessener Weise zu publizieren. Das Erscheinungsbild der festgebundenen Bände von Vervuert kann als sehr ansprechend bezeichnet werden, einzig die Abbildungsqualität könnte in Zukunft etwas verbessert werden. Den Auftakt der Reihe bildete Susann Waldmanns Dissertation zum Thema *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, die 1995 publiziert wurde; als Bände 2 und 3 erschienen 1996 die Tagungsakten zu den spanischen Reiseberichten (s.u.) und Karin Hellwigs Dissertation über *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert.* Weitere Publikationen stehen unmittelbar bevor.

Der in den ersten Jahren erkennbare halbjährige Rhythmus von Mitgliederversammlungen und Tagungen konnte gerade im Hinblick auf eine Verstetigung der Vereinsarbeit nicht über einen längeren Zeitraum ausgedehnt werden. Daher setzte sich ab 1993 ein einjähriger Rhythmus durch, der – im Interesse der meisten Mitglieder – zu einer stärkeren zeitlichen Konzentration der Tagungen und Mitgliederversammlungen führte. Wissenschaftlich bedeutete dies keinen Verlust, da in der Folgezeit wiederholt Kolloquien mit internationaler Beteiligung durchgeführt werden konnten, die das Niveau der stärker improvisierten frühen Tagungen weit hinter sich ließen. Diese Professionalisierung der Vereinsarbeit brachte auch vielfältige Kontakte mit anderen Institutionen, wie der VW-Stiftung, dem Deutschen Hispanistenverband und dem Potsdamer Forschungszentrum für Europäische Aufklärung, ein, die sich teilweise in verbesserten Publikationsmöglichkeiten niederschlugen.

Vom 21.-22. Mai 1993 fand an der Universität Bonn ein Kolloquium über *Spanische Reiseberichte* statt (A. Beyer, G. Noehles), dessen Vorträge von Gisela Noehles 1996 in der Reihe *Ars Iberica* (s.o.) unter dem Titel *Kunst in Spanien im Blick des Fremden – Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart* herausgegeben worden sind. In derselben Reihe sollen in diesem Jahr die Akten des Kolloquiums erscheinen, das vom 4.-6. Februar 1994 an der Universität Göttingen mit starker internationaler Beteiligung zum Thema *Spanien und die gotische Architektur in Europa* (Chr. Freigang) veranstaltet wurde. Ebenfalls 1994 beteiligte sich die Carl Justi-Vereinigung erstmals an einer Tagung in Spanien: Vom 22.-25. November nahmen einige Mitglieder als Referenten an den VII. *Jornadas* des Instituto Velázquez in Madrid zum Thema *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* teil (Vorträge in den Tagungsakten publiziert). Vom 2.-5. März 1995 richtete die Justi-Vereinigung eine kunsthistorische Sektion innerhalb des Deutschen Hispanistentages an der Universität Bonn aus, der unter dem übergreifenden Motto *Kulturen im Dialog* stand. Das Thema der Sektion lautete: *Ausländische Künstler in Spanien – Übermittler internationaler Konzeptionen* (H. Karge). Das hier bereits thematisierte Spannungsfeld zwischen Italien und Spanien wurde in der Tagung zu *Spanien und Neapel im Zeitalter der Vizekönige* näher beleuchtet, die vom 16.-18. Februar 1996 im Warburg-Haus der Universität Hamburg stattfand (A. Beyer, S. Schütze). Angesichts der anfänglichen Schwerpunktbildung in verschiedenen Epochen der älteren Kunst war die Tagung besonders wertvoll, die vom 14.-16. Februar 1997 zum Thema *Die neuen Museen in Spanien* an der Universität Bochum veranstaltet wurde (B. Klein).

Die Vorträge der drei letztgenannten Tagungen erschienen in Form von Resümees bzw. auswahlweise in voller Länge in den *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* 1995, 1997 und 1998. Schließlich ist das vom Forschungszentrum für Europäische Aufklärung in Potsdam vom 20.-22. Februar 1998 veranstaltete Kolloquium zu *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung* (Chr. Frank, S. Hänsel) zu nennen, das innerhalb eines weiten thematischen Spektrums zwischen Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft eine besonders große Zahl von Vorträgen vereinigt hat. Eine separate Publikation der Tagungsakten ist noch für dieses Jahr vorgesehen.

In organisatorischer Hinsicht haben sich 1997 und 1998 grundlegende Wandlungen vollzogen: An erster Stelle ist hier die 1997 erfolgte Verlegung des Sekretariats von Potzwenden zum Instituto Cervantes in Bremen zu nennen, wo Gabriele Schulze sich intensiv um den Schriftverkehr der Carl Justi-Vereinigung kümmert. Unsere Vereinigung ist Frau Schulze für ihr Engagement und dem spanischen Kulturinstitut im allgemeinen für diese Form der Unterstützung besonders dankbar. 1998 wurde beschlossen, den Vereinssitz von Kiel nach Dresden zu verlegen, da ich hier seit kurzem als Professor für Kunstgeschichte wirke und der Sitz zweckmäßigerweise mit meiner Funktion als Rechnungsführer verbunden ist. Im selben Jahr wurde auch die kleine Bibliothek der Justi-Vereinigung vom Privathaus Borngässer-Klein in Potzwenden in mein Dienstzimmer an der TU Dresden verlegt – hier bleiben die von den Mitgliedern übersandten Bücher als geschlossener Bestand erhalten und können von Interessenten leicht eingesehen werden (Adresse am Schluß dieses Beitrags). Im Zuge der Bibliotheksverlegung kam es auch zu einer Neuordnung, die das Auffinden einzelner Bücher erheblich erleichtert: Klaus Körner aus Berlin hatte die höchst dankenswerte Aufgabe auf sich genommen, die Buchbestände der Justi-Vereinigung computermäßig zu erfassen und sie sinnvoll zu ordnen. Noch sind diese Bestände in ihrem Umfang zwar sehr bescheiden, enthalten aber mehrere Schriften, die in deutschen Bibliotheken sonst nur schwer zu erreichen sind. Daher möchten wir die Mitglieder auch weiterhin darum bitten, Sonderdrucke von Aufsätzen oder größere Schriften an die Justi-Bibliothek in Dresden zu senden, denn hier sind sie für alle Interessenten zugänglich (Erwähnung der Neuzugänge jeweils in den *Mitteilungen*). Am Rande möchte ich bemerken, daß ich im Rahmen der hiesigen Lehre bevorzugt Themen der spanischen Kunstgeschichte behandele und mich daher auch um eine Stärkung der entsprechenden Buchbestände in der Sächsischen Landesbibliothek / Universitätsbibliothek Dresden bemühe.

Die neue Personen- und Ortskonstellation – Sekretariat: Gabriele Schulze in Bremen, Mitteilungen: Bettina Marten in Runkel, Vereinssitz in Dresden, Vorstand seit der Mitgliederversammlung in Jena am 19. März 1999: Christian Freigang, H. Karge, Bettina Marten, Gisela Noehles, Michael Scholz-Hänsel – wird der Carl Justi-Vereinigung hoffentlich weitere Impulse für ein erfolgreiches zweites Dezennium verleihen. Die Planung für die nächsten Kolloquien läuft jedenfalls schon auf Hochtouren. So soll am 16.-18. September 1999 eine internationale Tagung in der Colección Thyssen-Bornemisza in Madrid zum Thema *Von der Reform zur Avantgarde / Del Regeneracionismo a las Vanguardias* stattfinden, die von der Justi-Vereinigung gemeinsam mit dem Thyssen-Museum ausgerichtet wird (Koordination: Michael Scholz-Hänsel und Birgit Thiemann, Leipzig). Am 6.-8. April 2000 soll dann ein Kolloquium am Instituto Cervantes in Bremen zu einer stärkeren Öffnung unserer Vereinigung auf die Kunst Lateinamerikas hin

beitragen. Die von Helga von Kügelgen und Gabriele Schulze vorbereitete Tagung steht unter dem Titel: *Lateinamerika – Europa / Europa und Lateinamerika: Indigenes Erbe – europäische Tradition. Ein Leit-Faden lateinamerikanischer Kunst.* Eine wichtige thematische Ergänzung bringt auch die Zusammenarbeit der Justi-Vereinigung mit dem neugegründeten Arbeitskreis Al-Andalus mit sich: Zum 65. Geburtstag von Christian Ewert, dem Islam-Spezialisten des Deutschen Archäologischen Instituts in Madrid, ist ein internationales Kolloquium in Bonn zum Thema *Al-Andalus und Europa: zwischen Orient und Okzident* geplant (voraussichtlich 3.-7. Mai 2000). Die Justi-Kolloquien der folgenden Jahre werden voraussichtlich in Osnabrück und Dresden stattfinden. Ein neues Buchprojekt, an dem mehrere Justi-Mitglieder partizipieren, soll 2000 im Kölner Könemann Verlag erscheinen: Das von Barbara Borngässer herausgegebene Werke wird sich den Kulturlandschaften Spaniens widmen. Über diesem reichen wissenschaftlichen Leben, das die Carl Justi-Vereinigung vornehmlich in Deutschland entfaltet, sollte allerdings das wesentliche Anliegen, die Gründung eines deutschen kunsthistorischen Instituts in Madrid in die Wege zu leiten, nicht vergessen werden.

DAS GRABMAL DER HL. EULALIA IN DER KATHEDRALE VON BARCELONA

Sandra Schomacker / Oelde

Die spanische Gotik war geprägt von einer deutlichen Einflußnahme ausländischer Kunst. Neben den Mauren sowie Frankreich, Flandern, den Niederlanden, England und Deutschland[1] hinterließ auch Italien seine Spuren auf der Iberischen Halbinsel, vornehmlich in den katalanisch-aragonesischen Gebieten[2]. Die besondere Beziehung, die gerade Katalonien mit Italien verband und die sich vor allem in der Plastik nach 1320 offenbarte[3], lag nicht zuletzt in der politischen, wirtschaftlichen, religiösen und dynastischen Situation des 13. und 14. Jahrhunderts begründet. Neben ausgedehnten Handelsbeziehungen und der Verbreitung der Bettelorden sorgten auch die aragonesischen Könige für das Eindringen italienischer Kunstformen in Spanien: Sie regierten über Katalonien, Sizilien, die Balearen, ab 1326 auch über Sardinien und verfügten in der Königin Sancha über ein wichtiges Vermittlungs- und Bindeglied[4], da diese als Tochter des Königs Jaime II. von Mallorca aus dem Barceloneser Königshaus stammte und als Frau Roberts von Anjou Königin von Neapel war. Bezeichnenderweise wurden insbesondere für die prominentesten Aufträge in der ersten Jahrhunderthälfte meist ausländische Künstler herangezogen[5]. Als wichtigste Beispiele italienischer Plastik auf spanischem Boden gelten das Grabmal des Erzbischofs von Tarragona, Juan de Aragón (+1334)[6], in der Tarragoneser Kathedrale sowie das Grabmal der S. Eulalia in der Krypta der Kathedrale von Barcelona.. Erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts - im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwung Kataloniens[7] und des Engagements König Pedros IV., seiner Gattin Eleonora von Sizilien und seines Bruders Martín[8] - begann sich die Gotik endgültig in der einheimischen, katalanischen Plastik durchzusetzen. Obwohl der ausländische Einfluß auch in der zweiten Jahrhunderthälfte in Katalonien weiterhin bestehen blieb, ist zum einen eine Abnahme an italienischen oder italienisch beeinflußten Werken zu vermerken[9], und zum anderen prägten nun nicht mehr ausländische, sondern in zunehmendem Maße einheimische Meister die Kunstlandschaft Kataloniens.

Innerhalb der katalanischen Plastik im Zeitalter der Gotik spielt das Grabmal der S. Eulalia eine bedeutende Rolle. Es gilt regelrecht als "Paradebeispiel" für das rege Interesse an italienischer Kunst, das sich im 14. Jahrhundert besonders deutlich im katalanisch-aragonesischen Herrschaftsgebiet manifestierte und dieses maßgeblich prägte. Die Bedeutung, die dem Eulalia-Grabmal in diesem Zusammenhang von der kunsthistorischen Forschung zuerkannt wurde, offenbart sich nicht zuletzt in der Tatsache, daß es in den meisten Überblickswerken über die spanische Kunst, die spanische Plastik oder die Gotik in Spanien erwähnt oder gar abgebildet wurde. Nichtsdestotrotz ist seine Erforschung keineswegs erschöpft. Erstens scheint die übliche Datierung von 1326 bis 1337 / 1339[10] sowie die Annahme einer Arbeitsunterbrechung bei näherer Betrachtung der Umstände nicht mehr haltbar zu sein. Zweitens fehlt bis heute weitgehend eine fundierte Einordnung des Monuments in die italienische Plastik, in deren Zusammenhang es zweifellos gesehen werden muß, da die Pisanische Herkunft seines Schöpfers quellenmäßig belegt ist. Drittens sind seine Qualitäten, die sich vor allem in dem ungewöhnlichen Grabmals*typus* offenbaren, m.E. noch nicht genügend erkannt und gewürdigt worden. Das Eulalia-

[1] Bertaux, Emile, "La sculpture du XIV siècle en Italie et en Espagne", in: Michel, André (Hrsg.), *Histoire de l' Art*, Bd. 2, 2. Teil, Paris 1906: 654; Gudiol, José, "Arte", in: *Catalunya*, Tierras de España. Bd. 1, Madrid 1974: 247; Español i Bertrán, Francesca, "Clientes y promotores en el gótico catalán", in: *Cataluña Medieval* (Ausstellungskatalog), Barcelona 1992: 227.

[2] Bertaux, wie Anm. 1: 651; Duby, Georges / Barral i Altet, Xavier / Guillot de Suduiraut, Sophie (Hrsg.), *Mittelalter. 5.-15. Jahrhundert*, Skulptur, Bd. 2, Köln 1996: 212;

[3] Contreras, Juan de, Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánica*, Barcelona 1934: 196; Dalmases, Núria de, "Die Gotik in Spanien", in: Barral i Altet, Xavier (Hrsg.), *Die Geschichte der spanischen Kunst*, 1997: 179.

[4] Soler i March, Alejandro, "Sarcòfag de Santa Eulalia a la Catedral de Barcelona", in: *Arquitectura i Urbanisme*, 19 (Sept. 1934): 12f.; Bassegoda Nonell, Juan, "El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración", in: *Academia. Anual y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 58 (1984/1):129f.

[5] Dalmases, wie Anm. 3: 179.

[6] Vgl. dazu: Bertaux, wie Anm. 1: 652; Español i Bertrán, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre Trecentista. Escultor, Pintor i Architecte*, Barcelona 1994: 33f.

[7] Julia Viñamata, José Ramón, "Las actitudes de los Barceloneses del primer tercio del siglo XIV", in: *Anuario de estudios medievales*, 20 (1990): 26f.

[8] Mayer, August L., *Gotik in Spanien*, Leipzig 1928 (= Biermann, Georg (Hrsg), Handbücher der Kunstgeschichte, Bd. 3): 4f.; Contreras, wie Anm. 3: 199; Riquer, Martí de, "Aspects artistics i culturals", in: *Els catalans a Sicília*, Barcelona 1992: 141-146.

[9] Dalmases, wie Anm.3: 181ff.

[10] Mas, José, *Guia Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona 1916.: 29; Soler i March wie Anm. 4: 10ff.; Contreras wie Anm. 3: Abb. 195; Durán i Sanpere, Antonio Agustí / Ainaud de Lasarte, Joan, *Escultura gótica.* Ars Hispaniae, Bd. 3, Madrid 1956: 12, 193f.; Ders., *L' escultura gòtica*, Folch und Torres (Hrsg.), L' art català, Bd. 1, Barcelona 1957: 357; Tolaini, Emilio, "Alcune sculture della facciata del Camposanto de Pisa" in: *Critica d' Arte*, 18 (Nov.-Dez. 1956): 554; Yarza Luaces, Joaquín, *La edad media*, Historia del arte hispánico, Bd. 2, Madrid 1978: 293, 314; Bracons i Clapés, Josep, *Uns revisió al sepulcre de Santa Eulalia*, Barcelona 1980 (= Quaderns d'Arqueología i Història de la Ciutat, Ayuntament de Barcelona, Museu d'História de la Ciutat, Seminari d' investigació 'A. Durán i Sanpere', Bd. 8): 133-137; Franco Mata, Ángela, "Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del Siglo XIV", in: *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela 1988: 106-112; Duby, wie Anm. 2: 213. Ferner finden sich auch folgende Angaben: 1327 (Dalmases, wie Anm. 3: 179); 1327-1333 (Gudiol, wie Anm.1: 258); 1331 (Jiménez-Placer, R. / Suárez de Lezo, F. "Escultura gótica española", in: *Del paleolítico al renacimiento*, Historia del Arte Español, Bd. 1, Barcelona 1955: 285.); 1339 (Bassegoda i Amigó, Bonaventura, *La Catedral de Barcelona*, Barcelona 1928: 7f.).

Grabmal ist weder eine "kalte und arme Wiederholung", wie Bertaux äußerte, noch ein minderwertiges, simplifiziertes Exemplar italienischer Vorbilder, als das es so viele andere Kunsthistoriker sahen[11]. Insbesondere diese drei Aspekte sollen daher im Mittelpunkt dieses Aufsatzes stehen, der auf meiner 1998 an der Universität Düsseldorf eingereichten Magisterarbeit basiert.

DAS GRABMAL DER SANTA EULALIA

Der Aufbau des aus Marmor und Alabaster bestehenden Grabmals in der Krypta der Barceloneser Kathedrale erhebt sich auf einem etwa treppenstufenhohen Sockel hinter einem Tischaltar neuerer Zeit und entspricht weitgehend wieder dem originären Zustand[12] (Abb. 1). Der rechteckige, mit Reliefs aus Vita[13] und Kultgeschichte[14] der frühchristlichen Heiligen geschmückten Sarkophag, der auch heute noch ihre Reliquien beherbergen soll[15], ruht auf acht, in zwei Reihen hintereinanderstehenden und unterschiedlich dekorierten Säulen, deren Eckpiedestale – durch Löwen, Löwin[16], Evangelistengruppe und hockenden Herkules – figural interpretiert sind. Auf dem, die Eulalia-Geschichte in relieffierter Form fortsetzenden, walmdachförmigen Sarkophagdeckel, stehen als Bekrönung fünf alabasterne Freiplastiken auf annähernd quadratischen Sokkeln. Es handelt sich dabei um eine Madonnenfigur, die von vier kerzenhaltenden Engeln mit metallenen Flügeln umgeben ist[17], wobei die beiden vorderen Engel aufgrund ihrer vertikal ausgerichteten Gewandfalten und der weniger geschwungenen Körperhaltung gestraffter erscheinen als die hinteren. Auch die Blickrichtungen der Engel variieren, in-

[11] Bertaux, wie Anm. 1: 652 (in Übersetzung zitiert); Salmi, Mario, "Un monumento dell scultura pisana a Barcelona", in: *Miscellanea di storia dell' Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933: 126; Contreras, wie Anm. 3: 198.

[12] Zur wechselvollen Restaurierungsgeschichte siehe: *Arxiu catedral, Acuerdos Capitulares, 1870-78, fol.90, 91, 92, 102;* Mas i Doménech, Josep, *Nota histórica. La cripta de Santa Eulalia a la Séu de Barcelona*, Barcelona 1914: 21; Bassegoda Nonell, Juan, "Restauraciones en la catedral de Barcelona", in: *La Fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrale gotiche*, Mailand 1993: 332. Vgl. auch den Stich von F. Kraus in: Florez, Enrique, *España Sagrada*, Bd. 19, Madrid ^{2}1859: 319.

[13] Zur Vita der S. Eulalia siehe: *Acta Sanctorum, Feb, Bd. 2, 577-78;* Fábrega Grau, Ángel, "Santa Eulalia de Barcelona" in: *Divulgación Histórica de Barcelona*, Bd. 11, Barcelona 1960: 21-28.

[14] Zum Kult der S. Eulalia siehe: Fábrega Grau, Ángel, "El culto de Santa Eulalia en la topografia de Barcelona", in: *Divulgación Histórica de Barcelona*, Bd. 11, Barcelona 1960: 29-39.

[15] Mas y Doménech, wie Anm. 12: 23.

[16] Der Kopf der Löwin ist eine spätere Ergänzung: Weder in der Größe noch im Material stimmt er mit dem restlichen Körper überein, bildet mit diesem keine organische Einheit. Die auffallenden, spitzen Brusthöcker sind sicherlich auf Materialabtragungen zurückzuführen, die für eine Anpassung des zu kleinen Kopfes nötig waren.

[17] Der Sarkophag mißt ca. 245 cm in der Länge, 60 cm in der Höhe, 70 cm in der Tiefe. Die Säulen samt Kapitellen und Piedestalen erreichen eine Höhe von ca. 185 cm, die bekrönenden Figuren ca. 120 cm.

dem die vorderen den Kopf tendenziell nach außen, die hinteren jedoch in Richtung der Madonna wenden. Diese wird nicht nur durch ihre zentrale Position hervorgehoben, sondern auch durch ihre Plazierung an der höchsten Stelle des Grabmals auf dem zur hin Mitte leicht ansteigenden First des Deckels auf einem aufwendiger gearbeiteten, mehrfach profilierten Sockel. In nur leichtem Schwung wölbt sich ihre Hüfte nach links, wo auf ihrem angewinkelten Arm das Christuskind sitzt. Es blickt seine Mutter an und streckt ihrem Gesicht die rechte Hand entgegen, um, der traditionellen Marienikonographie entsprechend, ihren Schleier zu berühren. In der rechten Hand hielt die Muttergottes, deren Blick trotz des leicht zum Kind geneigten Kopfes geradeaus verläuft, ehemals als Attribut der Himmelskönigin ein Zepter in Form eines schlichten Stabes mit kugeligem Abschluß, was der hieratischen Wirkung der Figur durchaus entsprach. Heute ist jenes Zepter durch eine stilisierte Lilie ersetzt.

Die in reliefierter Form dargestellte Geschichte der S. Eulalia gliedert sich in drei Themenbereiche, welche die Vita, den Kult und Aufnahme der Heiligen in dem Himmel betreffen, wobei die Vorder- und Rückseite des Kastens jeweils drei Relieffelder, sämtliche andere Sarkophagseiten je ein Relieffeld einnehmen. Der erzählerische Zyklus beginnt an der - von vorne aus gesehen - linken Schmalseite und setzt sich nach rechts um den Sarkophagkasten herum fort. Es handelt sich zunächst um die Darstellung der jungen Eulalia, die sich im Kreise ihrer Gefährtinnen auf dem Landgut ihrer Eltern religiöser Lektüre hingibt. Noch im gleichen Feld wird bereits die nächste Episode gezeigt. Die junge Heilige verläßt heimlich ihr Zuhause, um sich dem Richter Dacianus entgegenzustellen. Das nächste Relieffeld, auf der Vorderseite links, zeigt diese Szene. Eulalia steht mit erhobenem, mahnenden Zeigefinger vor dem präsidierenden Richter. Die Volksmenge, von der in der Eulalia-Vita die Rede ist, wird durch einige, in zwei Reihen übereinander angeordnete Gestalten angedeutet. Rechts daneben erfolgt Dacianus' Befehl zur Geißelung der Rebellin und dessen Ausführung durch zwei Schergen mit Geißelruten in den Händen. Im letzten Relief der Sarkophagvorderseite wird die Folterung - der Leib wird ihr mit Eisenhaken aufgerissen - fortgesetzt.

Das Relief der rechten Schmalseite zeigt, wie die andere Schmalseite auch, mehrere chronologisch eigentlich aufeinanderfolgende Episoden: Eulalias Versengung mit brennenden Fackeln, das Wunder, daß das Feuer sich auf Gottes Befehl hin gegen die Folterknechte wandte, Eulalias Tod, symbolisiert durch die emporschwebende Geisttaube, und schließlich der Befehl Dacianus' - ablesbar an seinem ausgestreckten Zeigefinger -, Eulalia an ein Kreuz zu hängen und ihren Leichnam zur Abschreckung aller Christen dort zu belassen, bis er von Geiern zerfleischt würde. Die Rückseite des Sarkophags schildert die Geschichte des Kultes. Zunächst wird die Suche und Auffindung der Gebeine in Santa María del Mar unter Bischof Frodoino gezeigt, anschließend die erste Translatio des unverwesten Leichnams der Heiligen in die alte Kathedrale, und im letzten Feld das sogenannte "Fingerwunder", das sich während dieser Überführung ereignete. Eulalias Leichnam war auf dem Weg zur Kathedrale plötzlich nicht mehr von der Stelle zu bewegen, bis ein reuiger Kleriker gestand, er habe ihr einen Finger geraubt. Der Finger wuchs wunderbarerweise wieder an und die Prozession konnte fortgesetzt werden.

Im Deckel befinden sich vier weitere Reliefs, wobei die zur Verfügung stehenden Flächen der Vorder- und Rückseite sowie der beiden Schmalseiten jeweils nur von einer Szene

ausgefüllt werden; es erfolgt keine Aufteilung in einzelne Relieffelder. Auf der Vorderseite des Deckels wird die Geschichte des Kultes mit der Darstellung der zweiten Translatio von 1339 abgeschlossen, wobei großer Wert auf narrative Genauigkeit gelegt wird. So wird König Pedro, gekennzeichnet durch Krone und seinen begleitenden Hund, ebenso dargestellt, wie der Architekt der Krypta, Jaime Fabrés, dem die Verschließung des Sarkophags oblag und der unmittelbar neben dem fragmentarisch wiedergegebenen Grabmalsabbild steht. Die Rückseite des Sarkophagdeckels zeigt in einer flächig-linearen Reliefaufassung, die Bracons i Clapés[18] als kalligraphisch bezeichnete, die *elevatio animae* der Eulalia. Auf der - von vorne betrachtet - rechten Schmalseite ist, in ähnlichem Reliefstil, ein Prophet zu sehen, auf der linken eine Sybille, beide erkennbar an den Schriftrollen.

Deutlich dominiert am Monument der S. Eulalia die figürliche Dekoration gegenüber der architektonischen Gestaltung. Selbst die beiden Inschriftenreihen sind in den Dienst der formalen Gestaltung gestellt, indem sie den Sarkophagkasten nach oben und unten abschließen sowie die bildnerischen Darstellungen durch Angaben von Daten und Namen konkretisieren. Der Text der oberen Inschrift lautet folgendermaßen:

HIC RESQUIESCIT CORPUS BEATE EULALIE VIRGINIS ET MARTIRIS CHRISTI CIVIS BARCHINONE QUI PASSA EST SUB DACIANO PRESIDE II IDUS FEBRUARII ANNO DOMINI CCLXXVII QUOD SANCTUS - FELIX ET PARENTES EIUS SEPELERIE-RUNT IN BASILICA BEATE MARIE DE MARI ET INDE TRANSLATIUM EST AD HANC SEDEM A BEATO FRODOYNO EPISCOPO CUM CLERO ET POPULO - BARCHINONE ANNO DOMINI DCCCLXXVIII[19].

Es wird von Eulalias Martyrium unter Dacianus im Jahre 277 berichtet, von ihrer Bestattung in der Kirche S. María del Mar, und schließlich von der Auffindung und ersten Translatio ihrer Reliquien in die Barceloneser Kathedrale unter Bischof Frodoino im Jahre 878. Die untere Inschrift erläutert ausschließlich die zweite Umbettung der sterblichen Überreste in das neue gotische Grabmal am 6. Juli 1339, dabei zahlreiche Namen der Anwesenden erwähnend, u.a. den König von Aragón, Pedro, und den von Mallorca, Jaime, der sich zum Zeitpunkt der Feierlichkeiten als Gast in Barcelona aufhielt:

ET IN HOC SEPULCRO RECONDITUM VI IDUS IULII ANNO MCCCXXXIX A IN CHRISTO PATRIBUS ET DOMINIS BERNARDO DIVINA PROVIDENTIA TITULI SANCTE PRISCE PRESBITERO CARDINALI - ARNALDO SANCTE TERRA CONENSIS ECCLESIE ARCHIEP-ISCOPO ET FRATRE FERRARIO EPISCOPO BARCHINONE CUM ALIIS COEPISCOPIS VENERABILIBUS ASSISTENTIBUS ILLUSTRISSIMIS REGIBUS PETRO - ARAGONUM IACOBO MAIORICARUM CUM SUIS CONSORTIBUS [20].

[18] Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 128.

[19] Publiziert in: Mas i Doménech, wie Anm 12: 16.

[20] Publiziert in: Florez, Enrique, *España Sagrada*, Bd. 29, Madrid 1775: 321-322 (erste Abschrift der Inschrift); Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 126f.

Von der ursprünglichen Polychromie des Grabmals haben sich nur noch Reste erhalten, beispielsweise an den vergoldeten horizontalen Ornamentbändern oder an den blaugetönten Reliefgründen.

DATIERUNGSVERSUCH ANHAND VON QUELLEN

Wann immer die Literatur das Grabmal der S. Eulalia in der Krypta der Kathedrale in Barcelona behandelte, war dessen italienischer, insbesondere pisanischer, Charakter unumstritten. Dazu trug neben stilistischen Untersuchungen auch eine Quelle[21] bei, die zu Beginn dieses Jahrhunderts entdeckt wurde.

"... hic magistrum sufficientem habemus de partibus pisarum magistrum videlicet sepulcri Beate Eulalia et possumus hic de Monteiudiaco lapidem jaspideum vel de partibus gerundensis saxum marmoreum facere ..."

Es handelt sich um einen Antwortbrief vom 1. September 1327 der Barceloneser Ratsherren an den Bischof von Barcelona, Ponç de Gualbes, der sich derzeit auf Mallorca aufhielt. Nachdem der Rat seiner Freude über die glücklich verlaufene Reise und Ankunft des Bischofs Ausdruck verliehen hatte, bezog er sich auf die bischöfliche Bitte, 110 Goldflorin für einen neuen Hochaltar der Kathedrale bewilligt zu bekommen, der in Pisa aus Marmor gearbeitet werden sollte. In einer diesbezüglich einberufenen Ratssitzung, an der auch der Bruder des Bischofs, Erzdiakon Gereau de Gualbes, teilnahm, habe man jedoch mehrheitlich entschieden, daß es nicht notwendig sei, den Auftrag für den Altartisch bis nach Pisa zu schicken, arbeite doch gerade zu der Zeit in Barcelona ein Pisaner Künstler an dem Grabmal der S. Eulalia. Eben dieser könne den neuen Altartisch aus regionalem Material herstellen, sofern der Bischof einverstanden sei. Auf diese Weise würde man dem Wunsch des Bischofs nach einem pisanischen Marmoraltar gerecht und entginge gleichzeitig den Gefahren und erhöhten Kosten eines Transportes des Werkes von Pisa nach Barcelona. Dem wurde noch hinzugefügt, daß der pisanische Meister in Barcelona dem Auftrag genauso gerecht werden könne wie seine Landsmänner in Italien, kenne man doch die anderen Arbeiten, die dieser in der Kathedrale bereits ausgeführt habe[22].

Für die kunsthistorische Forschung bedeutete diese Quelle neben der Bestätigung, daß der Auftrag für das Grabmal einem Pisaner Künstler übergeben wurde, auch einen An-

[21] *Arxiu / Instituto municipal deBarcelona, Llibre de Deliberacions/ Llibre del Consell de 1326 a 1327, fol. 58v-59r.* Vgl. Piferrer i Fábregas, Pau / Pi i Margall, Francesch, *Cataluña*, España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, Bd. 1, Barcelona 1884: 303; Bassagoda Nonell, wie Anm. 4: 135-136.

[22] Damit sind neben dem Grabmal der S. Eulalia der Schlußstein in der Krypta und derjenige im zweiten Joch des Mittelschiffes mit dem Wappen von Blanca von Anjou gemeint (Ainaud, Juan / Gudiol, José / Verrie, F.P., *La Ciudad de Barcelona*, Catálogo monumental de España, Bd. 2, Madrid 1947: 53.).

haltspunkt bezüglich der Datierung des Grabmals: Gemeinhin nahm man das Jahr 1327[23], aus dem der Brief stammt, für den Beginn des Grabmals in Anspruch. Doch waren zum Zeitpunkt des Schreibens die Arbeiten bereits im Gange, laut Carreras i Candi[24] sogar in weit fortgeschrittenem Zustand. Somit muß die Arbeit an dem Grabmal bereits einige Zeit *vor* 1327 begonnen worden sein. Ähnlich verhält es sich mit der allgemein üblichen Annahme, das Grabmal sei 1337 bzw. 1339 vollendet gewesen[25]. Beide Daten erweisen sich bei näherer Betrachtung als wenig stichhaltig, denn die erste Jahreszahl bezieht sich lediglich auf die Vollendung der Krypta unter dem Architekten Jaime Fabré 1337, und die zweite resultiert aus der Inschrift am unteren Sarkophaggesims. Diese jedoch erwähnt das Datum 1339 explizit im Zusammenhang mit der Translatio und keineswegs mit der Vollendung des Grabmals[26]. Somit dienen die Daten 1327 sowie 1337 bzw. 1339 lediglich als *termini ante quem* für den Beginn und die Vollendung des Monuments. Hinzu kommt, daß eine Bauzeit für das Grabmal von zehn bzw. zwölf Jahren, besonders angesichts anderer vergleichbarer Werke, sehr lang erscheint. Es ist also entweder die Möglichkeit einer Vollendung bald nach 1327 in Betracht zu ziehen, ein langsames Voranschreiten der Arbeiten oder aber eine Unterbrechung. In letzterer These sahen zahlreiche Autoren[27] ihre auf stilistischen Untersuchungen basierende Annahme mindestens zweier Künstlerkreise am Grabmal bekräftigt.

Neben jener Quelle von 1327 stehen noch zwei weitere aus demselben Jahr in Verbindung mit dem Monument der S. Eulalia, die Anhaltspunkte zu dessen Datierung liefern können. In der ersten werden zwei Daten im Zusammenhang mit dem Bau der Krypta genannt:

"Propterea noverint universi hoc instrumentum presens publicum inspecturi Quod cum capella que incepta fuit ad hedifficandum et construendum in ecclesia Sedis Barch. Die festivitatis martirii Sanctorum Petri e Pauli apostolorum Christi beatorum qua die computabatur tertio kals. Iulii Anno domini millessimo trecentissimo tricesimo septimo fuisset perfecta constructa et hedificata ad honorem .."[28].

---

[23] Siehe Anm. 10.

[24] "La lletra del 1327 assenyala un notable avenH en la labor del sepulcro de Santa Eulalia ..." (Carreras i Candí, Francesch, "Las obras de la Catedral de Barcelona, 1229-1445", in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Bd.7 / Nr. 49: 29.).

[25] Siehe Anm. 10.

[26] Siehe Seite 5.

[27] Soler i March, wie Anm. 4: 10ff.; Durán i Sanpere, Antonio Agustí, "El sepulcre de santa Eulalia", in: Ders., *Barcelona i la seva historia*, Bd. 3, Barcelona 1975: 219; Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 131-137; Franco Mata, Ángela, *Escultura gótica española en el siglo XIV*, Madrid 1984 (= Fundación Juan March. Serie Universitaria, Bd. 219): 15.

[28] Zitiert aus: Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 136. Übersetzungsvorschlag: *"Deshalb haben sie das gegenwärtige Grabmal [...] völlig erneuert, im Zusammenhang mit der Errichtung und dem Bau der Kapelle [= Krypta] in der Barceloneser Kathedrale, die am Festtag der heiligen Märtyrer und Apostel Christi Petrus und Paulus [= 29. Juni, ohne Jahresangabe] begonnen wurde und die am errechneten Tag des 3. Juli 1337 vollendet worden war zur Ehre...".* Mit

Dieser Quelle zufolge war die Krypta für das neue Grabmal am Tag der heiligen Märtyrer Petrus und Paulus, also am 29. Juni (ohne Jahresangabe), begonnen und am 3. Juli 1337 fertiggestellt worden. Dennoch scheinen die Arbeiten an der Krypta noch nicht vollständig abgeschlossen gewesen zu sein, denn in einem anderen erhaltenen Schriftstück forderte man im August desselben Jahres die Entfernung der Reliquien aus der Krypta, um diese endlich vollenden zu können:

"...volensque transferre ossa corporis betae Eulaliae barchn. virginis et martyris gloriosae, cum hoc esset necessarium pro eo quod capella eiusdem beatae virginis quae construebatur in dicte sedis eclesia comode perfici non poterat nisi corpus eiusdem virginis barchn. saltem ad tempus muretatur seu transferetur..."[29].

Aus den zunächst widersprüchlich erscheinenden Angaben dieser beiden Dokumente schloß Bracons i Clapés folgendes: Nachdem die Krypta 1326 begonnen worden war, sei es zu unbekanntem Zeitpunkt und aus unbekannten Gründen zu einer Unterbrechung der Bauarbeiten gekommen. Zu ebenfalls unbekannter Zeit seien die Arbeiten schließlich wieder aufgenommen und am 3. Juli 1337 zu Ende gebracht worden. Allerdings handelte es sich, so Bracons i Clapés[30], bei dieser Angabe der Kryptenvollendung nur um eine "veritat a mitges", um eine Halbwahrheit. Zwar sei die Krypta weitgehend abgeschlossen gewesen, doch seien offenbar immer noch geringfügige Arbeiten vonnöten gewesen, die am 29. Juni 1337 einsetzten und sich mindestens bis zum August desselben Jahres hinzogen. So geringfügig können diese Arbeiten jedoch nicht gewesen sein, war es doch immerhin nötig, die Reliquien aus der Krypta zu entfernen, wie jene Quelle vom August 1337 besagte.

Es wäre durchaus vertretbar, im Gegensatz zu Bracons i Clapés, den in der Quelle erwähnten Baubeginn am Tag Petri und Pauli nicht auf das Jahr 1337 zu beziehen - wofür

---

"*instrumentum*" ist meiner Interpretation nach das Grabmal gemeint, wobei ich mich auf Georges (Georges, Karl Ernst, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Darmstatt 1992, Bd.2: Sp. 331f.) und Menge (Menge, Hermann (Hrsg.), *Langenscheidts Großwörterbuch Latein*, 2 Bde., Berlin/ München / Wien / Zürich / NewYork [25]1996, Bd. 1: 393) stütze. Georges bot unter anderem für "instrumentum" die Übersetzung "Gerätschaft aller Art", "Mobiliar" an, Menge "Gerät", "Ausstattung, Inventar", "Zierrat". Gerade die Unbestimmtheit des Begriffs "instrumentum" deutet quasi als Definition *ex negativo* darauf hin, daß damit das Grabmal gemeint war, welches das optische und geistige Zentrum der Krypta bildete. Hätte man sich auf ein anderes Inventarstück bezogen, das nicht so selbstverständlich mit der Krypta zu assoziieren war, würde man sicherlich eine genauere Angabe geliefert haben. Dazu kommt noch eine weitere wichtige Bedeutung von "instrumentum", die sich in beiden Lexika gleichermaßen findet: "Zeugnis, Beweismittel", und als solche wurden Grabmäler in der Tat auch angesehen, als optischer Garant für die Heiligkeit des Bestatteten und der Reliquien.

[29] Zitiert aus Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 120. Übersetzungsvorschlag: *"...und daß es beabsichtigt ist, die Knochen der seligen Eulalia aus Barcelona, der ruhmreichen Jungfrau und Märtyrerin, zu verlegen, da dieses notwendig ist, denn die Vollendung der Kapelle der seligen Jungfrau, die in besagter Kirche gebaut wurde, ist nur dann möglich, wenn der Körper dieser Jungfrau aus Barcelona jetzt verlegt wird."*

[30] Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 136.

in der Quelle auch keinerlei Anlaß gegeben ist -, sondern auf das Jahr 1326, als der Umbau der Krypta unter Jaime Fabré einsetzte. Dieses Datum galt offenbar als so selbstverständlich, daß die Jahresangabe keiner expliziten Erwähnung mehr bedurfte. Somit bestünde kein Grund mehr, eine Bauunterbrechung und einen Neubeginn anzunehmen. Als Ende der Bauarbeiten an der Krypta nannte die Quelle ausdrücklich den 3. Juli 1337, eine Angabe, die sicherlich ernst zu nehmen und nicht als "Halbwahrheit" abzutun ist. Daß in der zweiten zitierten Quelle vom August 1337 die Umbettung der Reliquien verlangt wird, um die Krypta endgültig zu vollenden, widerspricht dem keineswegs, wenn man berücksichtigt, daß sich die Gebeine immer noch in dem romanischen Grabmal befanden und daß dieses wiederum - bis zur Fertigstellung des neuen Monuments - in der bereits in den Grundzügen fertiggestellten Krypta stand. Dieses alte Grabmal, das sich in fragmentierter Form heute an der Krytenrückwand befindet, sollte nun mitsamt den Reliquien entfernt werden, vermutlich zur Aufstellung des neuen, mittlerweile bereits abgeschlossenen Eulalia-Monuments, um damit die Krypta ihrer eigentlichen Bestimmung übergeben zu können, diese also im wahrsten Sinne des Wortes *vollenden* ("*comode perfici*"). Somit würde das Datum 1337 nicht das Vollendungsdatum des Grabmals bezeichnen, sondern lediglich das der Aufstellung in der kurz zuvor fertiggestellten Kapelle. Zugegebenermaßen erscheint die Kryptenbauzeit von 1226 bis 1337 relativ lang, doch ist daraus nicht automatisch auf eine Bauunterbrechung zu schließen, zumal für eine solche in der gut dokumentierten Baugeschichte keinerlei Anhaltspunkt zu finden ist. Die Arbeiten könnten - vielleicht wegen Geldmangels - ebensogut sehr langsam vorangegangen sein. Selbst wenn, m. E. gegen alle Wahrscheinlichkeit, die Arbeiten an der *Krypta* unterbrochen wurden, muß diese nicht zwangsläufig auch das Grabmal betroffen haben, wie Bracons i Clapés[31] annahm. Dieses kann, was keineswegs einen Ausnahmefall bedeutet hätte, in fertigem Zustand beispielsweise in der Bauhütte seiner endgültigen Aufstellung geharrt haben. Auch Bracons i Clapés' Argument, der Schlußstein im Presbyterium mit dem Wappen der Königin Blanca von Anjou verweise darauf, daß der Eulalia-Meister noch in den 1330er Jahren in Barcelona tätig war, greift nicht. Zwar ist aus stilistischen Gründen nicht auszuschließen, daß der Eulalia-Künstler diesen Schlußstein schuf, doch sagen die Wappen nichts über seine Datierung aus. Da sie lediglich aufgemalt sind, könnten sie nachträgliche Hinzufügungen sein. Daher ist eine Datierung des Grabmals in die Mitte der 20er Jahre am wahrscheinlichsten, denn wie im folgenden gezeigt werden soll, rechtfertigen auch die stilistischen Unterschiede allenfalls eine Händescheidung, nicht jedoch eine Arbeitsunterbrechung bezüglich des Grabmals.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Die zu Beginn dieses Jahrhunderts begonnene kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Grabmal der S. Eulalia war bereits seit den 30er Jahren geprägt von dem Bemühen, die immer wieder festgestellten stilistischen und qualitativen Differenzen durch Händescheidung bzw. unterschiedliche Vorbilder zu erklären sowie einen Namen oder doch zumindest eine von anderen Werken her bekannte Künstlerpersönlichkeit für Barcelona in Anspruch zu nehmen.

[31] Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 136.

Der erstmals von Soler i March 1934[32] aufgestellten These verschiedener Meister am Eulalia-Grabmal schlossen sich die meisten folgenden Autoren grundsätzlich an. Tatsächlich sind die Reliefs der Kastenvorderseite stilistisch nicht mit denen der Rück- und Schmalseiten in Einklang zu bringen und beide wiederum nicht mit der Gestaltung des Deckels und der Bekrönungsfiguren. Weitgehend einig ist sich die Forschung ebenfalls - nach ausgiebiger Behandlung dieses Aspektes - zu Recht bezüglich der Vorbildhaftigkeit sowohl Giovanni Pisanos[33] als auch Tino di Camainos[34] für das Barceloneser Grabmal. Hinzu kommen formal-inhaltliche Beziehungen - insbesondere des Reliefs der *elevatio animae* auf der Deckelrückseite - zu antiken Sarkophagen, in deren *imago-clipeata*-Darstellungen das christliche Himmelfahrtsbild seinen Ursprung hat[35] und deren zweischichtige, ornamental geprägte Reliefauffassung ebenfalls auf das Eulalia-Grabmal gewirkt haben könnte. Antike Sarkophage, deren Bedeutung für die mittelalterliche Sepulkralplastik unbestreitbar ist[36], umstanden im 14. Jahrhundert in großer Zahl den Pisaner Dom (heute befinden sie sich größtenteils im Camposanto). Es besteht zudem die Möglichkeit, daß gleichzeitig die spanische Relieftradition berücksichtigt wurde, die sich ne-

[32] Soler i March, wie Anm. 4: 10ff.

[33] Für die Reliefgestaltung und die Figurenauffassung im allgemeinen, die Löwen und das Herkules-Piedestal im besonderen sind vor allem die Pisaner Domkanzel sowie diejenige in S. Andrea in Pistoia ausschlaggebend. In der freiplastischen Bekrönungsgruppe lehnt sich der Eulalia-Meister an die Madonna aus dem Pisaner Baptisteriumstympanon (heute in der *Domopera*) sowie an die Madonnen*gruppe* Pisanos aus der Scrovegni-/Arenakapelle in Padua an (vgl. Salmi, wie Anm. 11: 132), die der Eulalia-Künstler in der Madonna und den beiden vorderen Engeln rezipiert.

[34] Die geringere Gedrängtheit der Barceloneser Relieffiguren im Vergleich mit Pisanos Kanzel-Reliefs, welche die Einbeziehung des blauen Reliefgrundes zur Suggerierung eines gewissen Tiefenraumes erlaubt sowie die bewußte Verwendung von raumschaffenden Architektur- und Landschaftsversatzstücken, wurde erstmals von Salmi (wie Anm. 11: 134) auf den Einfluß Tino di Camainos zurückgeführt (Vgl dazu auch Valentiner, W.R., *Tino di Camaino*, Paris 1935: 3ff.; Kauffmann, Georg, *Toskana* (ohne Florenz), Stuttgart 1984 (=Wundram, Manfred (Hrsg.), Reclams Kunstführer Italien, Bd. III/2): 462, 497.). Zwar finden sich Bäume und Gebäudeteile auch in den Pisano-Reliefs, doch suggerieren sie dort keinen Raum, zu sehr dominiert das Feld die Gedrängtheit der Figuren, die durch sich selbst Tiefe schaffen. Auf ein Einwirken der Kunst Tinos verweisen zudem die Wahrung der vorderen Reliefebene, der relativ geschlossene Körperkontur der Einzelfiguren und die elegant-geschwungene Gewand- und Körperbehandlung, wie sie besonders im Translatiorelief sowie bei den hinteren Bekrönungsengeln zu sehen sind. Einflüsse Tinos finden sich dabei am auffälligsten im rechten hinteren Bekrönungsengel, der in seiner elegant gebogenen Haltung Tinos Engel aus der Abegg-Stiftung in Riggisberg gleicht, und im Relief der "Kreuzigung Eulalias", das große formale Ähnlichkeiten zum Auferstehungsrelief am Grabmal des Kardinals Riccardo Petroni, 1315-1317, im Sieneser Dom, aufweist.

[35] Sacs, Joan (alias Feliú Elías i Bracons), "L' escultura sarcofàgica i la seva transcendencia", in: *Revista de Catalunya*, 2 (1925): 156.

[36] Middeldorf-Kosegarten, Antje, "Identifizierung eines Grabmals von Niccolò Pisano. Zur Genese des Reliefsarkophags in der Toskana", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 22 (1978): 142; Komm, Sabine, *Heiligengrabmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchung zur Typologie und Grabverehrung*, Worms 1990: 92f.

ben häufiger Verwendung der Zweischichtigkeit auch durch ornamentales Formgefühl auszeichnet[37].

Zur genaueren Definierung der Künstlerpersönlichkeit des Eulalia-Meisters gelang Salmi[38] 1933 der entscheidende Vorstoß, indem er auf die stilistischen Parallelen zwischen dem Barceloneser Grabmal und einer fragmentarisch erhaltenen *Kanzel* aus *San Michele in Borgo* in Pisa, heute im *Museo Nazionale di San Matteo*[39], aufmerksam machte. Ein vergleichender Blick auf die beiden Werke läßt die Ähnlichkeiten sofort anschaulich werden (Abb. 2 u. 3). In beiden Fällen sticht die lockere Figurenanordnung in zwei oder drei Reihen übereinander ins Auge, sowie die bevorzugten, durch Gestik hervorgerufenen und narrativ genutzten Diagonalrichtungen. Vor allem ist jedoch die Figurenauffassung der sehr dünnen, schmalschultrigen Gestalten mit häufig überdimensionierten längsovalen Köpfen und gelegentlich überbetonten Wangenknochenpartien identisch. Hinzu kommen Details wie Baumbildung, Architekturversatzstücke, die Gestaltung der Piedestale ect. Somit ist die von Salmi behauptete Identität dieses Meisters der Borgo-Kanzel und des Eulalia-Grabmals durchaus nachvollziehbar und läßt sogar eine chronologische Bestimmung beider Werke zueinander zu. Gegenüber Pisa kann in Barcelona eine gesteigerte Bewegtheit der Löwen festgestellt werden, was auch für die Relieffiguren zutrifft, deren Gesichtsbildungen und Körperhaltungen zudem in Spanien realistischer ausfallen und die, nicht zuletzt dadurch, daß sie proportional größer sind und die Fläche adäquater füllen, eine gestrafftere Komposition bilden. Bemerkenswert ist ferner, daß innerhalb der erhaltenen Borgo-Reliefs derselbe "Stilbruch" besteht, wie in Barcelona zwischen den Reliefs des Deckels und denen der Kastenvorderseite. So entspricht, wie gezeigt wurde, das Pisaner Relief der "Darbringung im Tempel" (Abb. 3) dem Stil der "Geißelung" (Abb. 2), wohingegen das Verkündigungsrelief aus Pisa in Figurenauffassung und Kompositionsrhythmus eher mit den Arbeiten des Deckels, vor allem mit dem Translatiorelief (Abb. 4) sowie der Propheten- bzw. Sybillendarstellung, in Zusammenhang gebracht werden kann. Geht man also in Barcelona von zwei verschiedenen Meistern aus (s.o.), müssen dieselben schon vorher in Pisa gemeinsam an der Kanzel gearbeitet haben.

Es lassen sich noch weitere skulpturale Arbeiten in Pisa finden, die sich den beiden Eulalia-Meistern zuordnen lassen. So beispielsweise, aufgrund ihrer spezifischen Körper-und Gesichtsbildung, die linke *Heiligenfigur mit Stifter* aus dem *Tabernakel über dem Portal von San Michele in Borgo*, sowie einige der *Begleitfiguren* aus dem *Camposanto-Tabernakel* (Abb. 5), welche mit dem hinteren linken Bekrönungsengel des Eulalia-Grabmals (Abb. 6) in Einklang zu bringen sind. Außer den ähnlich interpretierten Gesichtern, gleichen sich die Gewänder, indem sie im Oberkörperbereich, nur durch wenige

[37] Durán i Sanpere (Durán i Sanpere, Antonio Agustí, *Els retauls de pedra*, Monumentae Cataloniae, Bd. 1, Barcelona 1930: 12ff.) lieferte diesbezüglich zahlreiche Beispiele, so u.a. das *"retaule de la verge"* in der Pfarrkirche von Baget. Vgl. auch das schreinförmiges Reliquiar mit Satteldach von 1296 aus dem *Museo provincial d'antigüedades de S. Agueda* in Barcelona.

[38] Salmi, wie Anm. 11: 136f.

[39] Augenblicklich werden die Fragmente der Borgo-Kanzel restauriert.

lineare Akzente gegliedert, eng anliegen und den restlichen Körper durch röhrenartige, tendenziell horizontale Faltenwülste vollkommen überlagern[40].

Sehr vielfältig sind die Parallelen zum, heute im Pisaner Camposanto befindlichen, *Grabmal des Conte Gherardesca*[41]. Die Figur des S. Francesco sowie die Verkündigungsgruppe lassen sich in die Reihe der Eulalia-Engel und der Camposanto-Figuren eingliedern. Die variierende Gewandbehandlung., besonders auffallend im Kontrast zwischen dem ausnehmend schlicht gehaltenen Francesco und den aufwendigen Gewandfältelungen der Verkündigungsgruppe, schließt ein und dieselbe Autorenschaft hier ebensowenig wie bei den verschieden gestalteten Eulalia-Engeln aus, sondern resultiert vielmehr daraus, daß sich der Künstler bei den komplizierteren Figuren nachweislich an konkreten Vorbildern orientiert. Besonders deutlich wird der Bezug zwischen dem Pisaner und dem Barceloneser Grabmal, betrachtet man eine thronende Madonna, die heute meist dem Gherardesca-Grabmal zugerechnet wird[42]. Sie weist derart frappante Parallelen zur Eulalia-Madonna auf, daß sicherlich auf ein und dieselbe Hand geschlossen werden kann. In ihrer strengen, herben Wirkung, die durch das würdevolle Zurücklehnen und die kantigen Schultern zustande kommt und lediglich durch die Neigung des Kopfes zum Kind hin gemildert wird, entspricht die Pisanerin dem Stilvokabular der Barceloneserin. Hinzu kommen Details wie der unvermittelt über den Schultern endende Schleier, die so bezeichnende, an den Leib geschmiegte und leicht ungelenk abknickende Hand, die sich im übrigen auch bei den hinteren Engeln des Barceloneser Grabmals findet, ferner das im Oberkörperbereich eng anliegende, dünne Gewand, unter dem sich die Brüste abzeichnen, und der Gürtel, der das Untergewand in der Taille rafft und dessen Ende mittig herabfällt. Die Reliefs betreffend, erweist sich das Gherardesca-Monument ebenfalls als bedeutsam. Die relieffierte Maria des Sarkophags weist deutliche stilistische Ähnlichkeiten sowohl zum Verkündigungsrelief der Borgo-Kanzel[43] als auch zum Prophetenrelief des Eulalia-Grabmals auf.

[40] Zwar sind die Camposanto-Figuren von sehr viel steiferer Anatomie als die Eulalia-Engel, doch widerspricht dies nicht der Zuschreibung an ein und dieselbe Hand. Vielmehr steht die gesteigerte Körpertektonik und Bewegung beim Eulalia-Grabmal im Einklang mit der bereits geäußerten Annahme einer künstlerischen Weiterentwicklung von Pisa nach Barcelona. Unabhängig von den hier angestellten Überlegungen datierte Kreytenberg (Kreytenberg, Gert, "Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern" in: Glaser, Hubert (Hrsg.), *Die Zeit der frühen Herzöge*, Wittelbach und Bayern, Bd. I/1, München 1980 (=Beiträge zur bayrischen Geschichte und Kunst 1180-1350): 449.) die Camposanto-Gruppe auf die Zeit um 1322, was der hier aufgestellten These ebenfalls entspräche.

[41] Vgl. Valentiner, W.R., "Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture", in: *The Art Bulletin*, 9 (1927): 209f.; Carli, Enzo / Arias, Paolo Enrico, *Il Camposanto in Pisa. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Rom 1937: 26; Tolaini, wie Anm. 10: 554, 549.

[42] Laut Valentiner (wie Anm. 41: 213), der sowohl die Madonna als auch das Gherardesca-Grabmal unabhängig voneinander Lupo di Francesco zuschrieb, befand sie sich über dem Nordportal der Kathedrale. Spätere Wissenschaftler wie Carli (wie Anm. 41: 26.) und Kreytenberg (wie Anm. 40: Abb. 123.) sahen sie jedoch als dem Gherardesca-Grabmal zugehörig an.

[43] Valentiner, wie Anm. 41: 214.

In die Reihe der bisher genannten Werke ließe sich ebenfalls eine hölzerne Verkündigungsgruppe[44], im *Museo Nazionale di San Matteo* in Pisa, einfügen. Zwar wirken besonders die Gesichter feiner und anmutiger, doch das mag am weicheren Material sowie an der noch vorhandenen Fassung liegen.

Weitere Spuren der Meister des Eulalia-Grabmals finden sich am Pisaner Dom. Kreytenberg[45] machte auf zwei Figuren an den Fußpunkten des Hochschiffgiebels aufmerksam, die den Eulalia-Engeln ähneln. Dem läßt sich noch eine dritte hinzufügen. Es handelt sich um einen Propheten oder Apostel über der Domfassade, der in Körperauffassung und Gestik frappant den Reliefgestalten an der Vorderseite des Sarkophagkastens in Barcelona entspricht (Abb. 2). Somit wäre ein weiteres Mal die Zusammenarbeit jener beiden Künstler angezeigt, die bereits für das Eulalia-Monument und die Borgo-Kanzel nachgewiesen werden konnte und die Kreytenberg[46] darüber hinaus auch für den Camposanto-Tabernakel sowie das Gherardesca-Grabmal annahm.

1988 wurde das Grabmal der S. Eulalia erstmals mit dem Namen *Lupo di Francesco* in Verbindung gebracht[47], eine These, die durch eine erst kürzlich neu entdeckte Quelle gestützt werden konnte. In dieser wird ein "*Lupo Francisci magister lapidum*"[48] im Oktober 1327 als Zeuge in einem, den damaligen Architekten Jaime Fabré und dessen griechischen Mitarbeiter Juan Rastole betreffenden, Dokument genannt[49]. Lupo war also zum Zeitpunkt der Grabmalsentstehung in Barcelona nachweislich anwesend, was mit den übrigen, aus seiner Biographie bekannten Daten[50], vollkommen im Einklang steht. Aus einigen, ihm zugeschriebenen, Pisaner Vergleichwerken[51] kann geschlossen werden,

[44] Diese ist im Archiv der Pisaner Fototeca unter dem Namen Lupo di Francescos verzeichnet, und auch Kreytenberg (wie Anm. 40: 447.) hielt sie für ein Werk Lupos.

[45] Kreytenberg, wie Anm. 40: 448f.

[46] Ebd.

[47] Franco Mata, wie Anm. 10: 106-112.

[48] *Arxiu catedral, Manual de Bernat Vilarrubia (juliol - desembre de 1327), fol. 185v-186*; Cases i Loscos, Lluisa, "Arxiu de la Catedral de Barcelona. Manual de Bernat Vilarrubia (juliol - desembre de 1327), fol. 185v-186", in: Dies. (Hrsg.), *Catàleg dels protocols notarials de Barcelona*, Bd.2, Barcelona 1990, Nr. 22.

[49] Bracons i Clapés, Josep, "Lupo di Francesco, Mestre da Pisà. Autor del sepulcro de santa Eulalia", in: *D'Art. La Catedral de Barcelona*, Barcelona 1993: S. 43-51.

[50] Vgl. Valentiner, wie Anm. 41: 204-214.

[51] Wenn obige Skulpturen dem Oeuvre und / oder engem Umkreis Lupo di Francescos zugerechnet werden, müssen andere Werke, die in der Literatur ebenfalls seinem Namen in Verbindung gebracht wurden, hinsichtlich ihrer Zuschreibung erneut überdacht werden. Dies betrifft vor allem die Ratgeber vom 1315 entstandenen Grabmal Heinrichs VII. (+1313), aus dem *Museo dell' Opera del Duomo*, für die Supino (Supino, I. Benvenuto, *Arte Pisana*, Florenz 1904: 192.), Venturi (Venturi, Adolfo, *Storia dell' Arte Italiana*, Bd. 4, Mailand 1906: 256.), Papini (Papini, R., "La collezione di scultura del Camposanto in Pisa", in: *Bolletino d' Arte*, 9 (1915): 270.) und Kreytenberg (Kreytenberg, Gert, *Tino di Camaino*, Florenz 1986: 218.) die Autorenschaft Lupos in Anspruch nahmen. Franco Mata (wie Anm. 10: 110.) griff diese These auf und erweiterte sie

daß er am Eulalia-Monument den Sarkophagdeckel und die Bekrönungsfiguren schuf. Deren Qualität, welche die der Kastenreliefs übertrifft, sowie die Tatsache, daß Freiplastiken und Deckel zu den prominentesten Grabmalselementen zählen[52], geben zudem Anlaß, Lupo als den Hauptmeister des Eulalia-Monuments anzunehmen. Als Mitarbeiter stand ihm jener Künstler zur Seite, mit dem er bereits in Pisa mehrfach tätig gewesen war und dem in Barcelona sicherlich die expressiv geprägten Reliefs der Sarkophagkastenvorderseite mit den z.T. in ihrer Anatomie verzerrt wirkenden Gestalten zu verdanken sind. In einer Quelle von 1336 ist die Zusammenarbeit Lupos mit seinem Sohn Gherio an der Pisaner Kirche S. Caterina bezeugt, woraus sich die These ableiten ließe, in Gherio jenen bisher noch anonymen Gehilfen aus früheren Jahren zu vermuten. Neben diesen beiden Künstlern war aller Wahrscheinlichkeit nach noch ein weiterer am Grabmal tätig, dem geringere Arbeiten oblagen sowie die qualitativ deutlich unter den anderen Reliefs stehende Gestaltung der Sarkophagkastenrück- und Schmalseiten. Die mindere Qualität dieser Arbeiten offenbart sich trotz stilistischer und formaler Anpassungsbemühungen in der geringen Plastizität der Reliefs, der parataktischen, spannungslosen Aneinanderreihung der z.T. stark desproportionierten Figuren, ihren schematisch gleichförmigen, groben Gesichtern mit ausgehöhlten Augenpartien, überbetonten Wangenknochen, Augenbrauenwülsten und Nasen, die in einer knollenartig verdickten Spitze enden.

Allerdings ermöglicht die offensichtlich enge Zusammenarbeit der Künstler am Eulalia-Grabmal unter der Leitung Lupo di Francescos es nicht immer, die verschiedenen Hände definitiv voneinander abzugrenzen[53]. Zwar gibt es gewisse, oben angezeigte, Unterscheidungskriterien, doch sind diese nicht immer anwendbar und konkret umreißbar, um so weniger, je enger ein anderes Kunstwerk zum Vorbild genommen wird. So erreichen beispielsweise die Löwen, besonders der männliche mit den viel zu kleinen Pranken, sowie die an den Kern gepreßten Evangelisten im Piedestalbereich bei weitem nicht die Qualität des Herkules oder der Bekrönungsfiguren, doch muß ihre Zuschreibung letztlich aus den angeführten Gründen ungeklärt bleiben.

um die Zuschreibung des Eulalia-Grabmals an Lupo, indem sie die Ratgeber mit den vorderen Engeln in Barcelona gleichsetzte. Doch reichen die geraden, vertikal verlaufenden Gewandfalten sicherlich nicht aus, um beide Werke ein und demselben Künstler zuzuschreiben, wie Franco Mata meinte. Zu groß sind die stilistischen Differenzen der blockhaft aufgefaßten Räte - man beachte insbesondere die Kopfform - zu den anderen oben genannten und Lupo zuerkannten Arbeiten. Hinzu kommt, daß Masignani (Masignani, Silvio, "Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell' imperatore Arrigo VII", in: Prospettiva. Rivista di storia dell' arte antica e moderna, 87 / 88 (Luglio – Ottobre 1997): 112ff.) eine Mitarbeit dieses Künstlers am Heinrichs-Grabmal aufgrund von Quellenanalysen ebenfalls ausschließen konnte.

[52] Vgl. Komm, wie Anm. 36: 46.

[53] Es wird daher - der Einfachheit halber und aufgrund der Tatsache, daß Lupo sicherlich als Hauptmeister verstanden werden kann, dem die künstlerische Leitung oblag - im Verlauf dieser Arbeit weiterhin in der Regel von einem Eulalia-Meister die Rede sein.

TYPOLOGISCHE EINORDNUNG

Im Gegensatz zu der stilistischen Analyse des Eulalia-Grabmals ist der Aspekt typologischer Voraussetzungen in der Literatur nur unzulänglich bearbeitet worden. Die wenigen, sporadischen Hinweise beschränken sich meist auf die bloße Erwähnung des Grabmals des S. Domenico in S. Domenico in Bologna, des Grabmals für S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand und / oder der Arca S. Cerbones im Dom von Massa Marittima, ohne sich jemals intensiver mit den spezifischen Übernahmen oder Unterschieden zu beschäftigen[54]. Darüber hinaus verwiesen lediglich Franco Mata und Garms auf andere mögliche Einflüsse. Letzterer stellte das Eulalia-Grabmal in die Nachfolge desjenigen des Beato Enrico di Bolzano in Treviso[55], was jedoch erstaunlicherweise keine Rezeption in der folgenden Forschung fand. Franco Mata äußerte einen möglichen Einfluß des "primitivo esquema"[56] des Grabmals für Enrico Scrovegni in der Paduaner Arenakapelle, das mit davorstehendem Altar und seiner monumentalen Madonnengruppe auf einen, von ihr angenommenen, ersten Barceloneser Grabmalsentwurf von 1226/27 gewirkt habe. Dieses erste Projekt sei nach einer mehrjährigen Unterbrechung zugunsten einer Rezeption des S.-Pietro-Grabmals aufgegeben worden. Allerdings berücksichtigte Franco Mata bei dieser Theorie nicht, daß das Aussehen des ursprünglichen Enrico-Scrovegni-Grabmals bis heute nicht vollkommen geklärt ist, d.h. daß der Grabmalsaufbau in der von ihr angenommenen Form möglicherweise im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts noch nicht existent war. An späterer Stelle wird auf dieses Problem näher eingegangen.

Bereits in der Aufstellung des Grabmals der S. Eulalia in einer eigens dafür konzipierten Krypta mit eigenem Altar, wurde gewissermaßen der Versuch unternommen, zwei unterschiedliche Traditionen von Heiligengräbern miteinander zu verbinden: die der sehr weit zurückreichenden Bestattungsgewohnheit *sub altare* (unter dem Hochaltar) und die der moderneren, seit der Romanik existierenden[57] und seit dem Grabmal des S. Domenico in S. Domenico in Bologna höchst aktuellen Bestattungsart *post altare* (hinter dem Kryptenaltar) in erhöhter Form. Auf diese Weise eröffnete sich die Möglichkeit, das Grabmal an ausgezeichneter Stelle (unter dem Hochaltar) regelrecht zu inszenieren, um dem hochmittelalterlichen "Schaubedürfnis"[58] und dem Wunsch nach möglichst großer Nähe zu den Reliquien gerecht zu werden. Die Möglichkeit der Umschreitung steht in engem

[54] Bertaux, wie Anm. 1: 651; Salmi, wie Anm. 11: 125f; Contreras, wie Anm. 3: 197; Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 130, 137; Ders., wie Anm. 49: 43; Franco Mata 1978: 8; Dies., wie Anm. 10: 110; Garms, Jörg, "Gräber von Heiligen und Seligen", in: Garms, Jörg / Romanini, Angiola Maria Hrsg.), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Latium. Akten des Kongresses "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia" in Rom vom 4.-6. Juli 1985*. Veranstaltet vom Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom und vom Instituto della Enciclopedia Italiana, Wien 1990: 86.

[55] Garms, wie Anm. 54: 90.

[56] Franco Mata, wie Anm. 10: 110f.

[57] Sacs, wie Anm. 35: 150.

[58] Komm, wie Anm. 36: 108; vgl. auch Braun, Joseph, *Der christliche Altar in seiner Geschichte und Entwicklung*, Bd. 1, München 1924: 659.

Zusammenhang mit der bereits im Frühchristentum immanenten Vorstellung der Gläubigen, daß die Kraft der Reliquien auch auf deren Umgebung übergehe[59]. Die in Barcelona alles andere als verleugnete Modernität spiegelt sich jedoch nicht nur in der erhöhten Aufstellung des Grabmals hinter dem Altar wieder, sondern vor allem in seiner Gestaltung, wie bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde und im folgenden weiter ausgeführt werden soll.

Das hinsichtlich seiner Vorbildhaftigkeit für das Grabmal der S. Eulalia in der Literatur so häufig erwähnte *Grabmal des S. Domenico in S. Domenico in Bologna* (Abb. 7) entstand zwischen 1264 und 1267[60] und wird heute gemeinhin der Konzeption Nicola Pisanos zugeschrieben[61]. Seine Beziehung zum Eulalia-Grabmal wurde meist in der Tatsache gesehen, daß es sich in beiden Fällen um freistehende Heiligengräber handelt und daß beide einen vollkommen skulptierten Sarkophag aufweisen[62].

Eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung monumentaler gotischer Heiligengrabmäler stellt neben der Vorstellung, daß dort ein vollständiger Körper inszeniert werden sollte, vor allem das Auftreten "neuer" Heiliger dar, deren Wirken in unmittelbarer zeitlicher Nähe stand. Durch das Zusammentreffen der beiden Aspekte *Bestattung* und *Heiligkeit* lag, wie Garms[63] meinte, der "konkretisierende Übergang vom Schrein zur Grabstätte" nahe. Vor diesem Hintergrund spielen die Grabmäler der Bettelordensgründer eine bedeutende Rolle und in diesem Sinne ist S. Domenico (+1221) der erste, dem ein monumentales und figürlich ausgestattetes Grabmal in Italien errichtet wurde. Laut Cannon[64] geschah dies nicht zuletzt mit der Absicht, Domenico, dessen Reliquien 1263 in den nun auf Säulen erhobenen Sarkophag transladiert worden waren, gegenüber den populäreren Heiligen Francesco und Antonio aufzuwerten. Dabei steht das Domenico-Grabmal nicht nur in Konkurrenz mit weltlichen zeitgenössischen und antiken Ehrenmälern, sondern greift auch auf Momente zurück, die in romanischen Schreingrabmälern ihre Wurzeln haben. Von letzteren sind die freie Position im Raum, die Erhöhung durch Stützen, der domatomorphe, d.h. hausförmige, Sarkophag und seine Ausgestaltung mit relieffierten Vitenszenen herzuleiten[65]. Vitenszenen finden sich zwar bereits sehr früh in der Geschichte der christlichen Sepulkralkunst (seit dem 7. Jahrhundert an frühmittelalterlichen, metallenen Prunktumben und Schreinen). Doch gelangen sie erst in der Gotik,

[59] Mayer, Anton, "Die heilbringende Schau in Sitte und Kult", in: *Festschrift für Ildefons Herwegen*, Münster 1938: 236-241; Komm, wie Anm. 36: 143f.

[60] Moskowitz, Anita, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its Legacy*, Pennsylvania 1994: 1.

[61] Die heutige Aufstellung auf einem skulptierten Sockel entspricht nicht dem originalen Aufbau. Unter verschiedenen Rekonstruktionsthesen hat sich die Teilrekonstruktion Pope-Hennessys in der Forschungsliteratur weitgehend durchgesetzt (Pope-Hennessy, John, "The Arca of St. Dominic: A Hypothesis", in: *Essays on Italian Sculpture*, London / New York 1968: 11-15).

[62] Salmi, wie Anm. 11: 125f.

[63] Garms, wie Anm. 54: 84.

[64] Cannon1982: 68; vgl. Moskowitz, wie Anm. 60: 8.

[65] Komm, wie Anm. 36: 150; Garms, wie Anm. 54: 84f.

nicht zuletzt unter der einschneidenden Wirkung des Domenico-Grabmals mit seinem komplexen ikonographischen Programm zu ihrer Blüte. Somit stellt das Bologneser Monument eine neue Art des Heiligengrabmals dar, das herkömmliche Formen zwar aufgreift, sie jedoch weiterentwickelt und zu einer neuen Gestaltung bringt. In der nachfolgenden Entwicklung vor allem derjenigen Grabmäler, die für Heilige oder Selige gedacht sind, wird im Sinne "wetteifernde[r] Nachahmung"[66] immer wieder auf den repräsentativen Prototyp in Bologna zurückgegriffen. Hinsichtlich der Konzeption als Freigrab und seiner Grundstruktur eines erhöhten, mit Vitenszenen versehenen Sarkophags[67] entspricht das Barceloneser Monument dem Bologneser Prototyp. Zudem könnte auch die bildnerische Schilderung eines aktuellen Ereignisses – die Darstellung der Reliquientranslatio von 1339 im Deckel - von diesem inspiriert sein. Im Falle des Domenico ist die Darstellung von "Zeitgenössischem" quasi per se gegeben, da dieser nur wenige Jahrzehnte vor der Grabmalserrichtung starb; die Narration seines Lebens in Reliefform fällt also automatisch in die augenblickliche Gegenwart. Eulalia ist demgegenüber eine frühchristliche Heilige, deren Vita weit in der Vergangenheit liegt. Dennoch scheint man sich darum zu bemühen, den Bogen von dort in die Gegenwart zu schlagen, indem man sich nicht auf die Darstellung ihres Lebens beschränkt, sondern auch die Geschichte ihres Kultes konsequent dokumentiert. Dabei erhält das neueste Ereignis - die zum Zeitpunkt der Grabmalserrichtung ja noch in der, wenn auch relativ nahen, Zukunft liegende Translatio - den besonders ausgezeichneten Platz der Deckelvorderseite, und zwar mit der Absicht, die frühchristliche Heilige in höchstem Maße zu "aktualisieren" und sie auf diese Weise auf eine Ebene mit den "modernen" Heiligen und ihren Grabmälern zu stellen[68].

---

[66] Garms, wie Anm. 54: 85, 94f.

[67] Das Aufkommen großangelegter Vitenzyklen an Heiligengrabmälern im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, für die das Domenico-Grabmal eines der prägnantesten und frühesten Beispiele ist, steht im Zusammenhang mit der zwischen 1263 und 1273 erschienenen *Legenda Aurea* (Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid 1983: 67).

[68] Daß die Darstellung der Translatio *a priori* angefertigt wurde, also bevor diese überhaupt stattfand, ist nicht nur als Aktualisierungsabsicht bemerkenswert, sondern sie liefert zudem noch eine ikonographische Untermauerung der bereits anhand von Quellenanalysen aufgestellten These, daß das Monument (bis auf die untere Inschrift) *mindestens* drei Jahre vor der Umbettung der Reliquien vollendet war, d.h. vor 1336. Aus Quellen, besonders aus der Chronik König Pedros (*Arxiu municipal de Barcelona, Crònica de Pere el Ceremoniòs, 2. Kap., §35*) weiß man um den genauen Verlauf jenes feierlichen Ereignisses, der nicht zur Gänze dem entspricht, was auf dem Relief zu sehen ist: An der Reliquienumbettung nahm als Gast König Jaime von Mallorca teil, dessen Besuch in Barcelona ein derart wichiges politisches Ereignis darstellte, daß man, hätte man zur Grabmalsentstehung bereits davon gewußt, es sicherlich nicht unterlassen hätte, auch ihn abzubilden, zumal angesichts der ansonsten fast dokumentarischen Genauigkeit des Reliefs, auf dem weder der Architekt noch der Hund des Königs Pedro fehlen. Auf dem Translatiorelief ist jedoch definitiv nur ein König, nämlich Pedro, auszumachen. Man besaß also zu diesem Zeitpunkt, als das Relief und damit das Grabmal selbst entstanden, offenbar noch keinerlei Kenntnis darüber, daß die man Umbettung der Reliquien mit dem Besuch König Jaimes zusammenlegen würde. Nachdem die Translatio, der Chronik Pedros zufolge, mehrfach verschoben worden war, fand sie schließlich im Juli 1339 statt, ein Datum, daß man samt der ehrenvollen Erwähnung Jaimes kurz vorher (als dessen Anwesenheit bei den Feierlichkeites bereits entschieden war) problemlos einmeißeln konnte. Demgegenüber mußte das bereits seit einiger Zeit vollendete Relief als solches (s. Kapitel über die Datierung) unverändert bleiben, ohne dem königlichen Gast Rechnung tragen zu können.

Neben diesen Parallelen zwischen dem Bologneser und dem Barceloneser Grabmal sind jedoch auch und vor allem die Unterschiede bedeutsam. So verzichtet das Eulalia-Monument auf die den Domenico-Sarkophag stützenden Karyatiden und ersetzt sie durch Säulen. Im Vergleich zu Bologna ist auch die Gestaltung des Barceloneser Sarkophags selbst (archi-)tektonischer, denn nicht Figuren, sondern schlichte Leisten trennen die Relieffelder voneinander und schaffen so eine bildhafte, isolierende Rahmung der einzelnen Szenen. Außerdem unterläßt man in Barcelona die Aufstellung der auf dem oberen Sarkophagrand des Domenico-Grabmals postierten Statuetten[69]. Aufgrund der nachträglichen Änderungen des Domenico-Grabmals läßt sich über eine potentielle originale Bekrönung keine Aussage mehr treffen[70]. Ob überhaupt von einer, wie auch immer gearteten, Bekrönung des Domenico-Grabmals ausgegangen werden kann, ist nicht mehr festzustellen, wenn es auch angesichts der Häufigkeit solcher Aufbauten in jener Zeit im Bereich des Wahrscheinlichen liegt. So weist beispielsweise eines der wichtigsten Nachfolgewerke des Domenico-Grabmals als oberen Abschluß einen Figurentabernakel auf. Es handelt sich um das *Grabmal des S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand*[71], das Giovanni di Balduccio 1335 zu Ehren des Dominikanerpredigers Pietro da Verona (+1252) in Auftrag gegeben wurde[72]. In der Literatur wird es immer wieder als eines der wichtigsten Vorbilder für das Eulalia-Monument genannt, doch kommt es allein aus chronologischen Gründen als Inspirationsquelle für das Barceloneser Grabmal nicht in Frage. Das Balduccio-Grabmal war erst 1339 vollendet, das Grabmal der S. Eulalia jedoch, obigen Quellen- und stilistischen Untersuchungen zufolge, bereits vor 1336, als Lupo di Francescos Anwesenheit wieder in Pisa bezeugt ist (s.o.). Der Versuch Franco Matas[73], diese Schwierigkeiten zu lösen, indem sie den Eulalia-Meister als engen Mitarbeiter Giovanni di Balduccios sah, der das Pietro-Grabmal noch vor seiner Vollendung kannte, verschafft den chronologischen Differenzen keine Abhilfe, zumal die stilistischen Verbindungen zwischen dem Eulalia-Meister und Giovanni di Balduccio so eng nicht sind. Selbst wenn man das Mailänder Monument lediglich als repräsentatives Beispiel für die Nachfolge des fragmentierten Domenico-Grabmals heranzieht, läßt sich zumindest

---

[69] Obwohl die heutigen Statuetten nicht mehr vom ursprünglichen Monument stammen, ist anzunehmen, daß ähnliche Figuren vorhanden waren, betrachtet man die Nachfolgewerke (vor allem das Grabmal des S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand, die Arca von S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia und den Reliquienaltar von S. Donato im Dom von Arezzo), bei denen das Gesamterscheinungsbild von jenen kleinen, tektonisch verwandten Figuren geprägt wird.

[70] Die heutige Bekrönung geht ebenso wie die kleinen freiplastischen Figuren auf die Erneuerung des Grabmals im 15. Jahrhundert zurück. Vgl. Moskowitz, wie Anm. 60: 45.

[71] Laut Moskowitz (wie Anm. 60: 29.) sind sowohl die Plattform des Grabmals als auch die Sockel, auf denen die als Tiere ausgebildeten Postamente stehen, spätere Zutaten. Ansonsten ist es weitgehend original erhalten.

[72] Moskowitz, Anita, "Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function", in: *Arte Lombarda*, 96/97 (1991): 7, 16.

[73] Franco Mata, wie Anm. 10: 110.

die *freiplastische* Bekrönungsgruppe in Barcelona nicht erklären: Weder das Mailänder, noch sonst eines der Monumente dieses Typus' - wie die Arca von S. Agostino, um 1362, in S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia oder die von S. Donato, nach 1362, im Dom von Arezzo - weist eine solche auf. Ihnen allen ist statt dessen ein tektonisches Raster aus Senkrechten und Waagerechten gemein, das scheinbar paradoxerweise vorwiegend aus figürlichen Elementen gebildet wird und sich in allen Gliedern fortsetzt[74]. Die Barceloneser Bekrönungsgruppe hingegen beansprucht explizit eine eigene "Daseinssphäre", indem sie sich allein schon durch ihre Größe vom restlichen Grabmal isoliert, indem die Figuren aus den Vertikalen der Säulen und der Sarkophaggliederung herausgerückt sind und indem jede der Freiplastiken einen eigenen Sockel erhält. Zu den figürlichen Piedestalen, die ebenfalls leicht nach außen verschoben sind, ergeben sich anschauliche Beziehungen, die dem Grabmal zu einer optisch stimmigen Gesamterscheinung verhelfen. Allerdings sind dies vollkommen andere Gestaltungsprinzipien als diejenigen, welche die Monumente aus der Nachfolge des Domenico-Grabmals kennzeichnen.Insofern muß im Hinblick auf die monumentale, freistehende Barceloneser Bekrönungsgruppe, die durchaus eine Besonderheit in der Grabmalskunst des Trecento bildet, noch nach anderen möglichen Vorbildern geforscht werden.

Die in Italien um 1300 im Zuge der Bettelordensbewegung aufkommenden "neuen" Grabmäler für Heilige oder Selige, die nach entsprechender Verehrung in ihren Grabstätten verlangten, gehen, wie bereits erwähnt wurde, in ihren Grundzügen für gewöhnlich auf den Prototyp des Domenico-Grabmals in Bologna zurück. Doch spaltet sich laut Garms[75] von dieser sehr umfangreichen Nachfolge ein Entwicklungsstrang ab, der sich, beginnend mit dem *Grabmal des Beato Enrico da Bolzano (+1315) im Dom von Treviso*[76], zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Italien ausprägt und zu deren prägnantesten Beispielen folgende Werke zählen: die Arca des S. Luca in S. Giustina in Padua[77], des Beato Jacopo Salomone in der *Pinacoteca Civica* in Forlì[78], des S. Cerbone im Dom von

[74] Der Ausgangspunkt dieser Vorgehensweise liegt bei den Pisani: Siehe z.B. die "Trennfiguren" des Domenico-Sarkophags oder die Kanzeln in Siena, im Pisaner Dom und in Pistoia.

[75] Garms, wie Anm. 54: 86ff.

[76] Zu dem Monument siehe: Planiscig, Leo, "Der Sarkophag des B. Enrico aus Bozen in Treviso", in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 7 (1914): 10; Wolters, Wolfgang, *La scultura veneziana gotica*, Venedig 1976, Bd. 1: 20-21 u. Bd. 2: Abb. 21-27; Garms, wie Anm. 54: 86.

[77] Die Erhöhung des Sarkophags erfolgte 1316. Zum Grabmal siehe Planiscig, Leo, "Der Sarkophag des Heiligen Lukas in Sta. Giustina zu Padua", in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 6 (1913): 402ff; Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 152

[78] Das Grabmal des 1314 oder 1315 verstorbenen venezianischen Patriziers entstand um 1340 (Vgl. Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 164; Garms, wie Anm. 54: 88.). Zwar stehen die Statuetten auf dem Dach des Sarkophags, indem sie die Vertikaltendenzen des Grabmals betonen, zum einen in der Nachfolge des Domenico-Grabmals (vgl. die figural bestimmten Vertikaltendenzen am Grabmal von S. Pietro Martire in Mailand), gleichzeitig jedoch stehen sie isolierter und verweisen, zumal in der Kombination mit den schlichten Sarkophagsäulen und der Sarkophagkastengestaltung selbst, auf das Enrico-da-Bolzano-Grabmal.

Massa Marittima[79] und des Beato Marcolino in der Pinacoteca Civica in Forlì[80]. Kennzeichnend für die Monumente dieser Sonderentwicklung ist vor allem eine sehr viel stärkere Orientierung an den, ebenfalls für das Domenico-Grabmal vorbildhaften, sog. romanischen "Schreingrabmälern"[81] für Heilige und Selige[82]. Auch das Eulalia-Grabmal ist diesem Typus zuzuordnen, denn es zeichnet sich, wie die oben genannten Beispiele, durch eine Schlichtheit aus, die sich in der vergleichsweise einfachen Rahmung der Relieffelder, in den tektonischen statt figuralen Stützen und im Verzicht auf einen Bekrönungstabernakel äußert und die sicherlich nicht, wie in der Forschungsliteratur meist angenommen, als bloße Reduktion des aufwendigeren Vorbildes des Domenico-Grabmals abgetan werden kann, sondern als bewußte künstlerische Entscheidung, als bewußter Anschluß an die traditionsbeladene Gestalt der Schreingrabmäler ernstgenommen werden sollte. Dies erscheint um so wahrscheinlicher, als nicht nur die formale "Schlichtheit" die genannten Grabmäler miteinander und mit dem Barceloneser Monument verbindet und gleichzeitig vom Domenicus-Typus abgrenzt. Es kommen vielmehr noch weitere Elemente hinzu. Viele dieser Grabmäler standen, wie das Barceloneser, in einer eigens für sie errichteten Kapelle und dienten in allen Fällen als Ruhestätte für Lokalheilige oder Selige. Was den tektonischen Aufbau betrifft, werden statt Karyatiden ornamentierte, meist gedrehte Säulen bevorzugt (*Grabmal des S. Luca* in Padua, *Grabmal des Beato Marcolino* in Forlì). Skulptierte Piedestale an prominent empfundenen Stützen werden mit einfachen Blockpiedestale kombiniert (*Grabmal des S. Luca* in Padua[83]) und, was am schwersten wiegt, nicht selten kommen freistehende Bekrönungsgruppen ohne Tabernakel vor[84] (*Grabmal des Enrico da Bolzano* mit vier kerzenhaltenden Engeln[85], *Grabmal*

[79] Das Cerbone-Monument wurde 1324 von dem Sieneser Goro di Gregorio geschaffen, der stilistisch der pisanischen Plastik nahe steht (Moskowitz, wie Anm. 60: 43.). Über den ursprünglichen Aufbau des zeitweise sogar unter dem Altar stehenden Sarkophags sind unterschiedliche Vermutungen angestellt worden. Während Garms (wie Anm. 54: 90.) in Betracht zog, daß er seinen Platz unter dem Altar hatte, gab Moskowitz (wie Anm. 60: 439.) glaubhaft an, es habe sich ursprünglich um ein freistehendes, durch Säulen erhöhtes Grabmal gehandelt. Damit wäre eine weitere Verbindung zum Eulalia-Grabmal gegeben, zusätzlich zu den Vitenszenen, der Verwendung von Propheten- und Sybillenreliefs im Deckel, der "alte[n] Form des Hausschreins" (Garms, wie Anm. 54: 89.), den stilistischen Einflüssen und der Tatsache, daß es sich in beiden Fällen um frühchristliche Lokalheilige handelte.

[80] Es wurde 1458 von Antonio Rosselino 1458 geschaffen und stand ehemals, wie mir die Museumsdirektorin versicherte, auf hohen Säulen.

[81] Zur Begrifflichkeit siehe: Franzius, Walter, *Das mittelalterliche Grabbild in Frankreich. Die Grabmalstypen des 12. und 13. Jahrhunderts, ihre Entstehung und Bedeutung*, Phil. Diss., Tübingen 1955: 32.

[82] Als repräsentative romanische Schreingrabmäler können das *Magnantia-Grabmal* in Sainte-Magnance und das *Menulphus-Grabmal* in Saint-Menoux gelten (Komm, wie Anm. 36: 52.).

[83] Die Tatsache, daß bereits im stilistischen Teil dieser Arbeit Verbindungen zu Padua festgestellt werden konnten, macht eine Anwesenheit des Eulalia-Künstlers in der Stadt wahrscheinlich und damit auch seine Kenntnis des Lucas-Grabmals in der Synthese von formaler Tradition und stilistischer Modernität.

[84] Die Anbringung freistehender Skulpturengruppen ist, wie auch die anderen bezeichnenden Elemente der Monumente aus der Enrico-Nachfolge, ebenfalls auf die romanische Grabmalstradition

des Beato Jacopo Salomone in Forlì mit Madonnen-Engel-Gruppe[86], *Grabmal des Beato Marcolino* in Forlì mit Verkündigungsgruppe[87]).

Über die genaueren Entstehungsbedingungen bzw. über den Grund, warum man in so auffälliger Weise vom prominenten Bologneser Prototyp abweicht, um sich älteren, romanischen Vorbildern anzuschließen, wurde in der Literatur kaum ein Wort verloren. Lediglich eine fast lapidar hingeworfene Bemerkung Garms' könnte einen Hinweis geben. Im Zusammenhang mit der Besprechung des Cerbone-Grabmals äußerte er, man habe sich, vermutlich da es sich bei S. Cerbone um einen frühchristlichen Heiligen gehandelt habe, auf "die alte Form des Hausschreins"[88] zurückbesonnen. Bezeichnenderweise weist auch das Eulalia-Monument einen solchen Sarkophag auf, und auch S. Eulalia ist ein frühchristliche Heilige. Hinzu kommt, daß es in Barcelona jenes romanische Vorgängergrabmal gab, das aus einer Beschreibung zumindest in den Grundzügen rekonstruierbar ist und der seinerzeit üblichen Form entsprochen zu haben scheint:

"quòd sepulcrum (sue vasculum marmoreum) erat in alto positum, retro altare in dicta ecclesia constructum et hedificatum ad invocationem et honorem beate Marie virginis euisdem scte. Eulalie Barchn. subtus quod quidem sepulcrum seu vasculus videlicet in pavimento eiusdem erat titulus de verbo ad verbum in quodam lapide marmoreo sculptus in latere dextro cum litteris concavatis antique forme tenoris sequentis:..."[89].

Da ein Rückgriff auf alte Traditionen bereits hinsichtlich der Kryptengestaltung festgestellt werden konnte, ist eine formale Bezugnahme auf das Vorgängermonument ebenfalls glaubwürdig. Auf diese Weise konnte und sollte für die Gläubigen eine gewisse Kontinuität hergestellt werden[90]. Zudem erweist sich der Wunsch nach romanischen Reminiszenzen als nicht vollkommen ungewöhnlich oder gar einmalig. Zum einen erkannte de Dalmases[91] im allgemeinen für das gotische Katalonien der ersten Jahrhunderthälfte das Fortleben romanischer Traditionen, die mit modernen Einflüssen aus Frankreich oder Italien verquickt wurden[92]. Zum anderen beinhalteten gerade die romanischen Schreingrabmäler durch ihren reliquienschreinartigen Charakter eine besondere Würde[93], die durch formale Reminiszenzen für moderne Monumente in Anspruch genommen werden konnte. Die trifft nicht nur für Barcelona zu, sondern ist sicherlich ebenfalls für andere gotische Schreingrabmäler, vor allem in der Nachfolge desjenigen für Beato Enrico da Bolzano anzunehmen.

Zwar kann aus diesen Grabmälern die Tatsache einer freistehenden Bekrönungsgruppe und der Madonnen-Engel-Thematik in Barcelona erhellt werden, jedoch reicht auch diese Herleitungsstrang alleine nicht aus, um die ungewöhnliche Monumentalität und Dominanz der Barceloneser Gruppe zu erklären, die nicht einmal in den spätesten Beispielen aus der Nachfolge des Enrico-da-Bolzano-Grabmals erreicht wird (siehe das *Grabmal des Beato Macolino*, das mehr als 100 Jahre nach dem Eulalia-Monument zu einer Zeit entstand, als monumentale Figuren sich an anderen Grabmälern, Altären etc. längst ihren Platz erobert hatten). Es kann folglich nicht von einer sukzessiven Dimensionserweiterung für Bekrönungsfiguren im Laufe der Entwicklung dieses Grabmalstypus ausgegangen werden, was die Suche nach weiteren Inspirationsquellen für die Barceloneser Bekrönungsgruppe erforderlich macht.

Die Paduaner Skulpturengruppe der Madonna mit begleitenden Kandelaberengeln scheint nicht nur in der bereits erwähnten stilistischen (siehe Anm. 33), sondern auch in ikonographischer und formaler Hinsicht von großem Einfluß auf das Grabmal der S. Eulalia gewesen zu sein. Zum einen resultiert diese Annahme aus der Tatsache, daß man sich in Barcelona für eine von kerzenhaltenden Engeln begleitete Madonna entschied, anstatt, wie sonst an Grabmälern meist üblich, eine Interzessio-, eine Verkündigungsdarstellung oder eine reine Engelsgruppe zu wählen. Zum anderen lassen sich die Monumentalität und Eigenständigkeit der Figuren, die sich sowohl durch ihre Größe als auch durch den Verzicht einer architektonischen Anbindung vom restlichen Grabmal deutlich isolieren, nicht allein aus der Grabmalskunst selbst unmittelbar herleiten, wie gezeigt werden

zurückzuführen: Erstens bestätigte Volkmann (Volkmann, Ludwig, Padua, Leipzig 1904 (= *Berühmte Kunststätten*, Bd. 26): 76.) für Padua eine von der Romanik bis zur Renaissance durchgehende Tradition von erhöhten und mit rundplastischen Figuren bekrönten Sarkophagen. Zweitens haben die Bekrönungsfiguren dieser Grabmalsgruppe, im Gegensatz zu denjenigen aus der direkten Nachfolge des Domenico-Monuments keinerlei wirkliche oder scheinbare konstruktive Funktion, sondern einen rein bekrönenden Auftrag, ähnlich den Knäufen am *Magnantia-Grabmal* oder den Engeln und dem Giebelkreuz am *Menulphus-Grabmal*.

[85] Der Bekrönungsaufbau der vier Engel ist zwar nicht mehr erhalten, läßt sich jedoch aus den erhaltenen Quellen erschließen: *"fabricata in columnis cum angeli de supra"* / *"... pro cereottis quattuor positis super quattuor Angelis habitis"* (Zitiert aus: Planiscig, wie Anm. 76: 11.).

[86] Von dieser Gruppe ist nur einer der beiden Engel original. Der andere wurde als Kopie dieses Exemplars erst später angefertigt (Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 164.).

[87] Die Bekrönungsgruppe ist jetzt von der architektonischen Struktur des Sarkophags vollkommen unabhängig, denn die beiden Figuren fügen sich nicht mehr, wie noch am *Grabmal des Jacopo Salomone*, in die Vertikalen der Sarkophaggliederung ein. Sie sind zudem im Vergleich mit dem Jacopo-Grabmal proportional deutlich größer, erreichen allerdings bei weitem nicht die Ausmaße der Barceloneser Madonnengruppe.

[88] Garms, wie Anm. 54: 89.

[89] Zitiert aus: Puig i Puig 1929: 546ff, Anhang CIX; 437f.

[90] Rubio Merino (Rubio Merino, Pedro, "Spagna: La gestione amministrativa della fabbrica", in: *La Fabbrica Eterna.Cultura, logica strutturale, conservazione delle cattedrale gotiche*, Mailand 1993: 253.) bestätigte, daß beim Bau einer Kathedrale und deren Ausschmückung ihre *"funzione di servizio per la società"* konstitutiv war, daß also bei ihrer Gestaltung durchaus die Bedürfnisse der Gläubigen berücksichtigt wurden. Vgl. Español i Bertrán, wie Anm. 1: 217, 226; Sacs, Jaon, *Las estátuas funerarias de los reyes de Aragón*. Exposición en la Antigua Capilla Real de San Águeda, Barcelona 1946: 7.

[91] Dalmases, wie Anm. 3: 179.

[92] Als konkrete Beispiele für dieses Phänomen können, insbesondere in Spanien angeführt werden: die *Grabmäler für Bernat de Serradenya*, nach 1366, in S. Pau in Casseres, für *Guillem de Fontanet*, 1339, in S. María de Manresa und für *Ramón Saera*, um 1350, in derselben Kirche.

[93] Vgl. Komm, wie Anm. 36: 100; Franzius, wie Anm. 81: 174.

konnte. Eben diese Aufstellung einer monumentalen, freistehenden und von kerzenhaltenden Engeln begleiteten Madonna findet sich jedoch in der *Arenakapelle des Enrico Scrovegni* in Padua. Die Gruppe steht heute auf dem Altar vor dem Thalamus des Scrovegni, bekrönte jedoch vom 17. Jahrhundert bis 1913 das Dach des Thalamus[94]. Dieser Aufbau scheint es gewesen zu sein, den Franco Mata mit dem Ausdruck "*esquema primitivo*"[95] des Scrovegni-Grabmals bezeichnete, nach dem der erste Entwurf für das Eulalia-Grabmal konzipiert gewesen sei, bevor man sich nach der angenommenen mehrjährigen Arbeitspause entschloß, diesen Plan zugunsten der Vorbildhaftigkeit des Mailänder Pietro-Grabmals zu ändern. Es hat sich jedoch in der diesbezüglichen Forschung herausgestellt, daß dieses Grabmalskonzept, ebenso wie die heutige Situation, nicht dem entspricht, was der Eulalia-Künstler hätte sehen können. Daher ist es zunächst notwendig zu überprüfen, ob die Madonnengruppe in Padua schon im Trecento in einem Grabmalszusammenhang stand, um eine über das rein Stilistische hinausgehende Vorbildhaftigkeit dieser Gruppe für das Barceloneser Grabmal annehmen zu können.

Die wahrscheinlich zur Bauzeit der Scrovegni-Kapelle, also zwischen 1302 und 1305[96] und von Giovanni Pisano geschaffene bzw. konzipierte Gruppe[97] befindet sich heute auf der Altarmensa. Hinterfangen werden die Madonna und ihre beiden etwas kleineren Begleiter von dem Gisantgrabmal des Enrico Scrovegni, das nach längeren Forschungskontroversen heute gemeinhin Andriolo de Santi zugeschrieben und nach 1336 datiert wird[98]. Es muß jedoch vor diesem Grabmal noch ein früheres existiert haben[99], nämlich jenes, welches Scrovegni in seinem Testament[100] erwähnte und in dem er nach seinem Tod beerdigt zu werden wünschte. Die Identität beider Grabmäler, d.h. des heute noch existierenden und des testamentarisch belegten, ist aus chronologischen Gründen ausgeschlossen: 1320 ging Scrovegni ins Exil nach Venedig und kehrte bis auf einige kurze

[94] Tolomei, Antonio, *La cappella degli Scrovegni e l'Arena di Paduva. Nuovi appunti e ricordi*, Padua 1881: 11; Wolters, wie Anm. 76: 161.

[95] Franco Mata, wie Anm. 10: 110.

[96] Hueck (Hueck, Irene, "Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle", in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 17 (1973): 277, 279) machte die Daten an der Baugenehmigung von 1302 und der Schlußweihe von 1305 fest. Vgl. auch Planiscig, wie Anm. 77: 402; Herzner, Volker, "Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni", in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 33 (1982): 39.

[97] Am Sockel der Madonna findet sich folgende Inschrift: DEO GRATIAS + OPUS IOHANNIS MAGISTER NICOLI DE PISIS. Zwar wurde die Eigenhändigkeit Giovannis für die beiden Kandelaberengel von der Fachliteratur gelegentlich angezweifelt, jedoch entstanden sie sicherlich zumindest unter seiner direkten Anleitung.

[98] Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 162; Herzner, wie Anm. 96: 39.

[99] Die These eines früheren Grabmals stellte erstmals Moschetti (Moschetti, Andrea, "Sull' autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni" in: *L'Arte*, 7 (1904): 387.) auf.

[100] Die die Arenakapelle betreffenden Abschnitte des Testaments wurden erstmals vollständig transskribiert und veröffentlicht in: Hueck, wie Anm. 96: 290-294. Das Testament war vorher jedoch bereits Tolomei (wie Anm. 94: 38.) bekannt.

Besuche nicht mehr nach Padua zurück[101]. Das von ihm erwähnte Grabmal muß also bereits vor 1320 entstanden sein und wurde später zugunsten desjenigen von Andriolo entfernt. Über den Aufbau jenes ersten Grabmales, von dem sich der Eulalia-Künstler möglicherweise inspirieren ließ, ist sich die Forschung bis heute nicht vollkommen einig[102], doch konnten Herzner und Schmidt seine Anbringung an der rechten Chorbogenwand wahrscheinlich machen[103], wobei sie sowohl dem Umstand Rechnung trugen, daß es vor 1320 nicht in der Apsis hätte stehen können[104], als auch die heute in der Sakristei befindlichen Standfigur des Scrovegni[105] in ihre Grabmalsrekonstruktion integrierten. Sie verwiesen auf den Bezug zum Jüngsten Gericht an der gegenüberliegenden Eingangswand und nahmen an, das alte Scrovegni-Grab habe aus einer auf dem Boden stehenden Tumba und dem darüber angebrachten Tabernakel mit dem Standbild des Stifters bestanden. Hinzu kommen die leeren Illusionsräume an den beiden Chorbogenwänden, die, worauf bereits Schlegel und Hueck[106] verwiesen, zweifelsohne Grabsituationen alludieren. Dabei ist durchaus in Erwägung zu ziehen ist, ob nicht, quasi als Kontrapunkt zum Scrovegni-Grabmal an der rechten Chorbogenwand, die linke einem Kenotaph für dessen Vater Riginaldo vorbehalten war[107]. Die Nische, in der die Standfigur des Scrovegni wahrscheinlich untergebracht war, wurde erst später für den neu hinzugefügten Altar

[101] Scrovegni kam nur einmal 1328 für wenige Tage nach Padua zurück und verstarb 1336 in Venedig (Hueck, wie Anm. 96: 281.).

[102] Vgl. Hueck, wie Anm. 96: 289; Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 161f.

[103] Herzner, wie Anm. 96: 52; Schmidt, Gerhardt, "Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes", in: *Garms, Jörg / Romanini, Angiola Maria (Hrsg.), Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Latium*. Akten des Kongresses "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia" in Rom vom 4.-6. Juli 1985. Veranstaltet vom Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom und vom Instituto della Enciclopedia Italiana, Wien 1990: 22.

[104] Folgende Argumente sprechen gegen die Annahme des ersten Grabmals in der Apsis: Erstens konnten die Untersuchungen von Ursula Schlegel (Schlegel, Ursula, "Zum Bildprogramm der Arenakapelle", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20 (1957): 138.) zeigen, daß die Standfigur mit der sehr wahrscheinlich dazugehörigen Nische nicht in der Apsis Platz gefunden hätte. Zweitens verwiesen Hueck (wie Anm. 96: 282.) und Wolters (wie Anm. 76, Bd.1: 154.) darauf, daß eine profane Standfigur über einem Grabmal hinter einem Altar aus liturgisch-religiösen Gründen zu jener Zeit nicht denkbar gewesen wäre. Drittens konnte Herzner (wie Anm. 96: 47; 50.) glaubhaft machen, daß zu jenem Zeitpunkt, also vor 1320, vermutlich noch gar keine Apsis vorhanden war. Diese sei erst im Zuge des zweiten Grabmals nach 1337 angebaut worden.

[105] Vgl. Moschetti, wie Anm. 99: 387; Venturi, wie Anm. 51, Bd. 4: 762; Planiscig, wie Anm. 77: 403; Schlegel, wie Anm. 104: 138; Hueck, wie Anm. 96: 286ff.; Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin / New York 1976: 175; Wolters, wie Anm. 76, Bd.1: 154.

[106] Schlegel, wie Anm. 104: 130; Hueck, wie Anm. 96: 282.

[107] Laut Ayrton (Ayrton, Michael, *Giovanni Pisano. Bildhauer*, Frankfurt a. M. 1970: 186.) erbaute Scrovegni die Arenakapelle nicht nur zur Vergebung seiner eigenen Sünden, sondern auch der seines Vaters, der sein Vermögen ebenfalls "aus Wucherzinsen gewonnen hatte". Vgl. Schlegel, wie Anm. 104: 131.

verbreitert und ausgemalt, und zwar vermutlich als man das von Herzner[108] angenommene alte Grabmal abbrach, um jenes neue von Andriolo de Santi geschaffene zu errichten, für das zudem an ehemals gerade abschließenden Chor eine Apsis angebaut wurde. Später wurde die zum alten Grabmal gehörende Standfigur in der Sakristei untergebracht und zur Dokumentation der Neuaufstellung eine um 1360 geprägte Münze in den Sockel eingefügt. Möglicherweise gehen die hier beschriebenen Änderungen auf die Söhne Scrovegnis oder seine Witwe Jacobina d'Este zurück, die nach dem Tod ihres Gatten bzw. nach der Überführung seiner Gebeine von Venedig nach Padua den Wunsch verspürte, gemeinsam mit ihm hinter dem Altar bestattet zu werden. Dieser Aufstellungsort war mittlerweile auch für profane Stiftergrabmäler möglich geworden und bedeutete größeres Prestige für den oder die Bestatteten. Leider äußerte sich weder Herzner noch irgendein anderer Kunsthistoriker, der sich mit dem Scrovegni-Grabmal auseinandersetzte, zu dem Verhältnis, in dem dieses mit der Madonna Giovanni Pisanos und den Engeln gestanden hat, das jedoch für das Anliegen dieser Arbeit von großer Bedeutung ist.

Nachdem die kunsthistorische Forschung die chronologischen Differenzen zwischen dem Apsisgrabmal von Andriolo de Santi und der Madonnen-Engel-Gruppe erkannt hatte und letztere auch nicht mit dem alten Grabmal bzw. mit der Standfigur in Zusammenhang zu bringen wußte, wurde die Gruppe 1913 vom Thalamus auf die Altarmensa vor dem Apsisgrabmal versetzt, und es begann die Diskussion um ihre ursprüngliche Funktion. Des öfteren nahm man ihre Anbringung an verschiedenen Stellen am Außenbau an[109], was jedoch aufgrund des sehr guten Erhaltungszustandes der Figuren sowie der voll ausgearbeiteten Rückansichten der Engel m.E. unwahrscheinlich ist. Zwar kommen vollplastische Madonnen-Engel-Gruppen an Außenbauten, vor allem in Tympana, im italienischen Trecento durchaus vor, für gewöhnlich jedoch stehen sie, zumal wenn die Engel reale Kerzen oder Kandelaber halten, in unmittelbarem Zusammenhang zur kirchlichen Liturgie. In einem solchen sind sie sicherlich auch und vor allem in Padua zu sehen, wo alljährlich am 25. März sogenannte Rorate- bzw. Engelsmessen stattfanden, bei denen die Madonna, Engel und Kerzen eine bedeutende Rolle in der Liturgie spielten. Nicht nur das Triumphbogenfresko bietet einen diesbezüglichen thematischen und anschaulichen Bezugspunkt. Als geistiges Zentrum der Feierlichkeiten ist auch die Anbringung der Marmorgruppe[110] Giovanni Pisanos auf dem Altar durchaus gerechtfertigt, zumal sich auch andernorts in zunehmendem Maße die Gewohnheit herausbildete, Altäre mit großformatigen Kandelaberengeln oder Madonnen zu versehen. Aufgrund der damals noch nicht existenten Apsis dürfte der Altar mit der Figurengruppe unter oder kurz vor dem Triumphbogen gestanden haben, und in dieser Position ergab sich eine visuelle Verbindung zu den suggerierten Grabsituationen der beiden Chorbogenwände, wie sie oben beschrieben wurden. Der in die schmale Kapelle eintretende Besucher hätte somit den mit Madonna und Engeln geschmückten Altar gleichzeitig in einem, wenn auch vergleichsweise lockeren Grabmalszusammenhang gesehen. Diese zunächst rein optische Beziehung zwischen der Madonna und den Engeln einerseits und dem Grabmal bzw. Kenotaphien andererseits ist auch inhaltlich insofern durchaus begründet, als sowohl kerzenhaltende Engel als auch Marien zum üblichen Grabmalsrepertoir gehörten[111]. Der hier für die Arenakapelle angenommene (visuelle und inhaltliche) Grabmalszusammenhang - d.h. die Annahme der Pisano-Gruppe in einer Doppelfunktion, als Altarschmuck und in ihrer Beziehung zum Scrovegni-Grabmal – konnte den verschiedenen Anforderungen der Arenakapelle aufs höchste gerecht werden. Zum einen wurde die Dotierung der Kapelle an die Madonna und die Liturgie der Rorate- bzw. Engelsmessen durch die auf dem Altar stehende Figurengruppe anschaulich gemacht. Zum anderen konnte sich Scrovegni, der aufgrund seiner durch Wuchergeschäfte sündigen Lebensführung um sein und seines Vaters Seelenheil fürchtete, der Fürsprache der Madonna bei jeder abgehaltenen Messe sicher sein. Zwar ist eine solche Inszenierung ungewöhnlich zu nennen, doch ist das gesamte ikonographische Programm der Arenakapelle voller Bezüge aufeinander und so komplex, daß sicherlich auch das Grabmal und seine Präsentation einen wichtigen Platz darin einnahmen, insbesondere da die kleine Kirche explizit als Grabkapelle gedacht war. Außerdem sind sowohl Giotto, der vermutliche Urheber des Gesamtkonzeptes[112], als auch Giovanni Pisano, auf den die Madonna und die Engel zurückgehen, durchaus zu revolutionären Innovationen fähig, wie ihr Gesamtwerk mehr als einmal beweist.

Wie schon die stilistischen Untersuchungen zeigten, war dem Eulalia-Künstler die Paduaner Madonnen-Engel-Gruppe sicherlich bekannt. Wenn er diese zudem in der hier als ursprünglich angenommenen Aufstellungssituation, d.h. in einem anschaulich-inhaltlichen Grabmalszusammenhang gesehen hat, könnte daraus die Anwesenheit jener ungewöhnlich monumentalen, freistehenden Figurengruppe am Barceloneser Grabmal erklärt werden. Offenbar vereinigte der Eulalia-Meister die beiden Elemente, die in Padua in vergleichsweise offenem Zusammenhang standen - die Figurengruppe auf dem Altar und das Grabmal an der Chorbogenwand - in einem einzigen Aufbau. Da es sich in Barcelona bei der Bestatteten um eine Heilige handelte, mußte man keine Bedenken haben, das Grabmal unmittelbar hinter den Altar zu stellen, was zur Zeit der Errichtung der Scrovegni-Kapelle für einen Nichtgeistlichen undenkbar gewesen war, wie Hueck und Wolters angaben[113]. Die Barceloneser Skulpturengruppe erhielt ihren Platz auf dem Sarkophag selbst, und dadurch wurden gewissermaßen die Altarfiguren der Grabkapelle in Padua zu

[108] Herzner, wie Anm. 96: 46f.

[109] Saulerlandt, Max, *Über die Bildwerke des Givanni Pisano*, Leipzig / Düsseldorf 1904: 40; Planiscig, Leo, "Die Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 33 (1916), New York/ London: 70; Schmarsow, August von, *Die italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Bd. 1, Augsburg 1928: 47; Keller, Harald, *Giovanni Pisano*, Wien 1942: 55f; Ayrton, wie Anm. 107: 186.

[110] Darstellungen von Engeln, die eine Hauptfigur (Christus, Maria oder einen Heiligen) "krönen, beweihräuchern oder sie kerzenhaltend begleiten, sind [bereits] seit dem 12. Jahrhundert als selbständiges, ikonographisches Motiv nachzuweisen" (Wirth, Karl-August, "Engel", in: *Schmitt, Otto (Hrsg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd.5, Stuttgart 1967: Sp. 443.).

[111] Wirth , wie in Anm. 110: Sp. 409, 424-426; Julía Viñamata, wie Anm. 7: 28. Panofsky (Panofsky, Erwin, *Grabplastik. Vom alten Ägypten bis Bernini*, London / New York 1993: 68.) sah die Einbeziehung der Madonna ins Grabmal, die man als *Maria mediatrix* um Fürsprache bat, in der stark angestiegenen Marienverehrung im Laufe des 12. Jahrhunderts begründet. Vgl. dazu auch: Schmidt, wie Anm. 103: 32 und Körner, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997: 73.

[112] Herzner, wie Anm. 96: 61.

[113] Hueck, wie Anm. 96: 282; Wolters, wie Anm. 76, Bd. 1: 154.

unmittelbaren Grabmalsfiguren in Barcelona. Bereits hinsichtlich der Piedestale, die dem Kanzelbereich entlehnt sind, hatte der Eulalia-Künstler bewiesen, daß er in der Lage war, seine Vorbilder aus gattungsfremden Werken den eigenen Vorstellungen und Bedingungen entsprechend umzudeuten. Insofern könnte das Grabmal der S. Eulalia als eine Synthese aus den in der Arenakapelle gewonnenen Eindrücken und den Vorgaben des Domenico- sowie des Enrico-da-Bolzano-Grabmals bzw. seiner Nachfolger verstanden werden. Die Scrovegni-Gruppe wäre demnach für die Monumentalität der Barceloneser Bekrönungsgruppe verantwortlich sowie für ihre Herauslösung aus dem bei Grabmälern sonst üblichen Interzessio- bzw. Verkündigungszusammenhang.

RESÜMEE

Die Entstehungsgeschichte des Barceloneser Grabmals der S. Eulalia hat sich als einerseits einfacher, andererseits jedoch weitaus komplizierter herausgestellt, als bisher vermutet wurde. So ist es nicht notwendig, mehrere, unabhängig voneinander arbeitende Künstler in zwei verschiedenen Arbeitsphasen für das Grabmal verantwortlich zu machen, wie dies in der Literatur[114] häufig der Fall war, um die vermeintlichen stilistischen und qualitativen Differenzen zu begründen. Statt dessen erscheint die Annahme zweier eng zusammenarbeitender Bildhauer wahrscheinlich, die sie sich bereits gemeinsam an einigen Pisaner Werken nachweisen lassen und die sowohl von Giovanni Pisano als auch von Tino di Camaino beeinflußt sind. Einer der beiden, der Hauptmeister, der mindestens die Bekrönungsgruppe und den Sarkophagdeckel schuf, konnte als Lupo di Francesco identifiziert werden. Bei dem anderen, dem die Reliefs der Sarkophagkastenvorderseite zuzuschreiben sind, könnte es sich um Lupos Sohn Gherio handeln. Ein dritter Mitarbeiter, der Qualität der Kastenrück- und Schmalseiten nach zu urteilen, eher vom Status eines Gehilfen, bleibt bis heute namenlos. Nichtsdestotrotz bietet diese Händescheidung eine hinreichende Erklärungsmöglichkeit für die in der Fachliteratur immer wieder betonten stilistischen Uneinheitlichkeiten, die um so frappanter sind, je enger die Anlehnung an verschiedene Vorbilder ausfällt.

Die Künstler des Eulalia-Grabmals ließen sich jedoch nicht nur in stilistischer, ikonographischer und formaler Hinsicht von zahlreichen unterschiedlichen Kunstwerken inspirieren, sondern bedienten sich offensichtlich auch verschiedener typologischer Vorbilder, wie schon Bracons i Clapés[115] feststellte. Zur Erklärung des durchaus nicht gewöhnlichen Typus des Eulalia-Monuments reicht weder die alleinige Heranziehung des in diesem Zusammenhang immer wieder genannten Domenico-Grabmals bzw. seiner Nachfolge noch die der Grabmäler in der Nachfolge des Monuments für Enrico da Bolzano aus. Vielmehr scheint eine Kombination beider eine Rolle gespielt zu haben. Das Domenico-Grabmal prägte die Gestaltung des Sarkophags mit Szenen aus dem Leben und der Kultgeschichte der Eulalia und gab vielleicht den Anstoß für die betont figürliche Stützengestaltung der Grabmalspiedestale. Die Werke in der Nachfolge des Enrico-Grabmals dagegen waren hinsichtlich der schlichteren Auffassung des Monuments mit Säulen statt Karyatiden, mit der Sarkophaggliederung durch Leisten statt durch "Trennfiguren" und mit der Aufstellung mehrerer freiplastischer Figuren auf dem Sarkophagdeckel von Bedeutung.

Auf das erstgenannte Grabmal bezog man sich u.a. aus kirchenpolitischen Gründen, denn die Bischöfe von Barcelona waren Dominikanermönche und wollten ihr neues Grabmal möglicherweise mit dem des Ordensgründers in Beziehung gesetzt sehen. Zudem kam der Eulalia-Künstler aus jener stilistischen Tradition, die mit Nicola Pisano, dem die Konzeption des Domenico-Grabmals zugeschrieben wird, begonnen hatte. Daß man sich neben dem Domenico-Grabmal auch in die Reihe jener Grabmäler fügte, die Garms[116] als die Nachfolge des Grabmals für Enrico da Bolzano bezeichnete, hat dagegen andere Gründe. Sowohl das Grabmal Enricos als auch die anderen in diesem Zusammenhang aufgeführten weisen große Gemeinsamkeiten mit romanischen Schreingrabmälern auf, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Sarkophagform und -gestaltung, sondern vor allem in der Aufstellung freiplastischer Bekrönungsfiguren (siehe Menulphus-Grabmal). In Barcelona könnten diese durchaus modernen Grabmäler, die sämtlich für Lokalheilige bestimmt waren, eine Art Legitimation für einen bewußten Rückgriff auf das romanische Vorgängergrabmal geliefert haben, wie auch das zweischichtig-ornamentale Relief der *elevatio animae* als ein Rückgriff auf die antike oder spanische Tradition begriffen werden kann.

Zu den beiden genannten typologischen Einflüssen kommt noch ein drittes Werk, das auf das Barceloneser Grabmal wirkte. Es handelt sich um die Madonnen-Engel-Gruppe Giovanni Pisanos in der Scrovegni-Kapelle in Padua, die, wie in dieser Arbeit verständlich zu machen versucht wurde, durchaus in einem Grabmalszusammenhang gestanden haben könnte, wenn dieser auch nicht so eng war, wie die heutige Situation suggeriert oder wie Franco Mata[117] annahm. Der Eulalia-Künstler könnte die Pisano-Gruppe in Padua gesehen und für sein Grabmal übernommen haben, indem er auf den Sarkophag eine monumentale, von kerzenhaltenden Engeln umgebene Madonna stellte. Solche Art der Aufstellung war durch die zahlreichen Grabmäler in der Nachfolge des Enrico-da-Bolzano-Monuments gerechtfertigt, von denen der Eulalia-Künstler zumindest die Arca di S. Luca in Padua gesehen haben könnte.

Somit scheint es sich beim Grabmal der S. Eulalia um ein sehr viel komplexeres und vielleicht auch fortschrittlicheres Monument zu handeln, als bisher angenommen wurde. Wenn auch gewisse qualitative Mängel im stilistischen Bereich nicht zu leugnen sind, so ist es doch durchaus als ungewöhnliches Werk zu bezeichnen, das verschiedenste stilistische, formale und typologische Vorbilder, manchmal sogar aus anderen Gattungen als der Sepulkralkunst, umsetzte und zu einer eigenwilligen Komposition zusammenfügte. Vielleicht war auch das fremden und neuen Einflüssen offene Klima im Spanien der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit dafür verantwortlich, daß das Grabmal der S. Eulalia in

[114] Soler i March, wie Anm. 4: 10ff.; Tolaini, wie Anm. 10: 554; Durán i Sanpere, wie Anm. 10: 193f.; Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 133-137; Franco Mata, wie Anm. 10: 106-112.

[115] Bracons i Clapés, wie Anm. 10: 131.

[116] Garms, wie Anm. 54: 86ff.

[117] Franco Mata, wie Anm. 10: 110f.

seiner spezifischen Form entstehen konnte. Es findet weder in Italien seinesgleichen noch hat es in Spanien eine Nachfolge.

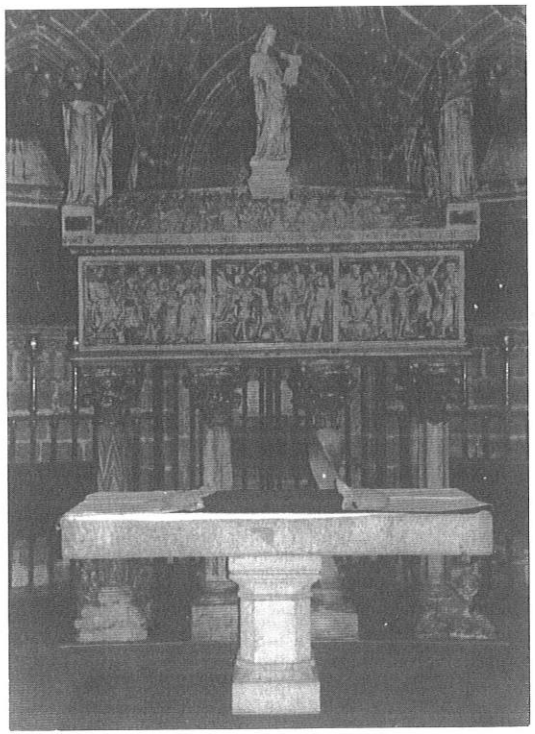


Abb. 1: **Barcelona, Kathedrale, Gesamtansicht der Krypta**
(aus: Martí Bonet, J.M., *La Catedral de Barcelona*, Barcelona 1997: 29)



Abb. 2: **Barcelona, Kathedrale, Grabmal der S. Eulalia,**
Detail: Relief „Geißelung Eulalias"



Abb. 3: **Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo,**
Relief „Darbringung im Tempel" der Kanzel aus S. Michele in Borgo
(aus: Kreytenberg, wie Anm. 40: Abb. 128)



Abb. 4: **Barcelona, Kathedrale, Grabmal der S. Eulalia, Reliefausschnitt aus „Die zweite Translatio“** (Institut Amatller d'Art Hispànic, CB - 485)



Abb. 5: **Pisa, Camposanto, Tabernakelgruppe über dem Haupteingang, Detail: linke Figur** (Fototeca, Pisa)

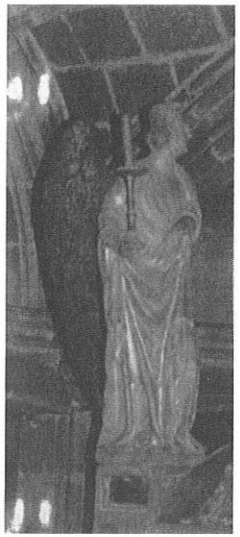


Abb. 6: **Barcelona, Kathedrale, Grabmal der S. Eulalia, linker hinterer Bekrönungsengel**

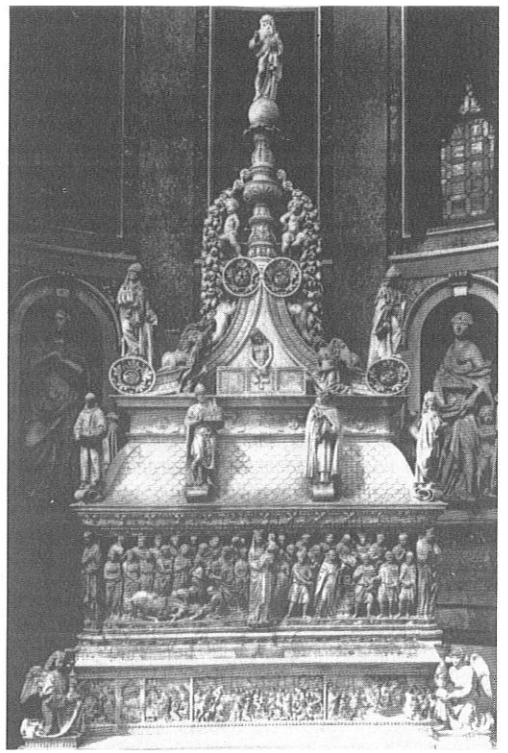


Abb. 7: **Bologna, S. Domenico, Grabmal des S. Domenico** (aus: Moskowitz, wie Anm. 60: Fig. 1)

"DIE SPANISCHE SCHULE KENNE ICH NICHT; DAHER IST SIE KEINE"

DIE ERFAHRUNGEN DES PREUSSISCHEN OBRISTEN VON SCHEPELER (1780-1849) ALS SAMMLER UND HÄNDLER SPANISCHER MALEREI[1]

Gisela Noehles-Doerk / Münster

Andreas, Daniel, Berthold Schepeler ging zu einem Zeitpunkt nach Spanien, in dem sich das deutsche Spanienbild grundlegend wandelte. Das von der *leyenda negra* geprägte negative Vorurteil war schon durch die Romantiker fragwürdig geworden. Diese hatten Spanien durch die Literatur im Zuge der allgemeinen Neubewertung der Volkskultur als ein Land echter noch lebendiger Volkstraditionen entdeckt. Die sich zunächst aus der Phantasie speisenden Vorstellungen bestätigten sich in konkreten Erfahrungen. Diese machten nicht nur Reisende sondern auch preußische Militärs, die sich, meist durch "romantischen" Patriotismus begeistert, auf der Seite des spanischen Volkes den Befreiungskämpfen gegen Napoleon anschlossen. Unter ihnen nimmt der Oberst von Schepeler eine Sonderstellung ein. Er bleibt nach der Teilnahme an den Freiheitskämpfen in diplomatischen Diensten Preußens bis 1823 im Lande, heiratet eine Spanierin und wird zum *"beinahe Spanier"*. Er legt sich eine Sammlung spanischer Malerei an und beginnt eine literarische Tätigkeit als Augenzeuge der politischen Zeitgeschichte Spaniens.[2]

Mit seiner Privatsammlung spanischer Malerei, die Schepeler nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1823 wegen finanzieller Schwierigkeiten zu verkaufen versucht, wird erstmalig eindringlich die Aufmerksamkeit auf dieses bis dahin vor allem in Preußen nahezu unbekannte Gebiet der europäischen Kunst und ihrer Vertreter gelenkt.[3] An den Reaktionen auf diese Bemühungen Schepelers kann ein interessanter, nur mit großen Hemmungen vollzogener Lernprozeß der deutschen "Kunstkenner" in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfolgt werden.

Der 1780 in Göttingen geborene Sohn aus dem Mittelstand schlug nach einem Studium der Physik und Mathematik an seiner Heimatuniversität die Militärkarriere ein. 19jährig nahm er zunächst auf österreichischer Seite an Kriegsaktionen teil, bis er in preußischen Diensten seine eigentlichen militärischen Erfahrungen in den Verteidigungskriegen gegen das Direktorium und Napoleon machte, die für einen jungen Patrioten bitter gewesen sein müssen. Nach der Niederlage 1806 in der Schlacht bei Jena und Auerstädt arbeitete er mit Scharnhorst an den Kriegsplänen gegen Frankreich, 1807 war er beim Traktat von Tilsit dabei und hatte Kontakte zum Freiherrn vom Stein. Es war in Königsberg, wo er auf einer Abendgesellschaft der Prinzessin Radzivil von der Volkserhebung vom 2. Mai 1808 in Madrid erfährt. Für den preußischen Patrioten besaß diese "Kunde" nach seinen eigenen Worten Signalwirkung: *"wie Binde fiel es von Unglück getrübten Augen, und - nur im Nationalkampf ist Rettung - lag klar vor vielen Blicken". " Hoffnung belebte jedes Gesicht; selbst unbelehrbare Zweifler an Volkskraft gestanden, die Sache sey höchst überraschend und könne Folgen haben."* [4] Schepeler folgte dem Herzog von Braunschweig-Öls nach England, wo dieser seine "schwarze Schar" zu einer englisch-deutschen Legion formierte, die 1810 in Cádiz eintraf. Schepeler erwarb sich in vielen gelungenen Befreiungsaktionen auf Seiten der Engländer in Andalusien durch seine Erfahrungen mit den französischen Kampfgewohnheiten, aber auch durch ganz persönlichen Einsatz beträchtliche Verdienste für die spanische Sache, wofür ihm sogar der Orden des hl. Ferdinand verliehen wurde.[5]

Anfang 1814 muß Schepeler Spanien verlassen haben, im Juni ist er in Paris dokumentiert. Er selbst berichtet von diesem Aufenthalt kommentarlos.[6] Es ist das Jahr der militärischen Wende: Die Franzosen hatten schwere Niederlagen erlitten, Josef Bonaparte mußte im März 1813 Madrid verlassen. Im Jahr darauf, am 30. März 1814 erstürmte Blücher den Montmartre, Napoleon dankte am 6. April 1814 in Fontainebleau ab. Der in Frankreich internierte Ferdinand VII. konnte nach Spanien zurückkehren. Für diese politische Wende hatte Schepeler - ohne offizielles Mandat, also als "guerilla" - gekämpft, und damit zum Sieg der Verbündeten gegen Napoleon beigetragen. Dies war für ihn wohl der geeignete Zeitpunkt, wieder offiziell in die Dienste des preußischen Heeres einzutreten bzw. aufgenommen zu werden und damit eine "ordentliche" Karriere antreten zu können. Seine Reise und der Aufenthalt in Paris werden diesem Ziel gegolten haben. Ein Schreiben aus Paris bestätigt im Juni die Ernennung des preußischen Obristen Schepeler zum Legationssekretär an der Königlichen Mission am Hofe des Bourbonen-

---

[1] Die Studie entstand als Nachtrag zu *Kunst in Spanien im Blick des Fremden - Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, hrsg. v. Gisela Noehles-Doerk, Frankfurt: Vervuert (ARS IBERICA, Bd.2) 1996. Den ersten Hinweis auf die Sammeltätigkeit Schepelers verdanke ich Andreas Ruppert, Fürstliche Bibliothek Corvey.

[2] Für Schepelers Biographie bieten seine Schriften reiches Material. Diese ausführlich ausgewertet von: Juretschke, Hans: *El Coronel von Schepeler. Caracter y valor informativo de su obra historiografica sobre el reinado de Fernando VII.* Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1963, 229-248. Außerdem jüngst unter Heranziehung der Akten des Preußischen Geheimen Staatsarchivs Berlin: Schleier, Erich: *Andreas Daniel Berthold von Schepeler (1780-1849) Offizier, Diplomat und Kunstsammler - Biographische Notizen und Verzeichnis seiner in die Berliner Gemäldegalerie gelangten Bilder spanischer und italienischer Meister*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995, 163-168,. im Anschluß an: Pérez Sánchez, Alfonso Emilio:*Un San Antonio de Padua de Juan Carreño de Miranda en el Museo de Berlin.*ebda 159-162. Zu der Selbstcharakterisierung *" beinahe Spanier"* vgl. Anm. 11.

[3] Ludwig I. kaufte z.B. schon 1815 auf Anraten von Joh. Georg von Dillis Bilder von Cano, Claudio Coello, Antonio del Castillo und Murillo. Vgl. Hellwig, Karin: *Ludwig I. zwischen Hispanismus und Spanienmode* in: *Lola Montez oder eine Revolution in München*, Katalog Ausstellung, Stadtmuseum 113.11.1998-31.01.1999, 48-49.

[4] Schepeler, Andreas, Daniel, Berthold v.: *Geschichte der Spanischen Monarchie von 1810 bis 1823.2 Bde.*, Aachen/Leipzig: J.A.Mayer 1829 und 1833. Zitat: Bd.2, 5-6.

[5] Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 27, 1849 (1851), 216.

[6] Königl. Preußischer Oberst v.Schepeler: *Geschichte der Revolution Spaniens und Portugals und besonders des daraus entstandenen Krieges.*2 Bde. E.S.Mittler: Berlin/Posen/Bromberg 1826/1827, hier Bd.1 "Vorrede".

Münster, ULB

königs Ferdinands VII.[7] Es war keine gehobene diplomatische Position, und der erst 1820 geadelte Oberst Schepeler hatte wahrscheinlich mit einigen Schwierigkeiten um gesellschaftliche Anerkennung zu kämpfen.

Seine diplomatische Karriere endete 1823 abrupt. Der damals erst 43jährige wurde abberufen und zunächst in den Warte- und Ende 1824 in den Ruhestand versetzt. Die Gründe blieben bislang ungeklärt. Es sind wohl nicht hauptsächlich Sparmaßnahmen der Regierung, die dazu führten.[8] Sie hängen eher mit *"seine*(r) *politische*(n) *Freisinnigkeit, . . . die den damaligen Machthabern nicht angenehm gewesen zu sein"* schien, zusammen.[9] 1823 hatte sich die liberale Bewegung unter dem Oberst Rafael de Riego y Nuñez gegen die absolutistische Regierung Ferdinands VII.erhoben. Dieser rief die *Heilige Allianz* zu Hilfe, die mit einem französischen Heer die Aufständischen unterdrückte. Die anschließend einsetzende Verfolgung aller Liberalen durch den König war rigoros. Sie veranlaßte z.B. 1823 auch den damaligen Direktor des Prado, den liberalen Principe de Anglona, zu seiner Flucht nach Paris.[10] Möglicherweise war unter diesen politischen Umständen der ehemalige Oberst Schepeler mit seiner spanisch-liberalen Vergangenheit für die Regierung in Berlin nicht mehr ein geeigneter diplomatischer Vertreter in Madrid. Diese Vergangenheit verbarg er nicht, er begann schon 1820 eine schriftstellerische Tätigkeit als politischer Historiograph. Er avvisiert 1822 in einer Voranzeige eine *Geschichte der Revolution Spaniens und Portugals und besonders des daraus entstandenen Krieges*, die dann 1826/1827 zweibändig erschien, in der Schepelers liberale Gesinnung notwendigerweise deutlich wird, setzt er sich doch mit der aktiv erlebten Gegenwart im Lande auseinander, wobei persönliche Urteile immer wieder einfließen.[11]

Nach der Abberufung siedelte Schepeler nach Berlin über und 1826 nach Aachen, wo er 1849 starb. Das ihm zugestandene Ruhegeld von nur 1500 Thalern jährlich brachte ihn in finanzielle Schwierigkeiten und veranlaßte ihn zu immer wiederholten erfolglosen Bittgesuchen an den König, in denen er seine militärischen Verdienste und seine diplomatische

[7] Akten des Preußischen Geheimen Staatsarchivs, vgl. Schleier (wie Anm.2), 164, bes. Anm. 15.

[8] Schleier ebd., 165.

[9]9 Den Autoren des *Neue*(n) *Nekrolog der Deutschen* (wie Anm.5), schien diese *Freisinnigkeit* jedenfalls bemerkenswert.

[10] Anglona war 1820 in der Direktion des 1819 eröffneten Museums dem Marqués de Santa Cruz gefolgt. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid: Fundación Juan March 1977, 19-20.

[11] Schon in: *Kurze Uebersicht der spanischen Geschichte, als Vorbereitung der Geschichte des spanischen Revolutionskrieges*. Berlin: Reimer 1822 . sagt er deutlich: "*Durch langen Aufenthalt und Dienste in der Halbinsel beinahe Spanier, schrieb ich diese Geschichte eigentlich für Spanier selbst; doch das Schicksal wollte es anders, und so erscheint sie auf deutsch, von vielen, nur Spaniern wichtigen, Sachen entladen.* " Dazu in *Geschichte der Spanischen Monarchie*, wie Anm. 4, Bd.2, XIII :"*Natürlich ist es, Sire, daß ich ein Land liebe, für dessen Verteidigung in vier Feldzügen mein Blut floß. Durch Anhänglichkeit, Dienste und Heirat fast Spanier, beraubte ich daher, als Schriftsteller die Wahrheit suchend, die Spanier nicht des ausschließlichen Ruhms, durch ihr Beispiel Europa belehrt zu haben, wie man gegen mächtige, ungerechte Unterdrücker die Unabhängigkeit wieder erkämpfen kann und muß.*"

Tätigkeit in preußischen Diensten ausdrücklich betonte.[12] Seine wirtschaftliche Lage veranlaßte ihn auch, seine in Spanien zusammengetragene Gemäldesammlung - allerdings ohne nennenswerten Erfolg - nicht nur in Deutschland zum Verkauf anzubieten. 1838 umfaßte diese 65 Bilder der "spanischen Schule" mit einer Namensliste fast aller spanischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch heute zu den wichtigsten gehören, wobei es sich allerdings meist um Bilder handelte, die sich fast durchweg nicht als Originale erwiesen haben.[13] Es war die erste und bisher einzige bekannte umfangreiche Kollektion spanischer Malerei eines deutschen Privatmanns.
Was veranlaßte den *"alten Krieger"* - so bezeichnete er sich selbst[14] - zum passionierten Sammler spanischer Malerei zu werden? Leiteten ihn kommerzielle Motive, angeregt durch die ausgedehnte Agententätigkeit des englischen Kunsthandels und das rege französische Interesse an spanischer Kunst, die er in Madrid beobachten konnte? Oder sah er sich als Besitzer einer Bildersammlung in der Madrider Gesellschaft besser etabliert? Auch die Eröffnung des Prado i.J. 1819 könnte ihn zusätzlich motiviert haben ebenso wie die Beziehung zu dem Freiherrn von Werther, seinem Madrider Vorgesetzten als außerordentlichem Gesandten während der Jahre 1818, 1820 und 1821, der offenbar die spanische Malerei schätzte - er schenkte 1836 dem Kgl. Museum in Berlin ein Porträt Karls II. v. Spanien von Juan Carreño de Miranda.[15]

[12] Schleier (wie Anm.2), 165. Gustav Friedrich Waagen erhielt als Direktor der Gemäldesammlung des Königlichen Museums nach einem Bittgesuch i.J.1847 endlich eine Aufbesserung seiner Besoldung auf 500 Reichstaler! Vgl. Geismeier, Irene: *Gustav Friedrich Waagen - Museumsdirektor in der preussischen Hauptstadt*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995,7-21, hier S.19.

[13] Nach regionalen Schulen geordnet erscheinen, wenn auch nicht immer korrekt zitiert, unter **Sevillaner Schule**: Antolinez, José; Castillo, Antonio; Herrera el Viejo; Murillo; Vásquez, Alonso; Velázquez; Zurbarán; unter **Granadiner Schule**: Cano, Alonso; Moya, Pedro; unter **Valencianer Schule**: Juan de Juanes (eigentlich Juanes, Vicente Juan Masip); Orrente Pedro; Ribalta, Francisco; **für Kastilien und Madrid**: Camilo, Francisco; Cerezo, Mateo; Coello, Claudio; el Greco, Domenico; Lanchares, Antonio; Pereda, Antonio; **ohne Schulangabe**: Morales, Luis als "Divino Morales". Bei den gesondert aufgelisteten Porträts kommen noch hinzu: Carreño de Miranda, Juan; del Mazo, Juan Bautista; Maza, Damiano (?); Pantoja, Juan de la Cruz; Sanchez Coello, Alonso.

[14] K.P.Oberst von Schepeler: *Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler; unbekannnte Dokumente, betreffend Karl V., Filip II., Don Sebastian von Portugal, den Infanten Don Karlos, Don Juan von Österreich, den Herzog Alba, die unüberwindliche Flotte etc.etc.* Aachen/Leipzig: J.A.Mayer 1828, VI.

[15] Gemäldegalerie No 407. Ein ausgezeichnetes Stück, dessen Erwerb den Kennerblick des Sammlers voraussetzt, dem Gustav Friedrich Waagen großes Vertrauen geschenkt haben muß. Er ließ sich 1835 und 1836 bei seinen Bilderkäufen für das Königliche Museum in Berlin durch von Werther unterstützend beraten, als dieser Botschafter in Paris war. Vgl. Stockhausen Hans-Tilmann v.: Geschichte der Berliner Gemäldegalerie und ihrer Erwerbungspolitik 1830-1904, Diss. im Druck, 4 Bde, Hamburg 1997, 112.

Schepeler selbst gibt als Grund für seine Sammeltätigkeit seine Liebe zur Kunst aus frühester Zeit an.[16] Für einen deutschen romantischen Geist durchaus verständlich, nur die Hinwendung zu spanischer Kunst war absolut ungewöhnlich und offensichtlich aus seinem individuellen Lebensweg erwachsen, wahrscheinlich gefördert durch frühe Kontakte (schon 1811 in Cádiz) mit dem damals besten Kenner spanischer Malerei, Céan Bermúdez (1749-1819).

In Deutschland hatte sich bis dato die Begeisterung für die bildende Kunst an Italien und mit der Neubewertung des Mittelalters an altdeutschen und niederländischen Werken entzündet. Die Engländer waren bahnbrechend in der Entdeckung der spanischen Kunst gewesen, wenn auch ihre Aufmerksamkeit zunächst primär den in Spanien befindlichen Werken italienischer Malerei gegolten hatte. Für die deutliche Andersartigkeit und den besonderen Eigenwert spanischer Kunst begannen sie jedoch schon Ende des 18. Jahrhunderts Verständnis und positive Beurteilungskriterien zu gewinnen. Mit der unvoreingenommenen breiteren Kenntnis begann die "spanische Schule" [17] in der Geschichte der Kunst - außerhalb von Deutschland - langsam einen Ort einzunehmen, der ihr gerecht wurde. Der englische Landschaftsmaler Wallis z.B. erwarb in der kritischen Kriegszeit - er erlebte den Aufstand vom 2. Mai 1808 aus nächster Nähe - im Auftrag des britischen Kunsthändlers Buchanan Werke der "spanischen Schule", die heute zu den Glanzstücken englischer Museen zählen wie etwa die *Venus vor dem Spiegel* von Velázquez der National Gallery in London. Aber auch er glaubt die Vorzüge dieser "Schule" seinem Auftraggeber Buchanan noch besonders vor Augen führen zu müssen, während italienische Meisterwerke und solche der flämischen Schule ihren unbestrittenen nicht weiter zu erläuternden Stellenwert besaßen.
"Of the Spanish school we have no idea whatever in England. If they could see the two or three best Murillos of the St.Jago family, and some of the fine pictures of Velasquez, Alonzo Canno, Pereda, Zurberan, Caregni, and del Greco, really first-rate men, whose works are quite unknown out of Spain, some estimate of the high excellence of this school might the be formed. This school is rich beyond idea, and its painters are all great colourists: some of their colossal works are surprising. If you had time and could bear the horrors of travelling in Spain it would be worth while to visit this country.After all, I must own I have, as an artist, learnt a great deal from this admirable school."[18]

Die Konkurrenz zu dem englischen Kunsthandel in Spanien bildeten die Franzosen. Während ihrer Besatzung "plünderten" französische Offiziere spanische Konvente nicht nur

[16] Schepeler (wie Anm.14), 7.

[17] Erstmals sogenannt in der französischen Übersetzung von Palomino (vgl.Anm.32) 1749: *école espagnole*. García Felguera, Maria de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas - Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza 1991, 20.

[18] Brief von Georges Augustus Wallis (1761-1847) vom 25.9.1808 aus Madrid an W.Buchanan. In: Buchanan,W., *Memoirs of Painting with a chronological history of The Importation of Pictures by Great Masters into England since the French Revolution*, Vol.II. London: R.Ackermann 1824, 229. Zu seiner Kunstagententätigkeit in Spanien vgl. v.Wild, Monika: *George Augustus Wallis (1761-1847)*, Frankfurt/New York etc.: Peter Lang 1996, 31-32.

im Dienste Napoleons,[19] der bekanntlich aus allen von ihm eroberten oder besetzten Ländern Europas fleißig Kunstschätze nach Frankreich bringen ließ. Wobei diese nicht als Kriegsbeute betrachtet wurden. Die "Revolutionsphilosophie" erhob Frankreich zu dem Land, das allein würdig und fähig war, großen Kunstwerken eine Heimstatt zu garantieren. [20]

Schepeler dagegen hat sich offenbar mit viel Lehrgeld und oft zweifelhaften Beratern seine Sammlung "ehrlich" erworben. Ein Maler Ducker und ein als Serafino bezeichneter Kunstkenner und Restaurator, der auch für andere Diplomaten in Madrid tätig gewesen zu sein scheint, werden von ihm genannt. In den *Beiträge(n) zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler . . .* aus dem Jahr 1828 entwickelt Schepeler in hymnischer Sprache oft in Gedichtform nicht nur *Ideen*, z.B. über die Untrennbarkeit der Kunst von der Geschichte eines Volkes, und einen lexikalischen Überblick über spanische Maler und Malerei, sondern beschreibt ausführlich seine Erfahrungen als Sammler.[21] Er prangert dabei zweifelhafte Restauratorentechniken und deren Einfluß auf die Käufer an und widmet mit zorniger Verbitterung einen großen Teil seiner Abhandlung der abweisenden, ja kränkenden Art, mit der seine von ihm zum Verkauf angebotene Sammlung spanischer Bilder von den "Kunstpäpsten" in Deutschland behandelt wird.

"Die spanische Schule kenne ich nicht, daher ist sie keine." Ob dies wirklich nach einer Auseinandersetzung zwischen Schepeler und dem von ihm als "Kunstpapst" bezeichneten maßgebenden Begutachter so formuliert wurde, bleibe dahin gestellt. Ein Restaurator des - von Schepeler wohl bewußt nicht genauer definierten - Gremiums zur Begutachtung seiner Sammlung hatte eine zunächst positive Einschätzung in Frage gestellt und damit Unsicherheit verursacht. Als Schepeler sich daraufhin, wie er selber zugibt - leider - ereifert hätte, endete die Zusammenkunft ergebnislos. Dieser Satz soll dann nach einem Versöhnungsversuch Schepelers in einer *"Bulle"* von direktorialer Seite enthalten gewesen sein, allerdings mit dem Zusatz *"da zu Rom ein spanisches Gemälde hängt, so hätte ich auch wohl eins, aber außerordentlich gutes und ohne geringsten Mackel der Zeit genommen."*[22]

[19] Marshal Soult z.B. "erwarb" während des Krieges in Spanien 109 Bilder für seine Sammlung, die 1852 in Paris versteigert wurde. Darunter befand sich z.B. die hl. Casilde von Zurbarán, heute in der Sammlung Thyssen Bornemisza, Madrid. Auch für Berlin wurde damals z.B.Zurbaráns *Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquin auf den Gekreuzigten als die Quelle allen Wissens* (GG 404 A, vermutlich 1945 verbrannt) erworben, der ursprünglich aus Santa Bonaventura in Sevilla stammte. Vgl. Stockhausen (wie Anm. 15), 981.

[20] *La Republique Française par sa force, la superiorité de ses lumières et de ses artistes est le seul pays au monde qui puisse donner un asile inviolable à ces chefs d'oeuvres*. Instruction 1794, p.1.Zitiert nach García Felguera (wie Anm.17), 52, Anm.32.

[21] Schepeler (wie Anm. 14).

[22] Ebd., 27. Der letzte Satz läßt auf die Kenntnis des Porträts Innocenz' X. Pamphili schließen. Der abschlägige Bescheid wird dann anschließend wiedergegeben (S.28):*" es befinden sich keine Gegenstände für ein Museum darunter, auch sind sie alle übermalt."* Der beißende Kommentar Schepelers (ebd.) sieht hinter dem Argument des schlechten Zustandes die eigentlichen

Und es ist aufschlußreich, daß Schepeler auch politische Gründe in dem Zurückschrecken vor allem Spanischen zu erkennen meint, wobei wohl eine aus eigener Erfahrung (Abberufung 1823) resultierende Empfindlichkeit mitspielen mag. In einem der Gedichte seines Traktates von 1828 heißt es:

"Aus Bann belegten Land, aus Spanien,
Wo Liberale einst Morillo führte,
Erschien ich mit Murillos, kühn es wagend.
Verschrienen Namen gleich' und ähnliche
Gar auf dem Markt zu bringen. - Und als sey
Auch ich der Exkommunicierten einer,
So trafen mich die Blicke voll Verdacht:
Stolz hörten manche große Herren und Doktors,
Und vielgewicht'ge Kenner, Kunstberather,
Mein leise vorgebracht Begehren an."

"Ich hätte es daher dem Kunstpabst nicht übel nehmen sollen, wenn ihn der Name Spanien schreckte; und daß Monate vergingen, bevor er erschien, alle Gemälde zu sehen, die angelangt waren."[23] Wobei das Wortspiel Morillo und Murillo für einen Kenner der Spanischen Revolutionsgeschichte und der seit dem Aufstand der Liberalen 1823 wieder sehr vorsichtigen Stellung Preußens zu Spanien eindeutige Anspielungen enthält: Pablo Morillo, Held der Spanischen Freiheitskriege, floh 1823 trotz seiner Bereitschaft, die absolute Regierung Ferdinand VII. anzuerkennen, als ehemaliger Liberaler aus Spanien.

Wer war dieser "Kunstpapst", bei dem er vor 1828, dem Erscheinungsjahr des Buches, und vor der Eröffnung des Königlichen Museums in Berlin auf der Spreeinsel i.J.1830 vorspricht? Daß es sich um Berlin handelt, geht aus einer Anmerkung hervor, in der Schepeler die Ortswahl für das Museum kritisiert. Durch sie würden *"die schönen, weiten Aussichten über die Wässer nun benommen . . und der große von starken Massen umlagerte Schloßplatz verengt . . . und man frage sich, ob die so irregulär, aber prächtig hingelegten Massen des Lustgartens, mit der ringsum freien Um- und Ansicht nicht schöner gewesen wären"* . . . wenn *"das Museum jenseits dem zugeworfenen Flußarm erbauet"* worden wäre.[24]

Gründe in der absoluten Wertschätzung der italienischen Kunst. *"Wer in Rom, an der Unfehlbarkeit Hofe, die Erziehung erhält, folglich auch jeder Cicerone wird unfehlbar; ergo ist das, was ein Kunstpapst weiß, alles, was menschliches Wissen zu erreichen vermag. Bann aber wird gegen alles geschleudert, was ohne besonderen Befehl außerdem noch zu existiren wagt."*

[23] Ebd., 22.

[24] Ebd., 25.

Als Schepeler 1823 nach Berlin übersiedelte, wurde gerade der Bau des Museums beschlossen. Dem waren Bilderkäufe und -schenkungen vorausgegangen.[25] Schepeler hatte schon 1821, also von Madrid aus, Versuche unternommen, in Berlin Bilder zu verkaufen.[26] 1823 wird er sich an die erste gerade eingesetzte Einrichtungskommission gewandt haben. Zu dieser gehörten anfangs nur Aloys Hirt und Karl Friedrich Schinkel, dazu kam der damals 29jährige Gustav Friedrich Waagen als "Gehilfe". Verschiedene Auffassungen über die Museumskonzeption trübten die Beziehungen zwischen Hirt und Schinkel. Da Schepeler 1839 bei den erneuten Versuchen zum Verkauf seiner Sammlung ein früheres Gutachten Schinkels "gegen Hirt" zugunsten seiner Bilder erwähnt, ist anzunehmen, daß es sich bei dem von ihm als "Kunstpapst" apostrophierten maßgebenden "Kunstrichter" um Hirt handelte, der als Archäologe ganz in römischer Tradition stand, die von Schepeler immer wieder polemisierend als Hemmschwelle für die Beurteilung spanischer Bilder "verhöhnt" wird.

Die Hauptgründe für die Ablehnung seiner Bilder waren - nicht nur 1821 - hauptsächlich ihr angeblich schlechter Erhaltungszustand, bzw. die schlechte Restaurierung. In den meisten Fällen führten dabei wohl die dem deutschen Auge grundsätzlich andere fremde Malweise und Behandlung der sujets zu Fehleinschätzungen. Schepeler selbst interpretiert diese Unterschiede für einen "Laien" erstaunlich deutlich und mit originellen Begründungen. Er sieht diese Eigenarten im spanischen Charakter begründet und als positive Kriterien. *"Soviel ich von der alten spanischen Schule sah, erschienen mir darin einige Hauptkennzeichen, die mehr oder weniger auch der glänzenden Epoche blieben. -- - Das Kolorit ist nicht so scharf glänzend wie das alte Deutsche, aber es herrscht in und um ihn etwas sanftes, als sey ein Schleier über das Bild geworfen, daher man es vielleicht ein breites oder weites Kolorit nennen könnte: diese Eigenschaft, welche durch die meisten Werke, selbst der nachherigen Epochen geht, nannte man als dann oft umgebende Luft (ambiente). Was die folgende Epoche anlangt, so sprach das warme venezianische Kolorit den Spaniern mächtig an, und hatte um so mehr Einfluß, da die breite Zeichnung dieser Schule auch mit der genannten spanischen Eigenheit überein kam. - Setzt man nun einen breiten, fetten, der glühenden Einbildungskraft schnell folgenden Pinsel hinzu, so hat man ein Hauptmerkmal spanischer Gemälde. Das Materielle des schönen spanischen Kolorits unterscheidet sich von dem der Niederländer, wie die Farbe der Bewohner beider Länder. Die spanische weiße oder rothe Haut scheint auf olivenfarbener Unterlage zu liegen, sowie die der Niederländer auf fast zinoberro-*

[25] Vgl. Stockhausen (wie Anm. 15) ,16. 1821wurden z.B. über 3000 Bilder des englischen Holzhändlers Edward Solly übernommen ebd. und Geismeier (wie Anm. 12), 9.

[26] Schepeler (wie Anm.14), 107-108, dort in Anm.: *"Unter einigen Gemälden die ich 1821 nach Berlin zum Verkauf sandte, befand sich auch ein sehr schöner Ecce Homo von Divino Morales. Ein dortiger sehr großer Kunstkenner hatte nichts daran auszusetzen, als daß er etwas abgescheuert schien. Das Bild war aber gradezu aus einer Kapelle gekommen, und nie restaurirt worden; die erwähnte Kolorit-Eigenschaft hielt der Mann für Abreiben".* Nach Juretschke (wie Anm.2), 235 wurde das Bild in Berlin verkauft. Schleier (wie Anm.2), 166 hält es für möglich, daß es sich um das Bild aus dem Katalog der Slg. Suermondt (Anm. 39) Nr.93 handelt. Ein *Ecce Homo* des Divino Morales erscheint noch im Katalog Schepelers 1838, Nr.1 und 1842, Nr.65.

them Grunde. Nicht an spanisches Kolorit gewöhnten Augen kömmt dieses daher bei allem Glanz oft bleich vor; und einige der vorzüglichsten Maler scheinen durch zu große Blässe zu fehlen.
Aber noch eins giebt es in fast allen spanischen Gemälden: nämlich die Gewänder. - Selbst im 15. Jahrhundert konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese so steif, und auch so schön zusammen zu legen wie andrer Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andere Stück, dem man ansah, daß der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im Sinn, doch in der Hand hatte, und ihm die Geduld riß viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurfe finden . . . und hiezu gehört noch die Bemerkung, daß in größern Kompositionen gewöhnlich die eine oder andere Figur vernachläßigt ist. Das feuerige spanische Blut, die heftige Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung."[27] Dem entspricht eine an anderer Stelle gemachte Feststellung, daß man *"wenige spanische Gemälde findet..., wo alle Gegenstände mit gleicher Sorgfalt und Schönheit behandelt sind."*[28]

Bei den Begutachtern seiner Bilder spielten gerade all diese Beobachtungen als Negativa immer wieder die entscheidende Rolle, die zur Ablehnung führten. Ihnen fehlte dabei der Mut, bzw. die Souveränität, sich auf neue Sehweisen einzulassen, die es erlaubt hätten, eine Kunst anzuerkennen, die *"zwischen den gröberen und derberen Niederländern und den edleren Italienern, welche zugleich die Antike vor Augen hatten, mitten inne"* steht.[29]

Schepeler hat in Preußen noch vor der offiziellen Eröffnung des Königlichen Museums i.J. 1830 die Aufmerksamkeit - offenbar leider teilweise auf recht undiplomatische Weise - auf spanische Malerei gelenkt und viele Namen erstmalig ins Gespräch gebracht, jedoch ohne das von ihm erhoffte allgemeine Interesse zu erreichen.

In der Besprechung im *Schornschen Kunst-Blatt* seiner *Ideen und Notizen* von 1828 wird dieses Verdienst Schepelers vor dem Hintergrund des noch nicht überwundenen negativen Vorurteils über Spanien ausdrücklich hervorgehoben. Dort heißt es:
"Wenn man bedenkt, in welchem Umfang und Grade die Schätze alter italienischer, deutscher und niederländischer Kunst in unseren Tagen aufgefunden, erklärt und zur allgemeinen Kenntniß gebracht worden sind; so ist es ein trauriger Gedanke, der sich an das Bild alles Elendes, aller Verfinsterung und Versunkenheit der geistigen Freyheit und nationeller Kraft in jenem von Natur so reich gesegneten Lande anreiht, daß seine Kunst ein nur zum kleinen Theil uns bisher bekanntes Gebiet ist und daß der Boden jenes Landes dem gebildeten Europäer durch bürgerliche Unordnung, durch priesterliche Polizey und völliges Darniederliegen des Handels und Gewerbefleißes gleichsam fremd und außereuropäisch geworden ist."[30]

1830 bei Eröffnung besaß das Königliche Museum in Berlin zwei "spanische" Bilder von dem Hispano-Italiener Ribera, die Gustav Friedrich Waagen in seinem ersten Katalog einem damaligen Ordnungsprinzip entsprechend unter die *Zeitgenossen und Nachfolger der Carracci und Michelangelo da Caravaggios* einordnete. Ebenfalls hier wurde als *Unbekannt, wahrscheinlich Spanische Schule* eine Darstellung der Allegorien von Glaube, Liebe und Hoffnung geführt, die heute als Anteveduto Gramatica gilt.[31]

Schepelers Auflistung der spanischen Maler im zweiten Teil der erwähnten Abhandlung, die er nach regionalen Schulen gliedert, basierte auf den bis dahin einzigen spanischen "Handbüchern": Palominos *El Museo Pictórico* von 1725-1724 und dem *Diccionario historico de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* von Ceán Bermúdez von 1800, worauf er auch hinweist. Diese waren aber offenbar noch 1840 für G. F. Waagen, der seit der Einrichtungskommission des Königlichen Museums von 1823 für die Aufgaben der Gemäldegalerie zunächst als "Gehife" zuständig war, bloße Namen, da er in einem Gutachten über die Schepelersche Sammlung vom Januar 1840 von "einem" Palomino und "einem" Ceán Bermúdez spricht.[32] Merkwürdigerweise scheint Fiorillos *Geschichte der Mahlery in Spanien,* 1806 als vierter Band seiner *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* erschienen, noch die von Mengs überarbeitete Übersetzung des dritten Bandes von Palomino weder von Schepeler noch in Berlin zur Kenntnis genommen worden zu sein.[33] Hier hätte es für

---

[27] Schepeler (wie Anm.14), 107-109.

[28] Ebd., 36.

[29] *Schornsches Kunst-Blatt* (wie Anm.30), 230.

[30] *Kunst-Blatt.* 10.Jg. 1829, Hrsg. von Dr.Ludwig Schorn. J.G.Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart/Tübingen. Die Rezension in Fortsetzungen in: No 56 (Montag, 13.Juli 1829), No 57 (Donnerstag, 16.Juli 1829) und No 58 (Montag, 20.Juli 1829). Zitat in No 57, 226. Den Hinweis auf diese ausführliche und sehr positive Beurteilung, die trotz der angemerkten "sonderbaren Schreibart des Verfassers" (No 56, 221) Schepelers Verdienste klar erkennt und herausstellt, verdanke ich Karin Hellwig, München. Eine handschriftliche Notiz im Exemplar des ZIMünchen benennt Grüneisen (Mitarbeiter seit 1828) als Verfasser der unsignierten Rezension. Zu Karl Grünseisen: Dahm, Inge: *Das "Schornsche"Kunstblatt 1816-1849*, Diss. München 1953, 39-40.

[31] Waagen, G.F., *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin.* Berlin: Königl.Akademie der Wissenschaften 1830. Alle in der *Ersten Abteilung, Fünfte Classe:* Ribera Nrr 375 und 409, das letztgenannte Nr 440. Vgl. dazu die Konkordanz von Rainer Michaelis zu Verzeichnis von 1996 im Anhang des Reprints von 1998, Nicolai Verlag.

[32] Stockhausen (wie Anm. 15), 162., Anm.333. Juretschke (wie Anm.2), 234. Céan y Bermúdez, Juan Agustin: *Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 Bde, Madrid: Viuda de Ibarra 1800. Palomino de Castro, Antonio: *El museo pictórico y la escala óptica*, 3 Bde., Madrid: Lucas Antonio de Bedmar 1715-1724. besonders Bd.3: *El parnaso español pintoresco laureado.* Bemerkenswert ist, daß Schepeler in seiner Künstlerliste über die spanischen Autoren hinausgeht und Goya erwähnt: *"Ein tüchtiger Künstler und vielleicht jetzo noch am Leben ist Goya, der, voll von Feuer, seinen Gemälden Seele gab; aber leider sich nicht an sehr korrekte Zeichnung band."* Schepeler (wie Anm.14), 123.

[33] Fiorillo, Johann Dominicus, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Auflebung bis auf die neuesten Zeiten,* 5 Bde, Göttingen: J.F.Röwer 1798-1808. 4.Bd.*die Geschichte der Mahlerey*

Schepelers kunsthistorische Ausführungen in Berlin deutschsprachige nachprüfbare Quellen gegeben!

Für die Versteigerung seiner Sammlung ließ Schepeler von ihm verfaßte kleine Kataloge drucken, wie damals allgemein üblich. Der erste stammt aus dem Jahr 1838 [34]. Er führt, auch hier nach regional aufgelisteten Schulen, 65 spanische Bilder an. Ein weiterer für eine Versteigerung von 1842 umfaßt nicht nur 47 fast ausschließlich noch aus dem ersten Angebot stammende spanische Nummern; von den insgesamt 156 Titeln nehmen die Deutschen, Niederländer und Flamen den größten Teil ein, die Italiener sind mit 21 vertreten, Franzosen und Engländer in nur geringer Anzahl. [35] Schepeler hat also offenbar trotz der von ihm so herausgestrichenen schwierigen finanziellen Lage in der Zwischenzeit weitere Geschäfte im Kunsthandel Mitteleuropas betrieben, aber keine wesentlichen Verkäufe seiner "Spanischen Schule" tätigen können. Kurz nach der Ernennung von Ignaz von Olfers (31.7.1839) zum neuen Generaldirektor des Königlichen Museums in Berlin als Nachfolger des Grafen von Brühl beginnt am 26.9. ein ausführlicher Briefwechsel mit der Direktion. Schepeler erhofft sich offenbar neue Chancen im Hinblick auf den Verkauf seiner Sammlung der "Spanischen Schule", die in Berlin 1835 mit dem Ankauf von drei Gemälden spanischer Meister auf Vorschlag von Gustav Friedrich Waagen aus der Sammlung Faviers, Paris *"in Ausfüllung einer fühlbaren Lücke, teils in Zuwachs von Meisterwerken erster Art"* erstmals Anerkennung gefunden hatte.[36]

---

in Spanien enthaltend. Ebda 1806. Auch für Fiorillo sind Palomino und Ceán Bermúdez die wichtigsten Informanten. Fiorillo (1748-1821) war selbst Maler, hatte langjährige Italienerfahrung und war seit 1781 mit künstlerischer Lehrtätigkeit an der Göttinger Universität betraut. Die Ausführungen des Laien Schepeler sind mit dessen kunsthistorischen "Handbüchern" schwer vergleichbar. Die Ausgabe von Anton Raphael Mengs erschien, ergänzt durch seine eigene Vita, 1781 in Dresden.

[34] *Catalogue de la Collection des tableaux de Mr.le Colonel de Schepeler que lui mème a réunis en Espagne depuis 1815 jusqu'à 1823.* La collection se trouve à Aix-la-Chapelle. On peut s'adresser au propriétaire ou à Mr.Roschütz, libraire. Aix-la-Chapelle de l'Imprimerie de J.Schleiden jr. 1838. Ein Exemplar befindet sich im Zentralarchiv der Staatlichen Berliner Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe I/GG 75, dem Brief Schepelers an den Generaldirektor der Kgl.Museen, Ignaz von Olfers vom 26.9.1839 beigelegt.Vgl. Anm. 37.

[35] Der Titel des bisher nur noch im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag nachweisbaren Katalogs entspricht dem von 1838 (wie Am. 34) mit der Aktualisierung: *Qui sera vendue le 15 septembre prochain à Aix-la Chapelle, au Templergraben N.^{0} 607 3/4. On peut s'adresser pour des commissions et des catalogue aux libraires M.Roschütz et Hinz.* Aix-la-Chapelle, de l'Imprimerie de M.Urlichs, Fils. 1842. Vgl. Schleier (wie Anm.2), 166, Anm.41. Für die Überlassung von Fotokopien des Exemplars, wie für weitere Hilfestellungen bei den Recherchen zum Thema möchte ich Erich Schleier besonders herzlich danken.

[36] Die z.T. sehr kontrovers geführten Verhandlungen zu diesen Ankäufen wurden ab 1833 auf Vorschlag von Waagen in der Artistischen Kommission geführt, die sich schließlich zum Ankauf von drei Gemälden zum Preis von 33000 francs entschloß. Im Jahresbericht von 1835 heißt es: *"Denn wenn auch die Madonna von Pedro Campaña nur verhältnismäßig mehr den Vorzug der Seltenheit und des historischen Wertes hat und an der Christusgestalt von Zurbaran mehr die Vortrefflichkeit des Pinsels und Kolorits als der Zeichnung und des Ausdrucks zu bewundern ist, so vereinigt dagegen der heilige Antonius von Murillo in der flüchtig, geistreich und doch*

Aufschlußreich ist nun Schepelers Argumentation: *"Ich glaube die Behauptung wagen zu dürfen, daß man dieseits der Pyrenaen keine reichere Auswahl in Spanischen Gemälden, bei einer Privat Person, findet, und daß es sehr schwer sein würde, jetzt selbst in Spanien besonderns noch so viele schöne Originalbildnisse der Könige und Fürsten zu finden, wie ich solche besitze.."* (Brief vom 26.9.) Und: *"Die spanische Schule ist jetzt genug bekannt, als daß nun noch Zweifel über meine Gemälde obwalten könnten, wie 1823, als ich zuerst Bilder von bis dahin in Deutschland unbekannten Meistern zur Schau ausstellte. Kenner, die in Paris gewesen (,) meinte der König L.Philip hätte an meiner Sammlung in manchem Betracht einen besseren Kauf gemacht, als in vilen Bildern des Spanischen Museums."* (Brief vom 13.11.1839) [37]

---

ganz und voll hinzaubernden Weise dieses Meisters, in energisch individueller Kraft den Gipfelpunkt des besten Kolorits der Italiener und Niederländer mit der vollendet freisten Zeichnung und Komposition, und dem ebenso religiös ernsten als auch heiteren und kecken Ausdruck. Außerdem sind diese Bilder als der erste Erwerb aus den Spanischen Malerschulen für die hiesige Gemäldegalerie von doppelter Wichtigkeit." Vgl.dazu v.Stockhausen (wie Anm.15), 159. Nur der Pedro da Campaña befindet sich heute noch im Bestand der Gemäldegalerie (GG 409). Der Murillo (GG 414), 1945 vernichtet, der Verbleib des Zurbarán (GG 415) nach 1945 ungeklärt.

[37] Zentralarchiv der staatl. Museen Berlin-Preußischer Kulturbesitz (SMB-PK, ZA) , Acta der artistischen Commission, Acta betr. die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden. Vol.4 vom November 1837 bis Ende Juni 1840, Pars II B GG 75. (Für die großzügige Übermittlung von Notizen zu den Archivalien im Zentralarchiv danke ich Hans-Tilmann v.Stockhausen.) Im Brief Schepelers vom 26.9.1839 an den Generaldirektor der Königlichen Museen von Olfers heißt es weiter: *"Dem K.Museum zu Berlin werde ich gerne auf Kredit verkaufen. Der Graf von Ingenheim erklärte sich 1825 mit vieler Bestimtheit für den Ankauf meiner Gemälde und wollte deshalb mit S.M. sprechen. Von Schinkel besitze ich noch ein Zeugniß, worin er, gegen Hirt bestätigt, daß es unter meinen Gemälde viele gebe, die das K.Museum erwerben solle."* Diesem Brief liegt der Catalogue von 1838 bei. Vgl.Anm.34

Da dieser Brief bis November unbeantwortet blieb, sendet Schepeler am 13.11.1839 ein weiteres Schreiben. Er erklärt sich darin bereit, die Kosten der Reise der Gutachter zu tragen und verspricht eine großzügige Einigung über die Bezahlung. Es würde ihn jedoch schmerzen, wenn durch Verzögerung die *"schönsten Gemälde ins Ausland verkauft würden."*

Erst am 27.1.1840 folgt eine Aufstellung von Waagen "dem mir gestern ertheilten Auftrage gemäß" mit der Auswahl der Bilder, *"von welchen von dem Obristen v. Schepeler die Preise zu begehren wären."* Er führt 9 Bilder an, die im Katalog Schepelers von 1838 (vgl.Anm.34) alle verzeichnet sind: *"Die Anbetung der Könige* von Zurbaran; *Die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße* von Murillo; *Das Christuskind dem Josef bei der Arbeit helfend* von Juan de Juanes; *Die Erscheinung der Madonna von Atocha, welche dem heiligen Isidor zutheil wird* von Lanchares; *Der heilige Antonius mit dem Christuskinde* von Antonio Pereda; derselbe Gegenstand von demselben Meister und mit seinem Namen bezeichnet; *Portrait Philippi II von Spanien* von Pantoja; *Portrait des Juan de Austria* von Alonso Sanchez Coello; *Portrait der Isabella von Frankreich* von Velasquez." Waagen bemerkt dazu:*"Ich bin dabei meinen eigenen wie den Erinnerungen meiner Kollegen gefolgt."* Was meiner Ansicht bedeuten dürfte, daß er die Sammlung gekannt hat. Die Reaktion Schepelers auf die Anforderung einer Preisliste erfolgt am 12.2.1840 mit unständlicher Darstellung seiner Preisvorstellungen und dem Angebot, seine Porträts insgesamt für nur 9000 Thaler dem Museum in Berlin zu geben, obwohl er in England oder

Hier wird deutlich, wie zögernd man sich in Deutschland auf das "Parkett" der spanischen Malerei begab. Die Bemühungen Schepelers, spanische Gemälde in Berlin zu verkaufen, sowohl 1839/1840 wie noch einmal 1847 und die seiner Witwe nach seinem Tode, hatten keinen Erfolg. Erst 1874 kamen dann mindestens 10 seiner Bilder über die Sammlung des Industriellen Suermondt/Aachen in das Königliche Museum. Alle 10 waren schon 1838 im Katalog Schepelers angezeigt und 1839 Berlin zum Kauf angeboten..[38] Zur Sammlung Suermondt hatte Waagen 1858 einen *Raisonnirende*(n) *Katalog* mit einfühlsamen ausführlichen Bildbeschreibungen verfaßt und damit sicher wesentlich zu dem Zustandekommen der Ankäufe beigetragen.[39]

Kennerschaft hatte sich auch Schepeler erst langsam erworben. Sie ging nicht über die damals gängigen Urteile hinaus, aber er hatte eine für einen Deutschen ungewöhnlich breite Materialkenntnis. Wie schon erwähnt, hat er ja auch die Eröffnung des Prado i.J. 1819 miterlebt. Und er bemühte sich, der spanischen Malerei, motiviert durch seine Liebe zu dem Lande, *"für dessen Verteidigung in vier Feldzügen* - sein - *Blut floss"*,[40] das er nicht als Tourist bereist, sondern hautnah kennengelernt hatte. In den Katalogen zu den angebotenen Bildern ebenso wie in seinem Kapitel über *Notizen über Künste und spanische Maler* in seiner Abhandlung von 1828 gibt er meist nur sehr knappe Bemerkungen. Besonderes Lob zollt auch er jedoch Bildern, die Vergleiche mit italienischer Malern beanspruchen konnten, der überzeugendste Hinweis auf Qualität für einen damaligen potentiellen Käufer. So beschreibt er *la Madonne avec enfant par Murillo*, die 1874 über die Sammlung Suermondt in die Berliner Gemäldegalerie gelangte, in seinem Catalogue von 1838 in diesem Sinne:*" Il rappelle, sur-tout dans la profondeuer et dans la force du coloris, ses études de Rafaels et Titiens à l'Escurial. Cette Madonne rapelle la vergine del pez de Rafael."* Das als Original erworbene Bild gilt heute als Kopie.[41] (Abb.1) Interessant ist der wertende Kommentar des Restaurators Schlesinger, der die Sammlung Schepelers im Herbst 1840 in Aachen besichtigte: *"Die Madonna von Murillo ist ein echtes Bild, welches ungeheuer gelitten hat. Das aber wie aus seinem jetzigen Ansehen hervorgeht noch ziemlich gut herzustellen sein dürfte. Die Madonna gehört in die Klasse der bürgerlich beschränkten und materiellen Darstellungen wie auch das Kind und dürfte, aus diesen Gesichtspunkte betrachtet ein Interesse für das Museum haben".*[42]

20 Jahre später ist für Waagen im *Raisonnierende*(n) *Katalog* der Sammlung Suermondt von 1859 eine Referenz auf italienische Maler nicht erwähnenswert, auf den Erhaltungszustand wird nicht eingegangen: Er kommentiert mit dem geschulten Blick des "Kenners", der weiß, welche Erwartungen Fachkollegen und potentielle Käufer im Hinblick auf die aesthetischen Qualitäten eines guten Bildes hegen, wobei die *entschieden realistische Auffassung* Murillos weiter leicht negativ angemerkt wird: *"Wie in der Regel erhebt sich Murillo auch in diesem schönen Bilde nicht über eine entschieden realistische Auffassung. Der Kopf der Maria hat die Züge einer Frau, welche seiner Vorstellung von derselben besonders entsprochen haben muss, indem er zu deren Darstellung sie öfter in Anwendung gebracht hat. Der Ausdruck ist indess hier ungewöhnlich erhaben und würdig. Ebenso ist das Kind offenbar durchweg nach einem besonders wohlgenährten Modell gemalt worden. In den Fleischtönen waltet ein gemässigter Silberton, und, damit in Uebereinstimmung in dem sehr gebrochenen Violett des Kleides, dem tiefen Azur des Mantels, die kühle Harmonie vor. Die Zeichnung, zumal der Hände und Füsse, ist von ungewöhnlicher Meisterschaft, und der Faltenwurf von edlem Gechmack. Die Motive sind sehr schöne, zumal ist es dem Meister in seltenem Masse gelungen, in der Bewegung der Mutter die innigste Liebe zu dem Kinde mit der höchsten Verehrung desselben auf das Glücklichste zu verschmelzen. In der Behandlung nimmt dieses Werk eine ihm sehr vortheilhafte Mitte ein zwischen des Meisters dunkler, seiner sogenannten Ribera-Manier und seinem helleren "Stile vaporoso", indem es weder die an Härte grenzende Bestimmtheit der ersteren, noch das etwas Verblasene der letzteren hat".*[43]

Paris 50. 000 bzw. 45.000 francs fordern könnte! Aus Berlin erhält er am 9.3.1840 eine Absage aus finanziellen Gründen, wobei der Satz "so gern ich einige gute Spanische Bilder der hiesigen Galerie hinzugefügt sähe" wohl nicht nur reine Höflichkeitsfloskel gewesen ist. Waagen, der solche Briefe für v.Olfers formulierte, hatte inzwischen in Paris *"viele Bilder der spanischen Schule"* gesehen. (Stockhausen (wie Anm.15), 158. Dennoch scheint man weiterhin an der Sammlung interessiert gewesen zu sein. Ein ausführlicher Brief des Restaurators Joh. Jak. Schlesinger vom 6.10.1840 an v. Olfers berichtet von seinem Besuch bei Schepeler in Aachen (ZA wie oben).

[38] Lepper, Herbert: *Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt. Der Erwerb der Gemälde-Sammlung des Aachener Industriellen Barthold Suermondt durch die Königlichen Museen zu Berlin im Jahre 1874. - Ein Beitrag zur Museumspolitik Preußens nach der Reichsgründung*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd.56/57, 1988/1989, 183-342. Und Schleier (wie Anm.2), 167-168.

[39] Waagen, G.F.: *Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt zu Aachen*. Aachen: C.H.Müller 1858.

[40] Vgl. Anm.11.

[41] (GG Kat.Nr. 410 A) Schleier (wie Anm.2), 167, Bild Nr.6 .Kopie nach Bild im Museo Prov. de Bellas Artes, Sevilla.

[42] Vgl. Anm. 37 und Stockhausen (wie Anm. 15), 161. Die damaligen Ansichten zur "Wiederherstellung" beschädigter Bilder und speziell zu den Restaurierungspraktiken im Kgl. Museums in Berlin zu dieser Zeit wären ein eigenes Kapitel wert. Differenzen darüber, führten zu schweren Injurien Waagen gegenüber. Geismeier (wie Anm. 12), 17 und 20.

[43] Waagen (wie Anm. 39), 66, Nr.102. Seine Beschreibungsmethode entspricht weitgehend dem von Goethe aufgestellten *"Rubrikenschema"* für die Erfassung von Kunstwerken durch Deskription, nach dem offenbar auch Caroline von Humboldt bei den von Goethe erbetenen Aufzeichnungen zu den in Spanien befindlichen Bildern gearbeitet hat. Vgl. Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde, Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991 und Noehles-Doerk: *Spanien und Weimar - Caroline und Wilhelm von Humboldt 1799/1800 in Spanien* in: wie Anm.1, 163, Anm. 25. Interessant ist auch die Übereinstimmung der Beurteilskriterien über Murillo bei Waagen und Wilhelm von Humboldt, der seine Eindrücke von einer Murillo-Madonna in Sevilla 1800 so charakterisiert : *"Die Maria, obschon ganz gewöhnlich in den Zügen, so eine Tiefe des Charakters, . . . ein schöner und still edler Charakter in einer gemeinen Person"* (ebda, 164). Waagen verkehrte im Hause Alexander von Humboldts (Geismeier wie Anm.12,19), Beziehungen auch zur Familie Wilhelms sind deshalb nicht auszuschließen.

Schon 1840 hatte Waagen diese *Madonna* für einen eventuellen Ankauf durch das Königliche Museum vorgeschlagen, ebenso wie das heute als Werkstattbild geltende Porträt der *Doña Maria Anna, Infantin von Spanien*, das ebenfalls dann über die Sammlung Suermondt als *Bildnis der Elisabeth von Bourbon* von Velázquez nach Berlin kam.[44] (Abb.2) Schepeler behandelt Velázquez in seinen Katalogen und in den *Ideen und Notizen* sehr lakonisch.[45] Waagen macht dagegen wieder ausführlich auf die malerischen Vorzüge des Bildes aufmerksam, und weist auch auf die Bedeutung von Velázquez als Porträtist am königlichen Hof hin. Dessen Bekanntheitsgrad war außerhalb von Spanien bis zu der bahnbrechenden Monographie von Carl Justi aus dem Jahr 1888 gering.[46] Nur sehr wenige seiner Bilder konnte man in Mitteleuropa überhaupt sehen. Auch handelte es sich dabei in den meisten Fällen um Kopien oder Werkstattarbeiten. In der 1838 dem Publikum eröffneten spanischen Sammlung von Louis Philippe im Louvre galten 18 Werke als "Velázquez"; keine der Zuschreibungen hat sich erhärtet. So hatte auch Waagen auf seinen Dienstreisen nach Frankreich, England und Italien trotz seines großen Interesses wenig Gelegenheit, Bilder von Velázquez zu studieren. Seine intensive Beschäftigung mit dem Spanier spiegelt sich in seiner Rezension der Biographie *Velasquez und seine Werke* von William Stirling, die 1856 in deutscher Übersetzung erschienen war. Dort bedauert er auch, daß seine beschränkten Mittel es ihm nie erlaubt hätten, *"durch einen Besuch dieses Landes* (Spaniens) *die empfindlichste Lücke meiner Kunststudien auszufüllen."* Er konnte sich diesen Wunsch erst 1866 erfüllen.[47]

DieVorbehalte, die man im gerade entstehenden Königlichen Museum in Berlin Bildern der "Spanischen Schule" der Sammlung Schepelers entgegenbrachte, resultierten letztlich noch aus nicht überwundenen jahrhundertealten Vorurteilen Spanien gegenüber, die auch die Kenntnis seiner künstlerischen Werke lange verhindert hatten. Erst mit dem Wandel des Spanienbildes, der objektiveren Beurteilung seiner Geschichte und damit verbunden seiner Kunst, gefördert durch eine ausgedehntere Reisetätigkeit gelangte man auch in Deutschland zur Anerkennung der "Spanischen Schule". Gustav Friedrich Waagen, der vielleicht wichtigste Vorläufer von Carl Justi auf diesem Feld, dürfte nicht unwesentliche Anstöße dazu in den Diskussionen um die Sammlung des Obristen von Schepeler in der Artistischen Kommission des Königlichen Museums in Berlin erhalten und gegeben haben.

[44] GG 413 C. Ebd. Nr.102. Zu dem Gutachten von 1840 von Waagen vgl. Anm.37.

[45] Das Bildnis der *Doña Maria* hatte Schepeler mit zwei anderen Porträts im Tausch gegen einen Michelangelo (!) aus dem *musée royal de Madrid* erhalten. Vgl. Katalog von 1842 (wie Anm. 35), 15. In den Katalogen wird das Bild praktisch nur erwähnt (Anm.34 und 35) und in den *Ideen* heißt es nur: *"Diego Velasquez de Silva, geboren zu Sevilla 1599. Er verließ das Kolorit Pacheco's für das des Tristan, gieng dann 1622 nach Madrid, wo er auch Rubens kennen lernte. Von hier begab er sich 1619 nach Italien, welche Kunstreise er noch einmal wiederholte. Er starb als Hofmaler Filips IV. zu Madrid 1660."* Vgl. Anm. 14, 116.

[46] *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn: Cohen & Sohn 1888. Vgl. dazu, Hellwig, Karin: *Neu und unerforscht: Carl Justi entdeckt Spanien für die deutsche Kunstgeschichte 1872-1892*, in: *Kunst in Spanien* ...: (wie Anm.1), 201-219 und dies., *Prólogo* der spanischen Übersetzung von Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid: Istmo 1999.

[47] *Deutsches Kunstblatt*, VII, Nr.50, 11.Dez.1856. Als Zweiundsiebzigjähriger ging W. im Spätsommer nach Spanien, wo er außer Madrid Toledo, Burgos, Sevilla, Córdova, Malaga und Cádix besuchte. Woltmann, Alfred: *Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze*, in: *Kleine Schriften von Gustav Friedrich Waagen.* Stuttgart: Ebner & Seubert 1875, 45.

Resúmen español

"No conozco a la pintura española, entonces no existe"
Las esperiencias de el Colonel prusiano von Schepeler (1780-1849) como coleccionista y comerciante de pintura española

El Colonel von Schepeler que ha combatido con los ingleses contra la ocupación francesa en España durante casi tres años (1810-1813) era un personaje singular entre los militantes prusianos. Después de la derrota de los franceses no volvió a Alemania, pero entró al servicio diplomático prusiano como Encargado de Negocios en la Corte de Fernando-VII y comencó una carrera aventurera de coleccionista de pintura española. Hasta ahora los artes plásticos españoles eran un campo casi desconocido en Alemania.

En 1823, año de la abolición de la Constitución y de la entrada de los Cien mil Hijos de San Luis por socorro a Fernando VII, Schepeler fue retirado de Madrid por la administración de Berlin. Schepeler se encontró en una situación financiaria dificil y intentó de vender los cuadros españoles después de su traslado a Berlin, donde en este momento se empezaba la construcción del Nuevo Museo Real según los proyectos de Schinkel. Schepeler no tenía exito, no podía vender ni un cuadro. En uno de sus numerosos libros (*Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler*, Aachen/Leipzig: J.A.Mayer 1828) describe amargado las discusiones cuando presentaba su coleccion a los "conocidores" de arte ("Kunstpäpste"). El dictamen de los "personas de competencia" para la creación del Museo estaba riguroso. *"No conozco a la pintura española, entonces no existe":* fue el comentario del "Kunstpapst" según Schepeler, muy disgustado. Aparecen todos los cuadros contenados por los expertos berlinesos como hechos de prisa, sin diseño cuidado, en condiciones detoriados o mal restaurados. Pero el motivo no estaba la calidad de los cuadros sino el desconocimiento casi total de la pintura española, y en particular en Berlin. La vista alemana enfocada en la pintura italiana no podía aceptar un estilo diferente, que se presentaba con otras reglas. Faltaban los criterios por un juicio positivo. Este se manifestaba más tarde, así que en 1874, aproximamente 50 años después de la primera presentación de los cuadros de Schepeler en Berlin, el Museo Real compró 10 de estos por medio de la Colección Suermondt de Aachen. Fue Gustav Friedrich Waagen, director del Museo, que contribuye decesivamente a este cambio.

Así la "aventura" del Colonel von Schepeler de coleccionar pintura española constituye un capitulo muy instructivo sobre el rezacho del arte española en Alemania al principio del siglo XIX, que en mi opinión tiene su origen todavía en la reserva hacia la España basada en la *leyenda negra*.

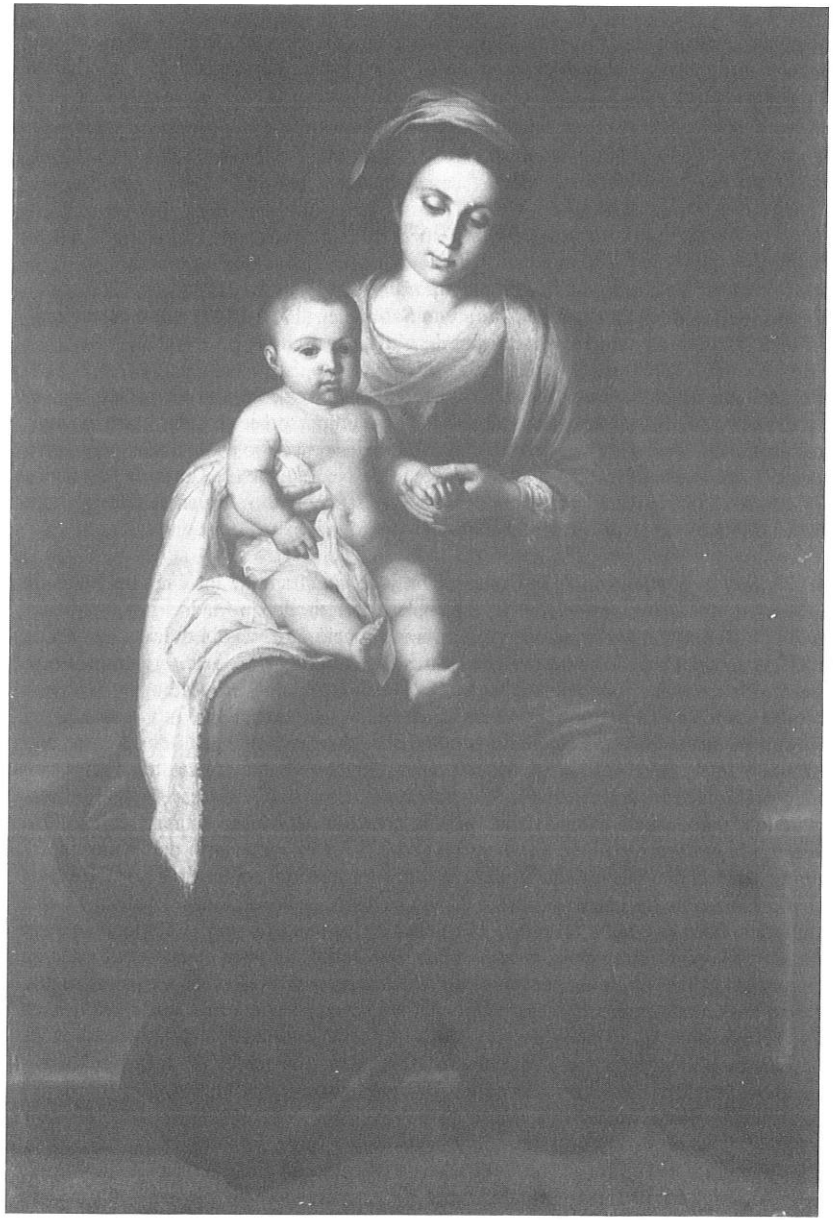


Abb. 1: **Bartolomé Esteban Murillo, zeitgenössische Kopie, Madonna mit Kind**
Berlin, Staatl.Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie 410 A



Abb. 2: **Diego Velázquez, Werkstatt, Doña María Anna, Infantin von Spanien,**
Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie 413 C

KLEINE GESCHICHTE DER SPANISCHEN SAMMLUNG IN DER GEMÄLDEGALERIE BERLIN

Klaus Körner / Berlin

Die Berliner Gemäldegalerie eröffnete im Sommer 1998 ihr neues Gebäude am Kulturforum. Dort bildet sie zusammen mit der Neuen Nationalgalerie, der Kunstbibliotek, dem Kunstgewerbemuseum, der Philharmonie, der Staatsbibliothek und dem Iberoamerikanischen Institut ein kulturelles Zentrum. Die Galerie nimmt mit dem Museumsneubau der Architekten Heinz Hilmer und Christoph Sattler wieder ihren Platz in der Reihe der großen europäischen Gemäldesammlungen ein, für den sie einst berühmt war. Vereint sind nun die Gemälde zu genießen, die bis dato im Ost- und Westteil der Stadt - im Bodemuseum und im Museum Dahlem - getrennt von einander zu sehen waren.

Damit wurde auch die kleine Sammlung spanischer Gemälde wieder zusammengeführt. Der geringe Bestand zeigt, daß die spanische Malerei im Gegensatz zu den deutschen, niederländischen, flämischen und italienischen Abteilungen ein vernachlässigtes Stiefkind war und ist. Die spanische Malereigeschichte vom 14./15. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ist nur in bescheidenem Maße und mit ihren Werken in unterschiedlich künstlerischer Qualität repräsentiert. Und doch läßt sich anhand der Sammlungsentwicklung ein Bemühen der ehemaligen Museumsdirektorien und der Förderer der Gemäldegalerie erkennen, Lücken zu schließen. Man wollte ein abgerundetes Bild der Malereigeschichte präsentieren, das den Kunstepochen Spaniens gerecht wird. Bedacht wurden auch die nicht-spanischen Maler, die im Land tätig waren. Juan de Flandes z. B. arbeitete nachweisbar ab 1496 bis zu seinem Tod 1519 in Palencia, Pedro de Campaña (1503-1580), der zeitweilige Wahlspanier aus Flandern, hatte sein Betätigungsfeld zwischen 1537 und 1562 in Sevilla und Cadíz, der Grieche Domenikos Theotokopoulos, gen. El Greco (1541-1614) siedelte von Italien nach Spanien über. Bis 1945 war José de Ribera, "lo Spagnoletto" (1591-1652), der seit 1609 ausschließlich in Italien lebte und arbeitete, in der Galerie mit Originalen vertreten.

Die Sammlung umfaßt heute nur noch 48 Kunstwerke, die nach heutigem Forschungsstand spanischen Meistern zugeschrieben werden können. Bedeutende Gemälde des Siglo de Oro sind vermutlich zusammen mit über 400 Werken und mehreren hundert Originalrahmen bei einem bis heute nicht aufgeklärten Brand im Flakbunker in Friedrichshain nach der Kapitulation der Stadt im Mai 1945 vernichtet worden. Altausleihen werden vermißt, ein Bild gilt seit 1931 als verloren, ein anders wurde 1947 gestohlen.

Die ursprüngliche Ausstellungsplanung der neuen Gemäldegalerie sah zum Teil eine doppelte Hängung der Bilder vor. Jedoch wurde sie zugunsten einer großzügigen Präsentation und einer Ästhetisierung der Kunstgeschichte aufgegeben. Nur die "schönen" Bilder scheinen würdig, ausgestellt zu werden. Bemerkbar macht sich das neue Ausstellungskonzept auch in dem Fehlen eines Katalogs der ausgestellten Gemälde und von Broschüren oder Führungsblättern, wie sie im Dahlemer Museum vorhanden waren. Für

die spanische Sammlung hat dies zur Folge, daß etliche Bilder, die für die Studiengalerie vorgesehen waren, wieder ins Depot verbannt wurden, unter ihnen Werke von Malern, die in keinem anderen deutschen Museen vertreten sind wie z. B. Carillo, der wohl identisch ist mit dem um 1513 in Sevilla nachgewiesenen Juan Carillo.
Dem Publikum präsentiert das Museum zur Zeit 12 Kunstwerke in zwei Räumen der Hauptgalerie, ein Bild in der ca. 400 Stücke umfassenden Studiengalerie und zwei Miniaturen im Miniaturenkabinett. Im Depot lagern 34 Originale, Werkstattarbeiten und Kopien von Nachahmern.

Die Geschichte der spanischen Abteilung spiegelt die allgemeine Sammlungsgeschichte wider. Sie begann mit den ersten Erwerbungen für das Anfang des 19. Jahrhundert geplante allgemeine, große Museum, das Karl Friedrich Schinkel entwarf. Es sollte Kunstschätze aus allen königlichen Schlössern aufnehmen. Doch kamen wahrscheinlich keine spanischen Gemälde aus den Häusern der Hohenzollern, als der preußische Staat 1830 dem bürgerlichen Publikum das Museum - heute bekannt unter dem Namen Altes Museum – und die dortige Gemäldesammlung präsentierte. Ob die beiden Gemälde (*Ein hl. Bischof*, E. 15. Jh. und *Die Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten*, 1.H. 17. Jh.), deren Provenienz unbekannt ist, aus den Schlössern oder aufgekauften Sammlungen stammen, ist heute nicht mehr feststellbar. Sie wurden erst in den 30er bzw. 70er Jahren dieses Jahrhunderts unter der Registrierung "Alter Bestand" inventarisiert. Nur zwei Miniaturen - *Königin Isabella von Spanien* (um 1622) von Felipe Llanos (1566-1625) und das *Bildnis eines Mannes mit großem Mühlsteinkragen* (um 1600) eines unbekannten Malers - wurden 1830 aus der Königlich-Preußischen Kunstkammer an das neue Museum überwiesen.

Schon vor der Eröffnung des Museums bemühten sich die Museumsplaner um den Erwerb größerer Privatsammlungen. Im Jahre 1815 kaufte das preußische Königshaus in Paris für die Galerie die Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637), zu der auch als einziges spanisches Werk das Bild *Maria mit dem Kind* von Carillo gehörte. Es ist das erste spanische Gemälde, das die Galerie erwarb. Die 3000 Gemälde umfassende Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly, die der preußische Staat 1821 für die Galerie kaufte, enthielt sechs spanische Werke. Unter ihnen befand sich auch das Bild *Die Kreuzigung Christi*, das als Original aus der Hand José de Riberas angesehen wird. Leider existiert von diesem Bild keine photographische Reproduktion, so daß die Authentizität schwer zu überprüfen ist. Vermutlich ging das Bild 1886 an das Oberpräsidium in Königsberg/Ostpreußen und ist nicht mehr auffindbar. Außer dem Original gehören noch zwei Kopien nach Ribera zu der Gruppe und das Gemälde *Der segnende Christus*, über das Zweifel darüber herrscht, ob es aus spanischer oder italienischer Hand stammt. In der Sammlung Solly waren auch zwei Meister des 15. Jahrhunderts vertreten. Bei dem ersten handelt es sich um Bartolomé Bermejo (um 1440–nach 1498), einer der großen Künstler der letzten Generation der katalanischen Malerei, die im hispanisch-flämischen Stil malten, wie *Der Tod Mariae* (um 1460) eindrucksvoll zeigt. Der andere Meister ist der "spanische" Renaissancemaler Pedro Berruguete (um 1450–vor 1504), dem die *Thronende Madonna mit Kind* (um 1475) zugeschrieben wird.

Nach der Eröffnung des Berliner Museums im Jahre 1830 begann unter seinem ersten Direktor Gustav Friedrich Waagen ein systematischer Ausbau der Gemäldegalerie. Ob-

wohl die finanziellen Mittel nach der Eröffnung des Museums stark beschnitten wurden, konnte die Galerie während seiner Amtszeit (1830-1868) noch etwa 345 Gemälde erwerben. Seine Erwerbungspolitik schloß auch die spanische Sammlung ein. So konnte er 1835 in Paris aus der Sammlung des Barons Mathieu de Favier zwei Originale und eine Kopie übernehmen. Nach fünfjährigen Bestehen hatte die Galerie mit *Dem hl. Antonius von Padua mit dem Christuskind* (um 1670/80; 1945 verbrannt) von Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) nun einen spanischen Meister aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in ihrem Besitz. Die Kopie ist eine Variante gleichen Themas nach Murillo. Das dritte Bild *Maria mit dem Kind* (um 1540) von dem Flamen Pedro de Campaña (Peter de Kempener) gehört ikonographisch zum Typus der "Maria lactans".

Und auf seiner längeren Einkaufsreise durch Italien 1841/42 glückte Waagen die Erwerbung der *Maria und das Kind mit der Spindel* (nach 1563) von Luis de Morales (1509/20–1586), ein sehr seltenes Andachtsthema, das sich von Leonardos *Madonna mit dem Garnwinder* (1501) ableitet. Zudem erwarb der Kunstkenner das *Bildnis eines jungen Mannes* eines Nachahmers Velázquez', das seit 1931 vermißt wird.

Eine größere Anzahl spanischer Gemälde kaufte Waagen 1852 aus der Sammlung des Marschalls Soult in Paris. Von den fünf Bildern (dabei je eine Kopie von Murillo und Ribera) wurden die zwei wichtigsten - *Die hl. Agnes* (nach 1635/37) von Alonso Cano (1601–1667) und *Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquin auf den Gekreuzigten als die Quelle allen Wissens* (1629) von Francisco de Zurbarán (1598–1664) -, wahrscheinlich Opfer der Flammen in Friedrichshain. Erhalten ist jedoch ein weiteres bedeutendes Werk mit dem für Spanien im 16. und 17. Jahrhundert weitverbreitetem Sujet der "Immaculuta Conceptio". Es ist das monumentale Bild der *Maria der Unbefleckten Empfängnis, von dem Stifter Pater Fernando de Mata (um 1554-1612) verehrt* von Juan de las Roelas (um 1558/60–1625). Das Bild wurde zu einem Zeitpunkt gemalt, als in Sevilla die Verteidigung der Doktrin der Unbefleckten Empfängnis ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte. Der Jesuitenpater Fernando de Mata war ein vehementer Verfechter dieser Lehre.

Das letzte Gemälde, das Waagen 1862 erwarb, zeigt *Den hl. Franziskus* eines unbekannten sevillanischen Malers aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dieses Bild wurde 1947 gestohlen. Während der Amtszeit Waagens betraf die einzige Stiftung eines Bildes – durch den Freiherrn von Werther – das repräsentative Herrscherporträts *König Karl II. von Spanien als Knabe* (1673) des Ersten Hofmalers Juan Carreño de Miranda (1614–1685).

Das Jahr 1874 war ein spektakulärer Meilenstein der Gemäldegalerie auf ihrem Weg zu einer der bedeutendsten Sammlung Alter Meister. Unter dem neuen Direktor Julius Meyer und dem jungen Wilhelm von Bode gelang es, die damals größte Privatsammlung Deutschlands aus dem Besitz des Aachener Industriellen Barthold Suermondt für eine Million Goldmark zu erwerben. Dieser Einkauf bereicherte die noch recht dürftige spanische Sammlung um 18 Gemälde. Drei dieser Bilder sind der Galerie verloren gegangen. *Der hl. Sebastian* (1636), der ein beliebtes Motiv José de Ribera war, und das *Bildnis eines Mannes mit den Insignien des S. Jago-Ordens* von einem unbekannten Maler sind wohl 1945 in Friedrichshain verbrannt. Das der Tradition spanischer Repräsentationsporträts verhaftete Bildnis des *Don Juan José de Austria* von dem Hofmaler Philipps II. Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) wird bis heute vermißt (1898 nach Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste). Von den übrigen Gemälden hängt heute nur das Bild *Ein Engel weckt den Propheten in der Wüste* von Juan Antonio de Frías Esclante (1633-1670) in der Galerie. Es sticht thematisch besonders hervor, weil es als einziges Werk der spanischen Sammlung ein Motiv aus dem Alten Testament wiedergibt. Alle anderen Bilder lagern im Depot. Von den Originalwerken *Christus am Kreuz* (um 1662/63 ?) Mateo Cerezos (1637-1666), *Joseph und das Christuskind in der Zimmermannswerkstatt* Juan de Juanes' (1523-1579), *Maria mit dem Kind* Johannes Ispanus' (Ende 15./Anfang 16. Jh. in Italien tätig), *Die Vision des hl. Antonius von Padua* (um 1640) Alonso Canos und *Der hl. Antonius von Padua mit dem Christuskind* (um 1669) Carreños bleibt zu hoffen, daß sie ihren Weg aus dem Depot über die Restaurationswerkstatt in die Galerie nehmen - sei es auch nur temporär in der Studiengalerie oder in einer Sonderausstellung. Desweiteren befinden sich aus der Sammlung im Depot: ein Ganzfigurenporträt des Königs Philipp II. von Spanien (1527-1598), das aus der Werkstatt Sánchez Coellos stammt, drei Werke aus der Madrider Schule, datiert zwischen 1640 und 1720, sowie Kopien und Werkstattarbeiten der bedeutenden Vertreter der spanischen Malerei des Goldenen Zeitalters wie Carreño, Murillo, Ribera und Velázquez.

Die Sammlung Barthold Suermondt war der letzte große Kauf, der auch spanische Werke in den Besitz der Galerie brachte. Ihr Anwachsen bis zum Zweiten Weltkrieg verdankt sie gezielten Einzelerwerbungen, Schenkungen und Vermächtnissen, die auch vor dem Hintergrund der Tätigkeit Wilhelm von Bodes als Direktor der Gemäldegalerie zu sehen sind. Besonders im englischen Kunsthandel gelangten Bode einzigartige Erwerbungen, die auch die spanische Sammlung betrafen. So erwarb die Galerie 1887 aus der Sammlung des Earl of Dudley mit dem *Bildnis einer Dame* (um 1633) von Diego Velázquez (1599–1660) eines der Prunkstücke der spanischen Sammlung. An dem Gemälde *Die drei Musikanten* (um 1616-20), das 1906 aus dem englischen Kunsthandel (Slg. Langton Douglas) erworben wurde, bestehen hingegen seit 1960 Zweifel an der eigenhändigen Autorenschaft Velázquez'. Ebenso kamen über den englischen Markt *Die Anbetung der Hirten* von Murillo in den Besitz der Galerie (1905). Als auch dieses Werk Murillos durch den Brand in Friedrichshain verloren ging, besaß die Galerie kein Original mehr von dem großen Sevillaner Meister.

1896 gründete Bode den Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, einen noch heute bestehenden Förderverein, der wertvolle Kunstwerke aufkaufte und der Galerie als Dauerleihgaben überließ. Für die spanische Abteilung erwarb der Verein 1904 aus spanischem Privatbesitz das *Bildnis eines Mönchs* von Francisco de Goya (1746-1828). Mit dem Porträt, das 1945 vermutlich verbrannte, konnte die Galerie ein zweites Werk Goyas ausstellen. Schon 1900 kam *Die Junta der Philippinen* (1815), eine Entwurfsskizze für ein großes Repräsentationsgemälde (Castres, Musée Goya, 327x417cm) als Geschenk eines Privateigentümers in die Sammlung. Der größte private Mäzen war jedoch das Vorstandsmitglied des Fördervereins, James Simon. Zur Eröffnung 1904 überließ er dem neuen Kaiser-Friedrich-Museum einen großen Teil seiner Sammlung. Als er 1920 diese großzügige Geste wiederholte, gelangten weitere Werke des Spätmittelalters in die spanische Abteilung wie die beiden Flügel eines Triptychons (1945 verbrannt) aus der Werkstatt des großen katalanischen Malers Jaime Huguets (um 1414–1492) und *Der*

segnende Christus auf der Weltkugel aus dem Umkreis des Pedro Nicolau, der nachweisbar zwischen 1390 und 1408 in Valencia tätig war. Bei der Versteigerung der Sammlung Eduard Simon erwarb die Galerie 1929 die kleine Tafel *Christus erscheint Maria* (um 1500/04) von Juan de Flandes, die einst zu einer Bilderfolge von ursprünglich 47 Täfelchen mit Szenen aus dem Leben Christi und Maria gehörte, entstanden im Auftrag der Königin Isabella von Kastilien. Auch Bode selbst trat als Stifter in Erscheinung. 1925 schenkte er der Galerie das Kabinettbild *Die Anbetung der Hirten* (wohl nach 1562), das sich durch die minutiöse Malweise Pedro de Campañas auszeichnet. Nur ein Jahr später stiftete er die *Bergige Landschaft mit Ziehbrunnen* von Antonio de Pereda (1611–1678). Für die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts ist es ein Bild mit seltenem Sujet, gehört es doch zur Gattung der Landschaftsmalerei, die nach zeitgenössischer Auffassung in der Hierarchie der Gattungen mit auf unterster Stufe stand.

Von den gestifteten Gemälden anderer privater Sammler sollen besonders zwei hervorgehoben werden. Das eine ist das *Bücherstilleben* (um 1630/40) eines unbekannten Meisters. Diese Rarität für die Kunst des Goldenen Zeitalters zeichnet sich durch eine hohe Qualität aus. Das andere Bild schenkte die Familie Friedeberg aus Berlin der Galerie. Es zeigt das *Martyrium des hl. Sebastian* (im Originalrahmen) von Juan Rexach, einem katalanischer Maler und Mitarbeiter Jaime Baços, gen. Jacomart, der zwischen 1443 und 1484 in Valencia nachweisbar ist. Das Gemälde muß wohl vor dem Hintergrund der noch nicht abgeschlossenen christlichen Wiedereroberung Spaniens zu sehen sein. Es ist das letzte Werk, das vor der Schließung der Museen bei Kriegsausbruch 1939 Eingang in die spanische Sammlung fand.

Die Teilung Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg besiegelte mit der Gründung zweier deutscher Staaten auch die Trennung des verbliebenen Gemäldebestandes, von der auch die spanische Abteilung betroffen war. Die 1225 Werke, die gegen Ende des Krieges in Thüringen ausgelagert und später in einem Sammeldepot in Wiesbaden untergebracht wurden, bildeten die Grundlage für das Dahlemer Museums im Westen der Stadt. Dazu gehörten auch 26 spanische Bilder. Die rund 1000 Bilder, die den Krieg in den Luftschutzkellern auf der Museumsinsel überdauerten, stellten den anfänglichen Bestand der Gemäldegalerie im Bodemuseum. Hierzu gehörten 20 Spanier (die beiden Miniaturen nicht mitgezählt).

Als 1963 mit dem zügigen Ausbau der Ausstellungsräume im Obergeschoß des Bodemuseums begonnen wurde, konnte die geregelte Museumstätigkeit unter dem Direktorat von Irene Geismeier auch wieder Erwerbungen einschließen. So erwarb das Museum 1978 ein Werk mit dem Thema *Der hl. Onuphrius der Große und Johannes der Evangelist in einer Landschaft*, das jedoch erst 1993 dem katalanischen Hieronymiten Nicolás Borrás (1530–1610) zugeschrieben wurde.

Anders als das Bodemuseum konnte die Dahlemer Gemäldegalerie von Beginn an aufgrund einer besseren Finanzausstattung auf dem internationalen Markt agieren. 1963 erwarb die Galerie über den englischen Kunsthandel aus der Sammlung Thomas Harris zu einem sehr hohen Preis das Werk *Mater Dolorosa* (um 1587/90) von El Greco, das sich jedoch nach dem Kauf als Werkstattreplik eines verlorenen Originals herausstellte. Fünf Jahre später glückte eine Erwerbung mit unschätzbarem Wert für die spanische

Abteilung aus der Sammlung Burdon auf dem englischen Kunstmarkt: Mit der *Taufe Christi* (um 1655) von Murillo ist nach dem Verlust der beiden wertvollen Bilder wieder ein Original eines der bedeutendsten Maler im Spanien des Goldenen Zeitalters vertreten.

Die kleine Sammlungsgeschichte der Werke, die nach dem heutigen Forschungsstand zur spanischen Malerei gezählt werden, ist der erste bescheidene Versuch, die spanische Abteilung in der Gemäldegalerie Berlin aus ihrer Abgeschiedenheit herauszuführen. Unberücksichtigt blieben für eine kritische und kommentierte Betrachtung z. B. das Verhältnis der ehemaligen Galeriedirektorien zur spanischen Malerei und die genaueren Erwerbungsumstände. Auch fanden die Werke hier keine Beachtung, die nach zeitgenössischer Ansicht spanischen bzw. anderen europäischen Meistern zugeordnet wurden. Die Darstellung der Personifikationen *Reinheit, Hoffnung, Glaube* aus dem Kreis des Antiveduto Gramatica, die aus der Sammlung Solly stammt, beschrieb z. B. Waagen in dem "Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums Berlin von 1830" als *Glaube, Liebe, Hoffnung* aus der spanischen Schule. Auf der anderen Seite wurde die *Thronende Maria mit Kind* Pedro Berruguetes zur lombardischen Schule um 1480 gezählt, Zuschreibungen also, die teilweise bis Kriegsende und darüber hinaus Gültigkeit behielten. Ohne Beachtung blieb hier auch, welche Bilder wann, wo und wie während der fast 170-jährigen Museumsgeschichte hingen. Erst eine vertiefte wissenschaftliche Sammlungsforschung wird ein genaueres und kennzeichnendes Bild erlauben.

DIE EXPO '98 – LISSABON UND SEINE WELTAUSSTELLUNG

António Nunes Pereira / Aachen

Der Anlaß für dieVeranstaltung einer Weltausstellung im Jahr 1998 in Lissabon war einmal mehr ein Entdeckungsjubiläum. Vor fünfhundert Jahren erreichte die Flotte Vasco da Gamas die Westküste Indiens, und somit ging ein lang ersehnter Wunsch des portugiesischen Königshauses in Erfüllung: den indischen Subkontinent über das Meer zu erschließen. Und obwohl die Seefahrten, Entdeckungen und Eroberungen von Stützpunkten an den afrikanischen und asiatischen Küsten bereits vor fast einem Jahrhundert begonnen hatten und auch nach 1498 weiter geführt wurden, war das eigentliche Ziel des ganzen Unternehmens in diesem Jahr erreicht. 1498 war also ein Höhepunkt der Entdeckungen. Dementsprechend war das Jahr 1998, in dem der 500. Jahrestag der Entdeckung Indiens gefeiert wurde, die Krönung der 500-Jahres-Entdeckungsjubiläen, mit denen sich die ehemalige Seefahrernation auch fast seit einem Jahrhundert beschäftigen muß. Im Jahr 2000 wird der 500. Jahrestag der Entdeckung Brasiliens gefeiert und somit die Entdekkungsfeierlichkeiten erst einmal abgeschlossen (obwohl es reichlich Gelegenheiten gibt, im nächsten Jahrhundert weiter solche Jubiläen zu feiern, da die Entdeckung des fernöstlichen Raumes erst nach 1500 erfolgte; aber um diese Feier werden sich die künftigen Generationen wohl kümmern müssen!).

Eigentlich müßte das Thema im Jahr 1998 Indien, oder sogar der "Estado Português da Índia", sein. Aber anders als zu der Zeit der "Ausstellung der Portugiesischen Welt", die Salazar 1940 in Lissabon stattfinden ließ und wo Portugal sich selbst "stolz allein" feierte, ist die Zeit des Glaubens an die Einheit des kontinentalen Territoriums und der sogenannten "überseeischen Provinzen" längst Vergangenheit – wie die überseeischen Provinzen selbst. Außerdem sind heute vielmehr die Fragen der Stellung Portugals in der Welt aktuell. Man entschied sich dementsprechend diesmal für eine Weltausstellung, ein Zeichen also, daß heute alles anders ist als vor 58 Jahren. Es galt, ein Thema für die Weltausstellung zu finden, das die Teilnahme aller Länder – Indien eingeschlossen – ermöglichte. Aus diesen Gründen sollte im Lissabon dieses Jahrtausendendes nicht das Ziel von 1498, sondern der Weg gefeiert werden: Die Ozeane. Gleichzeitig verabschiedeten sich die Organisatoren von den bisherigen, nostalgisch geprägten Entdeckungsfeiern und knüpfen den historischen Anlaß mit aktuellen und zukunftsorientierten Überlegungen. Die Ozeane sind ein Gut der gesamten Menschheit, so lautete die Botschaft der Expo '98, das u.a. ökologisch geschützt und für die nächsten Generationen erhalten werden muß. Daher ihr "Untertitel": "Ein Erbe für die Zukunft". So wurde aus einem sehr "privaten" Anlaß Portugals – der Entdeckung des Seewegs nach Indien – ein Thema gefunden, das gerade heutzutage uns alle angeht.

Der zukunftsorientierte Einsatz bei der Auswahl des Themas zeigte sich aber auch entscheidend im Konzept des Ausstellungsgeländes und der -bauten, vor allem hinsichtlich der städtebaulichen Situation Lissabons. Abgesehen vom Hauptziel der Planung des Expo-Geländes – die Weltausstellung räumlich unterzubringen – wurden zwei zusätzliche

"Nebenziele" festgesetzt: die wichtigsten Bauten sollten nach der Weltausstellung weiter genutzt werden und das gesamte bauliche Vorhaben sollte ein Ausgangspunkt für die Sanierung eines bisher vernachlässigten Stadteiles Lissabons darstellen. So versuchte man den großen Aufwand einer Expo zu optimieren und auf jeden Fall das Schicksal des Ausstellungsgeländes der Expo Sevilla '92 zu vermeiden. Allein das große Ereignis Weltausstellung würde den Lissabonnern nicht ausreichen, man möchte doch, daß dabei Lissabon etwas zugute kommt. Dies wäre eine Legitimation des großen – auch finanziellen – Aufwands für eine Stadt mit den vielen Problemen einer großen Metropole eines keinesfalls reichen Landes. Ein weiteres Ziel, das allein des Themas wegen mit der Expo '98 unzertrennlich war, lag den Stadtplanern, Kommunalpolitikern und den Lissabonnern besonders am Herzen: die Stadt wieder an den Fluß Tejo anzubinden. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestand diese enge Beziehung, die Lissabon so geprägt hatte. Damals reichte die Stadt unmittelbar an den Fluß. Als in dieser Zeit jedoch das Flußufer zu Hafenanlagen oder Industriegeländen ausgebaut wurde, war diese Bindung zerstört. Erst im 20. Jahrhundert wurde der Versuch unternommen, das Flußufer wieder den Stadtbewohnern zugänglich zu machen. Die erste Initiative in diese Richtung kam mit der bereits erwähnten "Ausstellung der Portugiesischen Welt" 1940 zustande. Für die sehr national(istisch) geprägte Ausstellung, die der Entdeckungsgeschichte einen besonderen Stellenwert einräumte, mußte ein geschichtsträchtiges Gelände ausgesucht werden. Die Wahl fiel damals auf Belém, wo zwei der baulichen Ikonen der Entdeckungsepoche bereits (am Fluß!) standen: der "Belém"-Turm und das "Jerónimos"-Kloster. Heute sind die meisten der ephemeren Bauten dieser Ausstellung nicht mehr vorhanden. Geblieben sind aber die Schiffsbuchten, die Uferpromenaden und die "Praça do Império" ("Império"-Platz) direkt vor dem "Jerónimos"-Kloster. Den Lissabonnern stand zum ersten Mal eine Freizeit- und Wassersportanlage im engen Zusammenhang mit dem Tejo zur Verfügung. Belém blieb mit einer solchen Anlage für lange Zeit einmalig in der Stadt. Die Uferbereiche standen aber – und stehen großteils noch – weiter im Besitz des "Porto de Lisboa", einer von der Stadtverwaltung Lissabons unabhängigen Institution. Diese Situation verhinderte für lange Zeit, die Nutzung der Hafengebiete für die Bevölkerung und somit die Wiederherstellung der Bindung von Stadt und Fluß. Seit den 1980er Jahren wird erneut versucht, die noch bestehende Trennung zwischen Stadt und Fluß zu ändern, zumal viele Industrie- und Lagergebäude inzwischen leer standen. Der Schiffsverkehr hatte im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abgenommen,vor allem der Personentransport hielt der Konkurrenz des Flugzeugs nicht stand. Die Werften wurden in dieser Zeit zum Südufer des Tejo und nach Setúbal verlagert. Mit dem Bau der "Docas de Alcântara" am Anfang der 90er wurden an der Tejobrücke "25 de Abril" Lagerhäuser in Kneipen, Restaurants, Diskotheken und Läden umgenutzt. Gleichzeitig wurde dort eine Schiffsbucht für private, kleine Schiffe zur Verfügung gestellt. Immer wieder werden einzelne Gaststätten oder modische Diskotheken in verlassenen Lagerhäuser am Fluß hier und da geöffnet.

Der Auswahl des Ausstellungsgeländes für die Expo '98 gingen all diese Überlegungen voraus. Ausgesucht wurde ein schmaler Streifen entlang des Flusses Tejo von 25 Hektar, innerhalb eines verfallenen Industrie- und Arbeiterwohngebiets im Nordosten der Stadt (Abb. 1). Die großen Industriegelände erlaubten eine großflächige Planung, die für die Weltausstellung erforderlich war. Hier sollte ein weiterer Punkt der Bindung von Stadt und Fluß entstehen, gleichzeitig aber ein erster Schritt für die Stadtsanierung dieser Gegend gemacht werden. Die Planung des Expo '98-Geländes begann bereits 1991, noch

bevor die Bestätigung Portugals als Gastgeber für 1998 vorlag.* Sie hielt sich an die Richtlinien der Flächennutzungspläne von Lissabon und dem angrenzenden Stadtbezirk Loures. Sie beschränkte sich weder zeitlich noch räumlich auf die eigentliche Weltausstellung. Alle angrenzenden Gebieten des Ausstellungsgeländes wurden in die Planung einbezogen. Die Bebauung der angrenzenden Bereiche fing bereits vor einigen Jahren an (Abb. 2). Die Weiterbebauung, die auf dem Gelände nach Abschluß der Expo vorgenommen wird , ist bereits festgelegt. Sie sollte fließende Verbindungen mit den umliegenden Stadtviertel schaffen. Die spätere Nutzung des Ausstellungsgelände ist überwiegend für Freizeit, Kultur und Sport gedacht. Eine solche Kultur- und Freizeitsinfrastruktur wird auf diese Weise dort entstehen, wo ein besonderes starkes Bedürfnis danach besteht. Die Lebensqualität dieses Stadtbereichs soll dadurch erhöht und sowohl für die Anwohner als auch für Investoren attraktiver gemacht werden.

Wie es bei solchen großen Ausstellungen meistens der Fall ist, wurde das Expo-gelände wie ein Stadtviertel behandelt und geplant (Abb. 3). Das Zentrum bildete die "Doca dos Olivais" ("Olivais"-Dock), die einzige Wasserfläche innerhalb des Geländes. An dem Dock standen die wichtigsten Pavillons, wie der Pavillon der Utopie, von Portugal und der Ozeane. Hier befand sich auch der Haupteingang, der vom neuen Bahnhof (Abb.4) – mit U-Bahn-Anschluß – von Santiago de Calatrava direkt zu erreichen war. In südlicher und nördlicher Richtung schlossen sich weitere thematische Pavillons und große Ausstellungshallen an, die den einzelnen Länder vorbehalten waren. Sowohl auf dem Nord-, als auch auf dem Südabschnitt des Geländes wurden parallel zum Fluß "Häuserreihen" errichtet, wo Restaurants und Toiletten in angenehm regelmäßigen Abständen zu finden waren. Das nˆrdliche Ende dieser Reihe kennzeichnet der "Vasco da Gama"-Turm. Dieser Turm ist mit dem im Emanuelstil errichteten "Belém"-Turm verglichen worden ist, in Anlehnung an die ähnliche Situation von Belém. (Da bin ich allerdings nicht einverstanden. Der "Belém"-Turm war, im Gegensatz zu dem "Vasco da Gama"-Turm, eine historische Prä-Existenz. Vielmehr ist der Turm der Expo mit dem Entdeckungsdenkmal von Belém zu vergleichen, der, wie dieses, einem "Seehelden" gewidmet wurde.)

Die Entscheidung, viele der Bauten nach der Weltausstellung weiter mit derselben oder mit einer völlig anderen Nutzung zu erhalten, hat die Planung der Pavillons für die Expo stark eingeschränkt. So sollte z.B. eine große Halle – der "Internationale Ausstellungsbereich Nord" – später als Lissabonner Messe (Abb. 3 u. 5) genutzt werden. Ein solches Ziel ließ sich schwer mit den vielen, kleinen, einzelnen Länderpavillons vereinbaren, wie sie im Fall der vorherigen Weltausstellungen – Sevilla '92 eingeschloßen – geplant wurden. Nicht selten enthielten die einzelnen Pavillons bei solchen Ereignissen eine Aussage über die politische und/oder künstlerische Lage des jeweiligen Landes oder sollten sogar als architektonisches Manifest verstanden werden. Eine solche individuelle Gestaltungsmöglichkeit blieb den Teilnehmern in Lissabon aber untersagt. Sie mußten sich stattdessen auf die Innengestaltung einer grossen Ausstellungshalle beschränken. Dies war vielleicht der größte Nachteil dieser Weltausstellung, den man in Anbetracht der zukunftsorientierten Ziele des Expo-Konzepts für Lissabon im Kauf nehmen mußte. Da aber die Länder keinen eigenen Pavillon entwerfen und diesen selbst zum Ausstellungsobjekt machen konnten, wurde der Architektur die Rolle der staatlichen Repräsentation entzogen. Dabei rückten Gestaltungsüberlegungen in den Vordergrund. Für die an der Planung der Expo '98 beteiligten Architekten und Stadtplaner war dies sicherlich kein Nachteil.

* Eine ausführliche Beschreibung des Konzeptionsprozesses, von der Auswahl der Lage für das Expo-Gelände bis zu den städtebaulichen Plänen und einzelnen Pavillon-Bauten, findet man im Katalog "Exposição Mundial de Lisboa. Arquitectura. Lisboa, 1998.". Der Katalog ist in portugiesischer und englischer Sprache erschienen.

Eine solche umfangreiche Planungsaufgabe, wie die der Expo '98, bedeutet die aktive Mitwirkung zahlreicher Stadtplaner, Architekten, Designer und Künstler. Und obwohl die Schöpfer der Expo auf keinen Fall ausschließlich aus dem Gastland kamen, waren (fast) alle renommierten Architekten Portugals daran beteiligt. Ihre Auflistung läßt sich wie ein "who's who" der portugiesischen Architektur lesen, zumal auch die zugeteilte Aufgabe – vom Städtebau bis zum Straßenmobiliar – im Zusammenhang mit dem Berufsweg der jeweiligen Mitwirkenden steht. Die Autorenschaft der Expo '98 kann auf diese Weise auf keinen Einzelnen zurückgeführt, sondern muß mit dem Begriff "kollektiv" charakterisiert werden. Das Ergebnis könnte uns unter die Lupe genommen sicherlich einen Einblick in den heutigen Stand der Architektur und des Städtebaus – nicht nur in Portugal – gewähren.

Leider kann eine so anspruchsvolle Untersuchung hier nicht durchgeführt werden. Die nähere Betrachtung der sehr vielfältigen Architektur(en) der Pavillons aber erweist sich als sehr interessant. Ihr Zweck, wahrscheinlich aber auch der Zeitdruck, der immer mit einer umfangreichen Leistung wie eine Weltausstellung verbunden ist, zwang die meisten Architekten zu klaren, einfachen Formen. Auch die notwendige schnelle Errichtung der Bauten dürfte hier eine entscheidende Rolle gespielt haben. So variiert und üppig die Formen auch immer waren – wie z.B. im Pavillon der virtuellen Realität von Manuel Vicente, oder beim "Internationalen Ausstellungsbereich Nord" (Abb. 3 u. 5), von António Barreiros Ferreira und Alberto França Doria – war eine gewisse Systematik der Formensprachen und der Wiederholung von leicht veränderten Modulen nicht zu übersehen. Die Vielfältigkeit und visuelle Sättigung, die man bei der Expo '98 erlebte, entstand erst durch das Zusammenstoßen der unterschiedlichsten architektonischen Formensprachen der jeweiligen Bauten.

Klarheit und Einfachheit waren vor allem im Utopiepavillon (Abb. 6) und im "Camões"-Theater zu sehen. Beim ersten besteht die Überdachung aus einer in Portugal ungewöhnlichen Holzstruktur, die die ganze Halle überspannt. Die tragende Struktur besteht aus hölzernen, zueinander parallel stehenden Bindern, die bis zum Boden reichen und dort nicht eingespannt, sondern gelenkig gelagert sind. Sie werden breiter und höher zur Mitte des Pavillons hin und ergeben auf diese Weise die stechende Ovalform. Innerhalb dieser gigantischen Holzkonstruktion und von ihr völlig getrennt befindet sich ein Stadion, dessen Sitzreihen, Treppen und Nebenräume in Mauerwerk gebaut worden sind. Der Raum zwischen der Überdachung und dem Stadion dient als Erschließungsgang. Eine sehr einfache Lösung, die eine große Wirkung hat. Ähnlich klar und einfach wurde das "Camões"-Theater von Manuel Salgado e Marino Fei entworfen. Hier sind die drei Einheiten des üblichen Theatertypus – Foyer, Zuschauerraum und Bühne mit sämtlichen Nebenräumen – von Außen zu erkennen. Das Foyer öffnet sich zum Haupteingang und gleichzeitig zum Fluß hin durch eine große Glaswand. Seine umfassenden, weißen Sei-

tenwände setzen sich nach hinten fort und umschließen den ganzen Bau. Die Zusammengehörigkeit von Bühne, Zuschauerraum und Hinterbühne ist durch ihre einheitliche Farbe (blau) und Flächenbehandlung (mit horizontalen, parallelen, diese Volumina umfassenden Streifen versehen) zum Ausdruck gebracht. Diese beiden Bauten bleiben auch nach der Expo erhalten.

Bei manchen Pavillons wurden die Planungsaufgaben geteilt, so daß ein Architekt – oder Architektenteam – mit der Architektur und ein anderer mit der Innengestaltung beauftragt wurde. Eine vielleicht ungewöhnliche Situation, zumal das Produkt Architektur heutzutage als individuelle Schöpfung eines einzelnen Architekten(Teams) verstanden wird, die sowohl Innen als auch Außen ein Ganzes darstellt. Dies setzt eine Entwurfsmethode voraus, die nur mit der eines Künstlers zu vergleichen ist, auch wenn der Vergleich zwischen Architektur und Kunst noch ein unsicheres Gefühl bei vielen Architekten hervorruft. Möglicherweise aber sollte hier der Ausstellungscharakter der Pavillons dadurch hervorgehoben werden, daß sich das Innere, das unmittelbar mit der eigentlichen Ausstellung zusammenhängt, vom Pavillonbau selbst absondert. Dies war besonders im Pavillon der Kenntnisse der Meere zu sehen: Carrilho da Graça gestaltete ihn mit streng gegliederten, von weißen Wänden umfaßten Bauabschnitten. Lediglich im offenen Eingangsbereich sind die subtilen Kurven des aufsteigenden Wegs zu sehen (Abb. 7). Dem Bau Carrilhos setzten José und Nuno Mateus einen durch die Bauabschnitte kontinuierlichen aber wechselhaften Ausstellungsweg entgegen, dessen Unregelmäßigkeit auf die des Meersgrundes hindeutet. Die grünen und blauen Farben des Ausstellungswegs stärken den Eindruck, der Besucher gehe durch die Tiefe der Ozeane.

Eine solche Aufteilung der Entwurfsaufgaben ließ sich wahrscheinlich für die Pavillons, die nach der Expo '98 weiter bestehen sollten, gar nicht vermeiden. Hier mußte auch die spätere Funktion des Pavillons berücksichtigt werden, die teilweise mit der Expo gar nichts zu tun hat. Der Pavillon von Portugal z.B. wird nach der Weltausstellung als Sitz des Regierungskabinetts benutzt und wurde als solcher von Álvaro Siza entworfen (Abb. 8). Souto de Moura entwarf die dortige Ausstellung, die lediglich in drei der Räume des Pavillons stattfand.

Andere Pavillons, die entweder keine Ausstellung während der Expo beherbergten oder ihre ursprüngliche Funktion weiter behalten werden, wurden von einem einzigen Architekten(Team) entworfen. Der Pavillon der Ozeane, von Peter Chermayeff, wird weiter als gigantisches Aquarium bestehen. Es hatte eine besondere Stelle innerhalb des Ausstellungsgeländes und das nicht nur wegen seiner zentralen Lage: als einziges, stand er auf Wasser, in der "Doca dos Olivais". Der Pavillon ist im Grundriß ein Quadrat, das an der Mitte der vier Seiten durch die Treppen zerlegt wird. Die Seiten und Ecken des Quadrats werden durch die vielen, zickzackförmig angeordneten Wandscheiben aufgelöst. Der strengen Geometrie des Quadrats steht die "organische" Innengestaltung des Pavillons gegen,ber. Dort sind unterschiedliche Meeres- und Küstenlandschaften nachgebaut worden, deren Klima künstlich erzeugt wird. Tiere und Pflanzen sind hingegen echt.

Der Pavillon von Portugal (Abb. 8) nahm eine zentrale Lage und Stellung in der Expo '98 ein. Der Autor durfte kein anderer als der Stararchitekt Portugals, Álvaro Siza, sein. Am eindrucksvollsten dort ist das große, hängende Betondach, das an zwei massiven, Portikus-artigen Vorbauten befestigt ist und an eine Tuchbespannung erinnert. Es spielt sowohl auf die Kurzlebigkeit von Ausstellungsarchitektur und -materialien als auch auf das große Bedürfnis nach Schutz vor der Sonne bei solchen Ereignissen hin. Es ist allgemein bekannt, daß Siza in seinen Entwürfen bewußt Tradition mit zeitgenössischen Formensprachen verknüpft. Überraschend allerdings war seine Entscheidung für eine gewisse Monumentalität und eine "konservative" Lösung für die Ostfassade durch die Abwechslung von Stütz- und Fensterachsen. Dies weckte bei vielen Besuchern (mich eingeschlossen) die Erinnerung an die "Ausstellung der Portugiesischen Welt" von 1940, zumal die Außengestaltung beider Ausstellungsgelände – die großen Flächen und Gärten, die große Schiffsbucht Ausstellung am Fluß – einige Parallelen aufweist. Aber dennoch haben die meisten der Besucher der Expo '98 die Ausstellung von 1940 entweder gar nicht oder, wegen damaligen zarten Alters, nicht bewußt erlebt. Aber das ist nicht alles. Betrachtet man die Bauten von 1940, muß festgestellt werden, daß dort, von der Monumentalität abgesehen, kaum etwas Gemeinsames mit Sizas Pavillon zu sehen war. Wie ist die Assoziation zu erklären?

Siza ist ein Meister der subtilen Erinnerung. Seine Projekte besitzen die eigenartige Fähigkeit, uns Erinnerungen eben durch nicht bewußte Assoziationen zu wecken. Seine Bauten werden sowohl mit Begeisterung als auch mit Enttäuschung aufgenommen (siehe "Bonjour Tristesse" in Berlin), weil sie uns oft ur-bekannt, vielleicht zu bekannt erscheinen. Trotz seiner puristischen, die Moderne zitierende architektonische Formensprache, unterscheidet sich Siza ganz entscheidend von den Architekten der 1920er: Die Formen seiner Bauten werden nicht allein durch die Funktion, sondern von einer Art kollektiver Erinnerung bestimmt. "Form follows memory"? Der entscheidende Punkt ist, daß sich Siza in der Tat nicht auf die Bauten der "Ausstellung der Portugiesischen Welt" bezog, die sehr ideologisch belastet waren. Portugals Pavillon besitzt aber zweifellos bestimmte Merkmale, die an die vom Salazar-Regime geprägte Architektur der 40er, 50er und 60er erinnert und heute immer noch vorhanden ist. Man kann nicht leugnen, daß Sizas Pavillon viele Ähnlichkeiten z.B. mit der Architektur der "Cidade Universitária" in Lissabon besitzt. Die "Erinnerung" an die "Ausstellung der Portugiesischen Welt" wurde also erweckt durch eine architektonische Ähnlichkeit des Pavillons von Portugal mit der Architektur, die ihre Wurzeln in der Ausstellung von 1940 hat, heute noch existiert und uns doch sehr wohl bekannt ist! Siza gelang es, in seinem Pavillon die Assoziationen mit 1940 zu materialisieren, die – vor allem uns Architekten – durch die Expo '98 wieder in Erinnerung gekommen ist. Dabei wäre es ganz falsch, dem Architekten Álvaro Siza irgendwelche faschistoidischen Tendenzen vorzuwerfen. Hier handelt es um ein politisch neutrales, ästhetisches Anknüpfen an die Vergangenheit.

Fünf Monate war die Expo '98 Thema Nummer Eins bei den Lissabonnern. Ihr in Bezug auf die Stadt zukunftsorientiertes Konzept mag für eine Weltausstellung in manchen Punkten fragwürdig sein, weil es sich nicht allein nach der Expo richtete, sondern weit über sie hinaus reicht. Gemessen am Interesse der Bewohner der portugiesischen Hauptstadt war sie ein Riesenerfolg. Das Ereignis Expo '98 dürfte aber gerade für Lissabon viel mehr als eine Weltausstellung bedeuten. Ihr Erfolg kann deswegen nicht allein an dem Ereignis, das zwischen Ende April und Ende September letzten Jahres stattfand, gemessen werden. Erst in den nächsten Jahren wird sich zeigen, ob sich die Zukunftserwartungen dieses Konzeptes erfüllen werden und dieses als erfolgreich bewertet werden kann.

Eines steht aber schon fest: der Ostteil Lissabons hat einen neuen, starken Entwicklungsimpuls bekommen. Viele Lissabonner haben letztendlich aus Anlaß der Expo überhaupt zum ersten Mal diesen Stadtteil betreten.

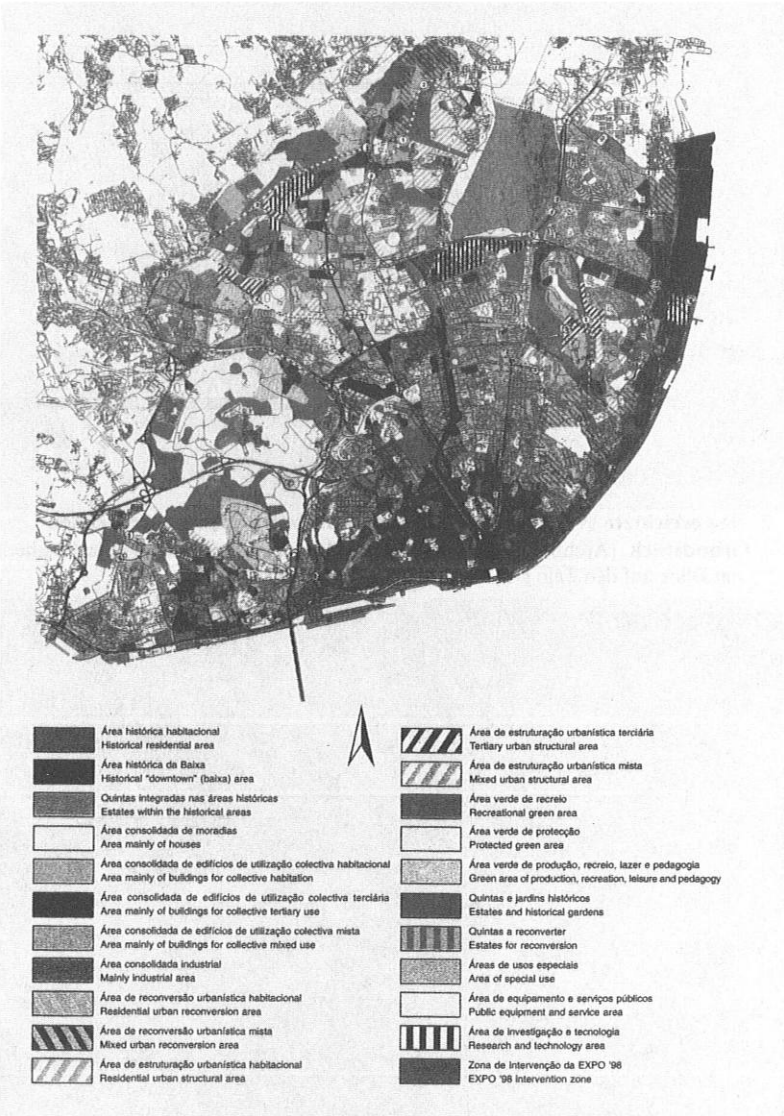


Abb. 1: **Flächennutzungsplan für Lissabon**, 1993.
Das Expo-Gelände liegt oben rechts bei den Doca dos Olivais.
(aus: *Exposição Mundial de Lisboa. Arquitectura.* Ausstellungskatalog Lisboa, 1998, S. 23)

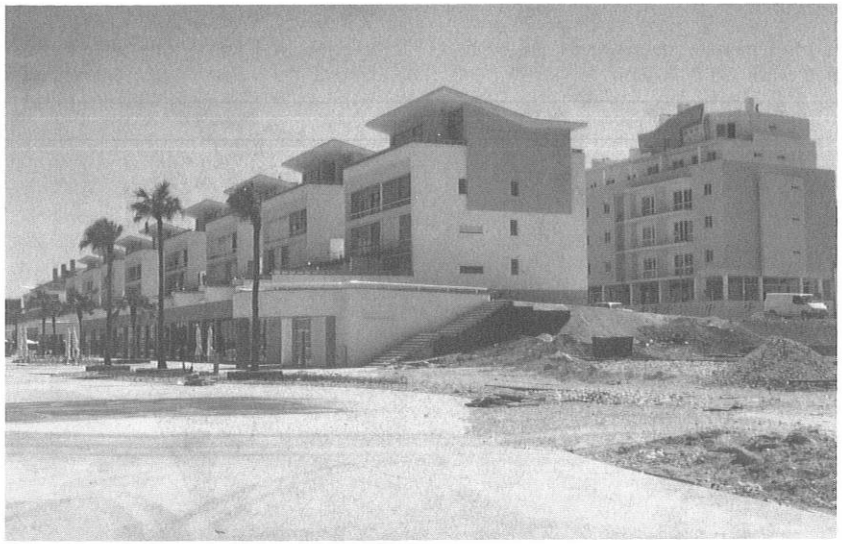


Abb. 2: **Neu errichtete Wohngebäude auf dem südlich der Expo angrenzenden Grundstück** (Arch.: Góis Ferreira u. Gonçalo Teixeira), die linke Häuserreihe mit Blick auf den Tejo (Abb. 2 - Abb. 8: Archiv des Autors)

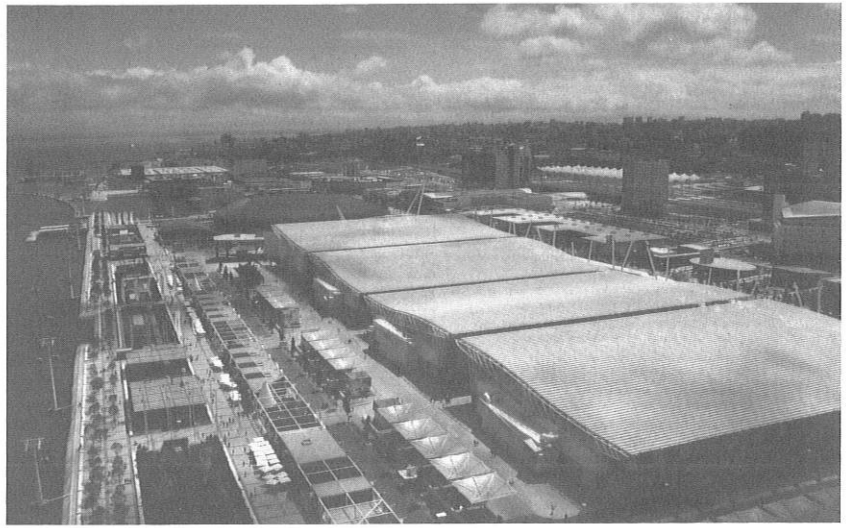


Abb. 3: **Die Expo '98 vom „Vasco da Gama"-Turm gesehen.** Im Vordergrund der Internationale Ausstellungsbereich Nord (Arch.: António Barreiros Ferreira, Alberto França Doria)



Abb. 4: **Bahnhof „Oriente"** (Arch.: Santiago Calatrava)

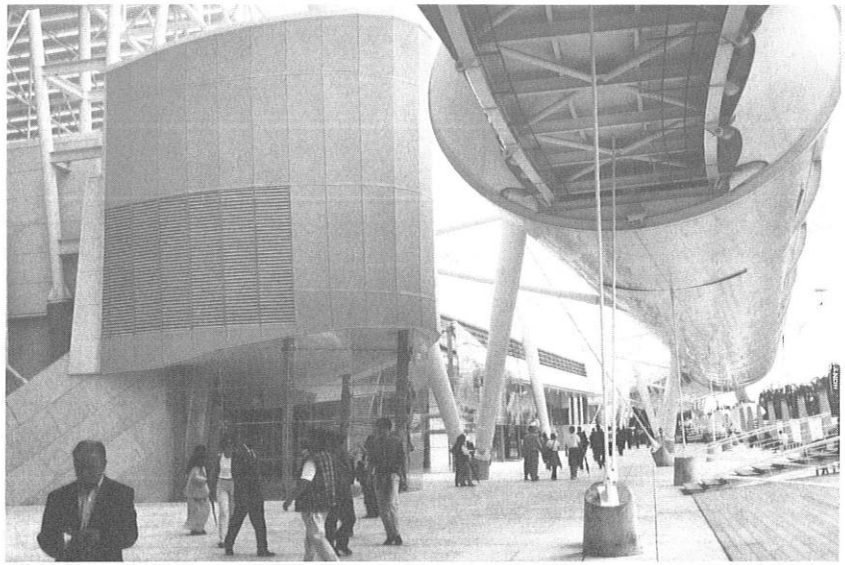


Abb. 5: **Internationaler Ausstellungsbereich Nord**, die zukünftige Lissabonner Messe (Arch.: António Barreiros Ferreira u. Alberto França Doria)



Abb. 6: **Utopiepavillon** (Arch.: Regino Cruz)

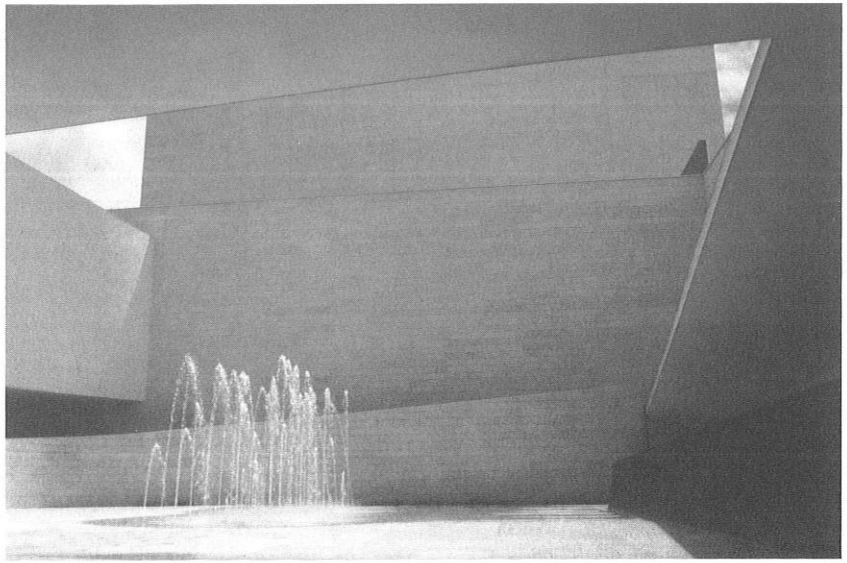


Abb. 7: **Pavillon der Kenntnisse der Meere** (Arch.: João Luis Carrilho da Graça)

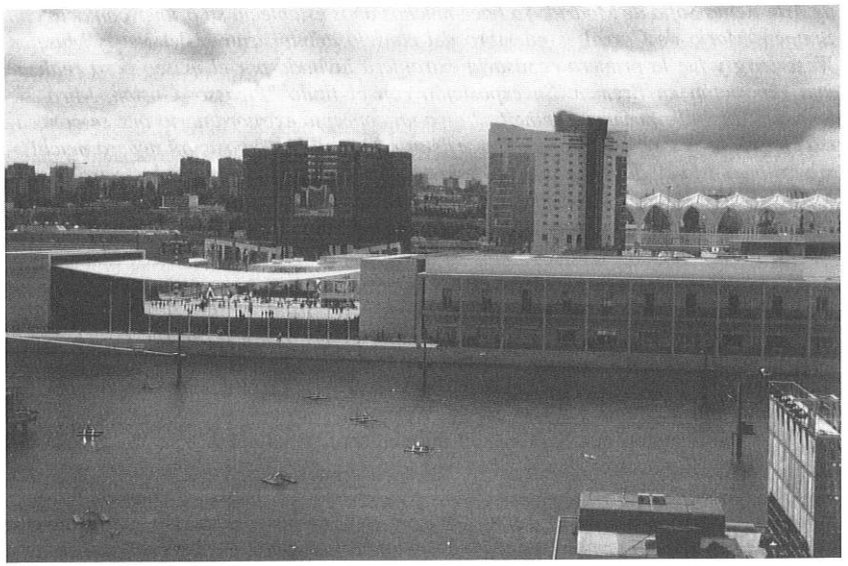


Abb. 8: **Pavillon von Portugal** (Arch.: Álvaro Siza)

EIN INTERVIEW MIT MARÍA DE CORRAL

Gabriele Schulze / Bremen

MARIA DE CORRAL es una de las personas que más han contribuido al desarrollo del arte contemporáneo en España en los últimos 30 años. Entre otras cosas ha sido una de las fundadoras de la feria de arte Arco en Madrid, ha formado la colección de arte contemporáneo de la Fundación La Caixa, ha sido comisaria de muchas exposiciones en España y en el extranjero, fue directora de 1991 a 1994 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Ya hace muchos años estableció su primer contacto con Bremen. María de Corral es miembro del consejo administrativo del Neues Museum Weserburg y fue la primera comisaria extranjera invitada por el museo para realizar una exposición en Bremen. Su exposición con el título "Picasso, Guston, Miró, de Kooning. In vollkommener Freiheit..." tuvo un concepto extraordinario que se concentró en las obras tardías de los cuatro artistas e hizo que la exposición tuviera muchísimo exito en esta ciudad. Por motivo de la reunión anual del consejo administrativo del NMW volvió a visitar a Bremen y aceptó la invitación del Instituto Cervantes para dar una conferencia sobre "El arte en España antes y después de 1975" el día 25 de febrero de 1999.

1. ¿Cuando y cómo fue su primer contacto con el arte y qué le llevó a ocuparse profesionalmente del arte?

Yo he nacido y crecido en una familia en donde el arte era una parte muy importante. En aquel momento la pintura y la música, especialmente, pero también la literatura y el teatro. Y yo no recuerdo que haya habido un momento en mi niñez sin estar rodeada de arte. Yo empecé a los tres años a ir con mi padre a un museo y creo que entre los siete y los diecisiete años, salvo muy raras excepciones, todos los domingos de mi vida iba a un museo con él, no solamente en España, sino en muchos otros sitios. He viajado mucho con él, hemos viajado mucho casi todos los hijos. A una cierta edad yo conocía casi todos los grandes museos del mundo. Y este conocimiento, esta forma de vivir el arte clásico, yo diría que fue lo que me llevó en un momento determinado a plantearme que había tenido muchísima suerte con esta posibilidad de haber vivido así, de haber estudiado, y que a partir de ahí me tocaba a mí aportar algo a la situación intelectual o al mundo cultural español y me dediqué entonces al arte contemporáneo. No solamente me dediqué profesionalmente al arte, sino al arte contemporáneo como forma de avanzar sobre aquello que yo había conocido y que yo había vivido.

2. Usted es miembro del consejo del Neues Museum Weserburg. ¿Qué opinión le merece el peculiar concepto con el que ha sido diseñado?

A mí me parece una experiencia interesantísima, que se puede hacer, lógicamente, en un país como Alemania. Esto en España no tendría sentido porque no hay prácticamente coleccionistas de arte contemporáneo. Pero me parece muy importante esa idea de la que

en un momento habló Thomas Deecke, que empezó a ver qué museos había de arte contemporáneo. Se dio cuenta que el museo de arte contemporáneo mayor y más importante que había en Alemania eran los almacenes de Hasenkamp, donde estaban todas las grandes colecciones. Entonces me parece una idea espléndida este museo de arte contemporáneo, y aunque sean diferentes colecciones, realmente uno puede tener una idea de lo que han sido los años 60, los 70, los 80. Creo que además esa idea de que el museo sea coleccionista de otros coleccionistas y que los coleccionistas casi no aparezcan, me parece que es un logro muy difícil de conseguir. Yo creo que es una idea estupenda. Si no existiese este museo, no podríamos ver toda esta obra, estaría en unos almacenes y eso me parece muy importante. Porque además es un museo que tiene momentos del arte que no los tiene ningún otro museo. Ciertos momentos del arte que uno tiene que venir aquí para saber qué es lo que sucede, y eso lo hace todavía más atractivo.

3. ¿Cómo definiría Vd. el papel del artista en la sociedad contemporánea? Cómo definiría el papel del comisario?

Yo creo que tanto en la sociedad contemporánea como en todas las sociedades el artista siempre ha sido el visionario, la persona que no solamente representa o refleja la sociedad o el momento en el que está viviendo, sino que se adelanta al futuro, lo que es realmente un visionario. La sociedad contemporánea, que es una sociedad tan compleja, en la que realmente no nos gusta mucho lo que esta pasando, también es una sociedad hasta cierto punto pasiva, educada en la televisión, en que le den las cosas. El arte contemporáneo exige la participación del espectador y, sobre todo, es un reflejo de la sociedad y de lo que un futuro muy cercano nos va traer. Por eso muchas veces es difícil de aceptar. La gente quiere seguir viendo flores en los museos y en las galerías de arte. Algo que a la vuelta de su trabajo y de esa complejidad y de todas las desgracias que ve en la televisión le haga sentir tranquilo y que sea algo nada más que agradable. Yo creo que sigue siendo fundamental el papel del artista.

El comisario, para mí, siempre es un intermediario y es la persona que conecta al artista con el público. Que también no solamente hace de intermediario, también tiene un papel creativo porque hay muchas formas de hacer esa transmisión o esa conexión entre el artista y el público. Entonces tienes que tenerlo muy claro, conocer bien al artista y saber muy bien cómo mostrarlo al público, porque indiscutiblemente en una exposición puedes hacer que un artista sea entendido y valorado o puedes destruir a un artista. Es un papel, como todo en este momento, complejo. Tienes que tener no solamente una visión del artista, saber muy bien en qué contexto lo estás enseñando, sino también tener una idea estética de cómo mostrarlo para que la visión sea realmente lo mejor posible, bastantes cosas que muchas veces no se dan. Por eso hay muchas exposiciones que realmente cuando uno las ve dice "qué lástima". También hay muchas veces que los comisarios no tienen gran libertad porque hay artistas que interfieren mucho en sus propias exposiciones. Ahora estamos en un momento y en un mundo de instalaciones. El papel del artista es muy importante. Muchas veces son los artistas los que eligen las obras, aunque para mí no es lo mejor porque hay artistas que sí tienen muy claro cómo comunicarse con el público, cómo transmitir su obra, pero hay otros que no, que son excelentes artistas, pero que no tienen ninguna capacidad de transmitir, y entonces sus exposiciones a veces son difíciles. Es un papel siempre intermedio, en el que se tienen que "tocar muchos palil-

los", como decimos en España. Pero de todas formas, creo que es un papel también muy creativo y muy bonito.

4. ¿En qué medida cree usted que el mundo de la comunicación audiovisual, con su increíble capacidad de producir imágenes y distribuirlas, ha cambiado o influido en la tarea del artista?

Yo no sé si ha influido tanto en la tarea del artista o ha cambiado tanto la tarea del artista. Ha cambiado indiscutiblemente la situación o la posición del museo. Es difícil ahora hablar de consecuencias. El otro día lo estaba discutiendo con una serie de directores de museos, y creo que estamos en una situación compleja, por ejemplo, ante el internet, con toda la capacidad de difundir información que tiene. Se transmite la información, pero la mayoría de veces yo diría que no se transmite la forma de vida. Muchas veces se banaliza excesivamente. Muchas veces esa banalización ha hecho perder el sentido al museo o al papel del artista o a la obra del artista. Pero es un hecho, o sea que es preocupante. Nos encontramos ante un dilema: si enseñamos las colecciones de los museos a través de internet, ¿eso va ayudar a que la gente vaya al museo a ver la obra única original, o va hacer que la gente piense que ya conoce la obra y decida no ir al museo? Pero es un hecho. Yo diría que hay una especie de resistencia por parte nuestra a pasar todas las imágenes a internet. Más bien pasamos listas o lo presentamos de una forma que haga que el público necesite ir al museo, no simplemente enseñando las cosas. Pero es un hecho. Entonces lo que no sabemos es de verdad cuál es el paso siguiente, qué es lo que tenemos que hacer entonces o cómo reaccionar frente a esto. La situación hasta ahora nos ha ganado terreno y todavía nosotros no hemos reaccionado. Estamos ante lo siguiente: es un hecho pero no sabemos cómo reaccionar ni tampoco somos capaces de calibrar las consecuencias. Ha sido demasiado rápido.

5. Usted ha comisariado muchas exposiciones y se ha encargado de constituir y organizar colecciones de arte. ¿Qué dificultades encuentra en esa tarea? ¿Qué criterios ha usado para ello?

Los criterios son siempre diferentes. No es lo mismo hacer una colección para una institución privada como La Caixa que hacer una colección para un museo público como es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ni tampoco para un museo como el de Barcelona o el de Valencia. Cada museo ocupa un papel en la sociedad, en el contexto en donde está inmerso, y, según eso, se tiene que hacer una colección. Esto quiere decir que, incluso aunque haya los mismos artistas, las obras no son intercambiables. Las obras tienen que hacer referencia a ese museo. O cuando se trata de una colección internacional, los artistas extranjeros tienen que estar en el contexto, tienen que utilizarse para contextualizar a los artistas de esa ciudad o de esa región o de ese país. Por eso que se diga que todos los museos son iguales no es cierto. Si las colecciones realmente están hechas con sensibilidad y atendiendo a las necesidades de ese museo y de ese contexto social y cultural, las obras tienen que ser muy distintas aunque sean los mismos artistas. Y cuando uno hace una colección privada como la de la Fundación La Caixa se puede permitir muchas licencias que uno no se puede permitir cuando está haciendo una colección pública con dinero público: uno puede arriesgar mucho más; no tiene por qué hacer ni una colección antológica, retrospectiva, siguiendo unas líneas y unos condicionantes,

sino que los condicionantes y las líneas las pone uno mismo. Indiscutiblemente la colección de la Fundación La Caixa es una colección de los últimos veinte años, donde hay todos los "medias" y no muchos artistas, sino que hay artistas con obra, bastante obra cada uno o una obra verdaderamente emblemática. Y los artistas que uno va añadiendo a la colección siempre tienen que estar en el contexto de la colección; quiero decir que yo cuando incluyo un artista muy joven, no es que esté incluyendo una nueva línea, estoy incluyendo algo que tiene referencias en todo lo anterior. Por ejemplo, tenemos grandes nombres como Joseph Beuys, Mario Merz o Cornelis, pero todos estos artistas están representados con obras de los 80 y con unas obras que dialogan con la obra que los artistas jovenes estaban haciendo en ese momento. No es una obra cualquiera. Lo que se está tratando es de enseñar una situación en un momento en el que hay artistas de diferentes generaciones, artistas de diferentes "medias", pero yo diría que hay una atmósfera cuando se ve la colección que es común. Pero esto hasta que se ve instalado es muy difícil decirlo por nombres, o incluso viendo las obras en una imagen o en un catálogo razonado, sino que hay que vivir con las obras, afortunadamente.

6. Usted fue una de las personas que contribuyó a la creación de la feria ARCO. ¿Podría hacernos un balance de estos 10 años?

Sí. La feria ha sufrido altibajos. La feria es un mercado y, como tal, ha tenido momentos de euforia y momentos de depresión. Ahora podemos decir que estamos en un momento de euforia, pero más controlado que el de los años 80. Arco nació en los años 80 en un momento en el que España también culturalmente se abría al mundo, y ese fue un trabajo que hizo extraordinariamente Juana de Aizpuru desde el primer momento al negarse a que fuese una feria nacional, y entonces invitó a críticos, invitó a galerías extranjeras. Siempre ha habido un trabajo que, claro, ha costado mucho porque muchas veces a las galerias extranjeras ha habido que hacerles un precio especial, o se ha creado la colección de la Fundación Arco, que es una dotación para comprar únicamente en galerías extranjeras, porque España verdaderamente no tiene desarrollado una planta nacional, es muy difícil vender a artistas extranjeros en España. Entonces la única forma de que vengan las galerias extranjeras es si venden, claro. Esa idea de la Fundación Arco ha sido muy importante para su internacionalización, no solamente por las galerías, sino porque ahora existe otra colección internacional también. Y ha sido complejo porque para que una feria tenga calidad, se dé a conocer y tenga un respeto hay que hacer una selección muy estricta de otras galerías, y eso en España ha sido mal visto por una serie de gente que quiere estar en Arco, pero que no tiene una línea contemporánea, sino más clásica o más conservadora. Arco tiene que buscar una definición en el contexto de las ferias. Arco no puede ser una feria como Basilea porque ni hay clientes para ello ni posibilidades económicas. Entonces está definida como una feria de arte contemporáneo y, por tanto, tienen que venir galerías jovenes, con riesgo. Han creado una zona que llama "Proyectos entre los artistas jovenes", otra sección para galerías muy jóvenes con artistas muy jóvenes. Todo esto ha provocado muchas protestas de las otras galerías que querían estar, y ahora está la feria en un momento malo, en el que no se sabe lo que va pasar. Lo cual es lamentable porque realmente este año ha sido el año más internacional de la feria, el año que verdaderamente ha funcionado desde el punto de vista comercial: todos los coleccionistas extranjeros que han venido han comprado mucho en galerías españolas, y los españoles también han comprado en galerías internacionales. Realmente este año la feria

ha vendido mucho y ha sido la mejor feria desde que empezó, pero no sé que va pasar ahora. Y desde el punto de vista cultural Arco ha sido fundamental en nuestro país porque gracias a Arco hay cantidad de gente que no se había acercado nunca a una galería ni había visto arte contemporáneo, que ha ido a Arco porque Arco era un fenómeno del que hablaban todos los medios de comunicación. Hay cantidad de gente que nunca en su vida se ha enfrentado al arte contemporáneo, porque tampoco va a los museos, y allí va a una feria y de repente empieza a ver cosas que se salen de su medio habitual. Y eso ha sido muy importante para abrir y para concienciar y para cambiar el gusto de mucha gente. El papel que ha cumplido Arco en nuestro país ha sido fundamental.

7. En algunas ocasiones usted ha dicho y escrito que el arte contemporáneo de España es menos conocido en el extranjero de lo que debiera. ¿Cuáles son las causas de esta situación y qué propondría Vd. para remediarlo?

Yo creo que España ha empezado a ser conocida en un momento en el que casi se puso de moda. Se puso de moda por el fenómeno de la transición sin violencia y por tener un gobierno socialista con un rey después de una dictadura; en fin: hubo muchas cosas, realmente, que hicieron que España dejase de repente de ser la gran desconocida a estar de moda. Pero yo diría que no cumplió las espectativas. Porque se empezaron en ese momento a hacer muchas exposiciones, a hacer exposiciones internacionales que hacían que directores de museos, que galeristas, que críticos viniesen a España y de paso viesen el arte español, pero eso no se ha seguido. Este momento es un momento más conservador, hay pocas exposiciones internacionales. La situación en Barcelona es diferente, en Barcelona es ahora mucho más activa que en Madrid, pero en general ya ha pasado ese interés que había por España, y hemos perdido una ocasión porque no hemos sabido aprovechar ese momento para dar verdaderamente a conocer nuestro arte fuera. También porque muchas veces no se ha entendido que era mejor hacer que nuestros artistas estuviesen en una exposición internacional que hacer una exposición sólo de arte español, que eso al final siempre quedaba como "arte español", siempre entre comillas, y en muchos casos podía resultar provinciano o podía no interesar a la gente, mientras que siempre lo importante es que los artistas españoles estén en contextos como la Documenta, como la Bienal de Venecia, etc.. Muchas veces tampoco se cuida que las presencias en las bienales sean realmente las más adecuadas, se da una visión de España que no corresponde a la realidad de la creación artística, y eso hace también que se vayan perdiendo ocasiones. De momento no se está haciendo mucho por difundir el arte español fuera de España. Espero que se corrija en un futuro.

NACHRUF AUF ANTONIO SAURA

Volker Marten / Steeden a.d. Lahn

(Im Herbst letzten Jahres verstarb 68jährig der Maler Antonio Saura. Aus diesem Anlaß veröffentlichen wir folgenden Nachruf des Bildhauers Volker Marten, d.R.)

...Ein sehr guter Maler... Antonio Saura ist tot.
Ehe ich ihn kennenlernte, liebte ich die Bilder eines Malers, dessen physische Kraft in diesen Bildern spürbar war. Die Frauenporträts, die Kreuzigungen, die immaginären Porträts Goyas, die Menschenmassen - diese Direktheit und die physische Präsens des Malers Saura berührte mich, seit ich das erste Mal Bilder von ihm sah. Er war ein Maler, von dem einer seiner Kollegen sagte, er habe im Grunde genommen sein ganzes Leben lang nur ein einziges Bild gemalt. So reduziert wie seine Themen waren auch seine Mittel: Schwarz, Weiß und Grau, mit all seinen Schattierungen und Nuancen. Antonio Sauras Farben verbargen sich im Grau. Und in den Kreuzigungen das Rot. Weniger eine Maler-Farbe als vielmehr ein Ersatz für triefendes Blut. Farbe als malerischer Bestandteil eines Bildes interessierte Saura nicht. Kein Blau, kein Gelb - höchstens als Variante seines Graus. An ein Grün bei Saura erinnere ich mich nicht.

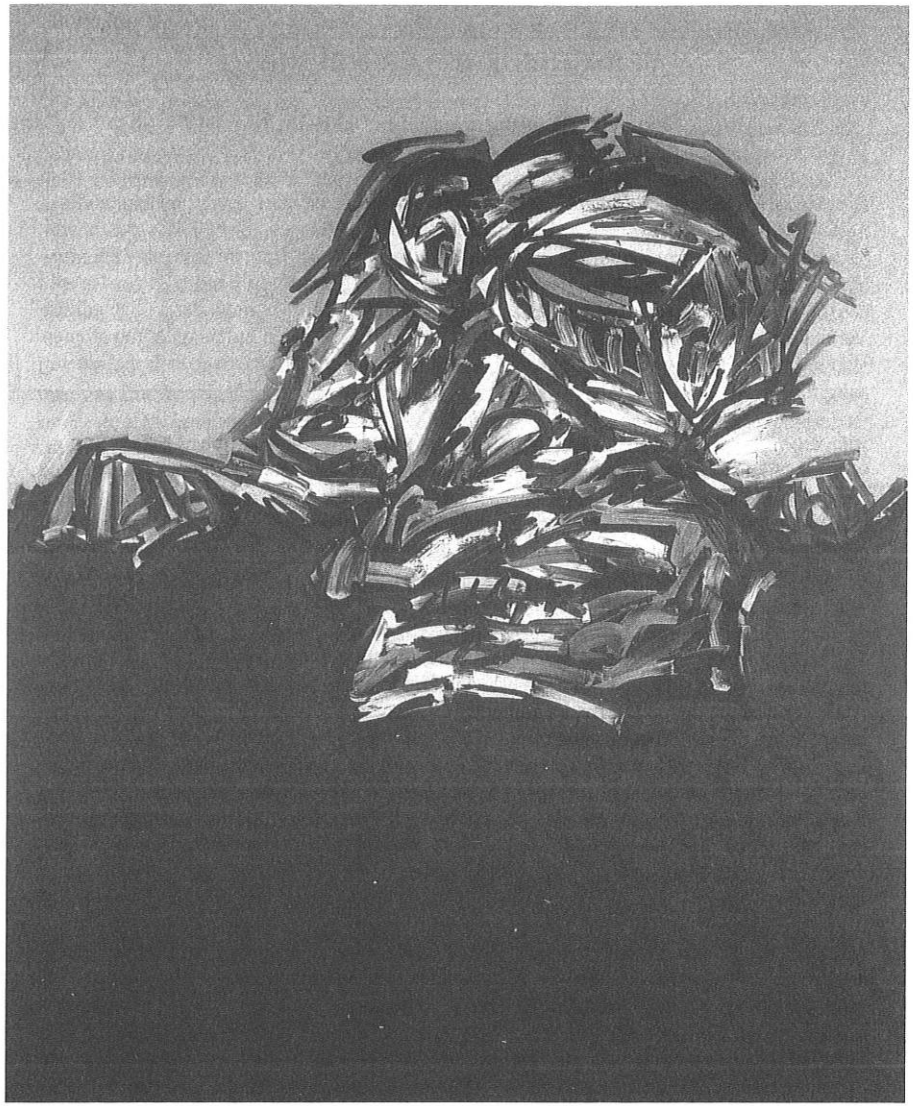
Goyas Hund; vielleicht ein Ausgangspunkt zum Verständnis von Sauras Malerei. Das Bild im Prado und seine Anziehungskraft sind ein Phänomen. Jeder, der einmal länger davor stand, hat seinen eigenen Goya für sich entdeckt. Seine Entstehung und Geschichte liegen im Dunkeln. Es ist frei für Assoziationen und Interpretationen. Saura hat es für sich ausgeweidet. Es diente ihm, um auf Goya einen Maler-Anschlag zu verüben. Die Überfigur Goya - verstümmelt in einem "imaginären Porträt". Ein Gewaltakt, ein Stuprum. Er hat die Reduzierung seiner Malerei auch an diesem Bild gemessen. Und die Frauenporträts, die Kreuzigungen? - Gewaltakte?

Als ich Antonio Saura 1990 kennenlernte, lernte ich die Malerei eines Malers zu verstehen, dessen physische Verletzbarkeit der Motor seiner Tätigkeit war. Er hatte zeitlebens einen ständigen Begleiter, seinen Gehstock. Saura war seit seiner Kindheit an einem Bein behindert. Wie sehr dieser Umstand sein Leben und seine Malerei bestimmte, habe ich im Laufe einer gemeinsamen intensiven Woche in jenem Sommer 1990 am Comer See erfahren. (Ich gab dort zusammen mit einem spanischen und zwei italienischen Künstlerfreunden unser alljährliches internationales Zeichenseminar, mit Antonio Saura - und eine Woche später mit Antonio López García - als Gastdozenten.)

Saura hat seine Obsessionen zu Leinwand gebracht. Er hat nicht gefunden, wie Picasso; nicht gesucht, wie Giacometti; nicht auf das "Diktat des Themas" gepfiffen, die kunsthistorische Leistung einiger deutscher Maler heute. Die Frauen, die Menschenmassen, die katholische Erziehung, die Maler-Übervater - er hat seine Obsessionen auf der Leinwand gelebt und gezähmt. Selbsttherapie eines Zerknirschten? Anders als die Fotografien von ihm vermuten lassen, war Saura humorvoll. Er hatte Witz. Er war herzlich. Sein starrer,

verbissener Blick löste sich schnell in einem verschmitzten Lächeln auf. Trotz tragischer Ereignisse, wie der Tod seiner beiden Töchter, war er, schien er lebensmutig und gelassen. Seine schweigsame Frau Mercedes war, klassisch, der Ruhepol in seinem Leben.

Nach einer Woche intensiver Arbeit brachte ich ihn zum Flughafen. Auf dem Wege dorthin legte ich eine Cassette von dem Cantautor José Menese ein. Ein guter Freund von ihm, sagte Saura. Vor ein paar Wochen habe er noch mit ihm zusammen *jerez* getrunken. Saura hatte viele Freunde. Er war jemand, dem Freunde viel bedeuteten. Am check-in umarmte er mich so fest, wie ich es von einem Mann davor noch nicht erlebt hatte. Zuvor erzählte er mir aber noch die Geschichte, wie er nach einer Reise am Flughafen Barajas in Madrid ankam und von einer Journalistin um ein Interview gebeten wurde. Er willigte ein. Die Dame fragte ihn nach seinem letzten Film, nach seiner Vorliebe für den Flamenco. Antonio Saura erzählte vom Film und vom *cante jondo*. Sie fragte ihn nach Geraldine Chaplin und ihrem gemeinsamen Leben. Antonio Saura gestand. - Nach einem erschöpfenden Interview ergänzte er abschliessend: „Por lo demás. ¿Conoce mi hermano? ¡Es un pintor muy bueno!"



Antonio Saura, Portrait Imaginaire de Goya I, 1985
245 x 195 cm, Pinto
(aus: Ausstellungskatalog „ Antonio Saura - Pinturas 1956-1985", Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1989, S. 159.)

EL BAROCCO MEXICANO IN DER MALEREI UND SEINE VERSCHIEDENEN URSPRÜNGE

Laura M. Corkovic / Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin

Die Malerei des mexikanischen Barocks umfaßt eine Zeitspanne von rund einhundertfünfzig Jahren (1640-1790) und entpricht somit der halben Herrschaftszeit des spanischen Vizekönigsreiches Neuspanien. In dieser vielschichtigen Epoche spiegeln sich mutlikulturelle Prägungen des von den Spaniern seit 1591 beeinflußten Landes in der Gesellschaft und der Malerei wieder, was aus dem beiderseitigen Verzicht der vollständigen Vernichtung des Gegners und der Adaptation sowohl der beiden aufeinandergetroffenen Hauptkulturen als auch allen aus dem Ausland kommenden künstlerischen Impulsen resultiert.

Juan Correa zeigt in seinem Gemälde "Die musizierenden Engel" (Abb. 1) eine Gruppe von acht Figuren, deren Haar- und Hautfarben von hell bis dunkel variieren. Der Maler, der selbst als dunkelhäutiger Mensch in jener Gesellschaft der *Castas* aufwuchs, deutet hier wahrscheinlich auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen Rassen und Kulturen der neuspanischen Bevölkerung hin. Ebenfalls denkbar ist bei diesem Beispiel die Annahme, Correa habe die Darstellung dunkelhäutiger Engel aus Werken spanischer Maler wie Murillo und Zurbarán übernommen.

Die zurbaraneske und europäische Beeinflussung der barocken Malerei in Mexiko erfolgte zum einen durch die große Zahl vorliegender Arbeiten, die zumindest aus Zurbaráns Atelier stammten und als Vorbilder fungierten, und zum anderen durch die Präsenz Sevillaner Maler, die den Tenebrismus und das *Claroscuro* in der "Neuen Welt" praktizierten. Der Einfluß Flanderns und Italiens verlief intensiv und zeitgleich zu dem Spaniens und begann ebenfalls in der Eroberungsphase des Landes. Von da an setzte ein Prozeß des Kopierens der Drucke und Gemälde aus Europa ein. Die Folge war eine stark vom Eurozentrismus geprägte barocke Malerei, welche jedoch ihren besonderen Charakter erst durch die asiatischen und v.a. durch die lokalen Einflüsse der indigenen Bevölkerung entwickelte.

Mit Hilfe der Muschelmalerei gelang es den Künstlern der damaligen Zeit, drei grundverschiedene Kulturen miteinander zu verschmelzen und in akzentuierter Weise einen Gesamtcharakter der barocken Malerei Mexikos zu demonstrieren.

Die *pintura enconchada* wurzelt einerseits in den prähispanischen Kulturen und wurde andererseits belebt durch die aus China stammenden und in Neuspanien lebenden Handwerker, welche diese spezielle Technik beherrschten und mit den Indios und Mestizen in den Ateliers der neuspanischen Künstler zusammenarbeiteten. Für die Darstellung der Jungfrau von Guadalupe (Abb. 2) wurden die quadratförmigen Muschelstücke zur Gestaltung des Stoffes und des Halbmondes wie in einem Mosaik auseinandergegliedert. Diese Anordnung erinnert an präkolumbische Arbeiten, die mit *concha nácar* und Edelsteinen dekoriert wurden, und läßt vermuten, daß dieses anonyme Werk entweder von einem Indio oder einem anderen durch das Gremium der Ordenanzas ungeprüften Künstler angefertigt wurde.

Die Jungfrau von Guadalupe, deren Erscheinung (1531) auf dem Hügel von Tepeyac, wo zuvor der von den Eroberern zerstörte Tempel der Göttin *Tonantzín* stand, das entscheidenste Ereignis im katholischen Glauben des Landes war und ein bedeutendes Zeugnis des Synkretismus in Mexiko ist, befindet sich vor der Sonne, was ihre Größe gegenüber dem alten Gott *Huitzilopochtli* zeigt, und gleichsam auf dem Mond stehend, dem Zeichen des gefürchteten Schlangengottes *Quetzalocóatl*, womit ihr Sieg über diesen verdeutlicht wird. Die gefalteten Hände und ihr gesenktes Haupt, dessen Gesichtsausdruck von unermeßlicher Güte zeugt, sind ausschließlich in Farben gestaltet, da der Maler mit der Einbettung von Muschelfragmenten diese zarten Züge nicht hätte erreichen können.

Die Farbpalette der neuspanischen Malerei zur Darstellung sakraler und profaner Themen war im Vergleich zur Zeit der Eroberung durch das *Claroscuro* stets eine reduzierte. Im Zuge des Tenebrismus bekamen die Bilder durch starke Kontraste sogar einen fast monochromen Charakter, der sich im mexikanischen Barock des beginnenden 18. Jahrhunderts wieder auflöste. Durch die Dominanz der Helldunkelmalerei gegenüber dem Tenebrismus erhält das Kolorit des Manierismus, aber ebenso das des antiken Mexikos einen Teil seiner beachtlichen Leuchtkraft zurück.

Rot z.B. symbolisierte im Reich der Azteken den Osten und den Sonnenaufgang und wird den fröhlichen Göttern wie *Centéotl*, dem Gott des Maises zugesprochen. Für den Süden und für die komplizierte Gottheit *Huitzilopochtli*, ihrem Sonnen- und Kriegsgott, steht das Blau. Die Farbe, ein bedeutender mentaler Vermittler zwischen dem Indio und den Gottheiten seiner Kultur, bekam durch die Europäer eine neue Symbolik, welche die alte nicht abschaffen konnte.

Bei der Untersuchung der verschiedenen Provenienzen der barocken Malerei in Mexiko konnten deutliche indigene Spuren nicht nur in der Farbgebung und -herstellung hervorgehoben werden, sondern ebenfalls in der, wenn auch nur latent vorhandenen Präsenz der präkolumbischen Götterwelt. Hierfür erscheinen Gemälde mit mythologischen Themen besonders geeignet, da jede malerische Ausformung griechischer oder römischer Götter ihre Entsprechung in den indigenen Darstellungen, wie z.B. bei den Sonnengöttern Helios und Huitzilopochtli, haben dürfte.

Die künstlerische Hand der Indios war seit dem Beginn der *conquista espiritual*, einer Christianisierung mit Hilfe der Malerei, an der Produktion von Gemälden beteiligt. Durch ihre Traditionen und Fertigkeiten, sowie durch die Liebe zu Flora und Fauna, welche die kreolischen Meister mit ihnen teilten, wurden in einige Gemälde Ornamente integriert, die diesen einen regionalen Bezug verleihen. Als ein Beispiel wäre die südamerikanische Aprikosenfrucht zu nennen, die sich in José Juárez' Darstellung der "Heiligen Familie mit einer Taube" (1655) findet. Eine traditionelle Beziehung findet sich in dem Gemälde "Die Hochzeit der Jungfrau Maria" (17./18.Jh.) von Cristóbal de Villalpando. Er kleidet die Braut in ein prunkvolles Gewand und schmückt ihren pathetisch gesenkten Kopf mit einem goldenen Diadem, in welches er Federn des Quetzalvogels integrierte, welche in der

EL BAROCCO MEXICANO IN DER MALEREI UND SEINE VERSCHIEDENEN URSPRÜNGE

Laura M. Corkovic / Magisterarbeit Humboldt-Universität Berlin

Die Malerei des mexikanischen Barocks umfaßt eine Zeitspanne von rund einhundertfünfzig Jahren (1640-1790) und entspricht somit der halben Herrschaftszeit des spanischen Vizekönigsreiches Neuspanien. In dieser vielschichtigen Epoche spiegeln sich mutlikulturelle Prägungen des von den Spaniern seit 1591 beeinflußten Landes in der Gesellschaft und der Malerei wieder, was aus dem beiderseitigen Verzicht der vollständigen Vernichtung des Gegners und der Adaptation sowohl der beiden aufeinandergetroffenen Hauptkulturen als auch allen aus dem Ausland kommenden künstlerischen Impulsen resultiert.

Juan Correa zeigt in seinem Gemälde "Die musizierenden Engel" (Abb. 1) eine Gruppe von acht Figuren, deren Haar- und Hautfarben von hell bis dunkel variieren. Der Maler, der selbst als dunkelhäutiger Mensch in jener Gesellschaft der *Castas* aufwuchs, deutet hier wahrscheinlich auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen Rassen und Kulturen der neuspanischen Bevölkerung hin. Ebenfalls denkbar ist bei diesem Beispiel die Annahme, Correa habe die Darstellung dunkelhäutiger Engel aus Werken spanischer Maler wie Murillo und Zurbarán übernommen.

Die zurbaraneske und europäische Beeinflussung der barocken Malerei in Mexiko erfolgte zum einen durch die große Zahl vorliegender Arbeiten, die zumindest aus Zurbaráns Atelier stammten und als Vorbilder fungierten, und zum anderen durch die Präsenz Sevillaner Maler, die den Tenebrismus und das *Claroscuro* in der "Neuen Welt" praktizierten. Der Einfluß Flanderns und Italiens verlief intensiv und zeitgleich zu dem Spaniens und begann ebenfalls in der Eroberungsphase des Landes. Von da an setzte ein Prozeß des Kopierens der Drucke und Gemälde aus Europa ein. Die Folge war eine stark vom Eurozentrismus geprägte barocke Malerei, welche jedoch ihren besonderen Charakter erst durch die asiatischen und v.a. durch die lokalen Einflüsse der indigenen Bevölkerung entwickelte.

Mit Hilfe der Muschelmalerei gelang es den Künstlern der damaligen Zeit, drei grundverschiedene Kulturen miteinander zu verschmelzen und in akzentuierter Weise einen Gesamtcharakter der barocken Malerei Mexikos zu demonstrieren.

Die *pintura enconchada* wurzelt einerseits in den prähispanischen Kulturen und wurde andererseits belebt durch die aus China stammenden und in Neuspanien lebenden Handwerker, welche diese spezielle Technik beherrschten und mit den Indios und Mestizen in den Ateliers der neuspanischen Künstler zusammenarbeiteten. Für die Darstellung der Jungfrau von Guadalupe (Abb. 2) wurden die quadratförmigen Muschelstücke zur Gestaltung des Stoffes und des Halbmondes wie in einem Mosaik auseinandergegliedert. Diese Anordnung erinnert an präkolumbische Arbeiten, die mit *concha nácar* und Edelsteinen dekoriert wurden, und läßt vermuten, daß dieses anonyme Werk entweder von einem Indio oder einem anderen durch das Gremium der Ordenanzas ungeprüften Künstler angefertigt wurde.

Die Jungfrau von Guadalupe, deren Erscheinung (1531) auf dem Hügel von Tepeyac, wo zuvor der von den Eroberern zerstörte Tempel der Göttin *Tonantzín* stand, das entscheidenste Ereignis im katholischen Glauben des Landes war und ein bedeutendes Zeugnis des Synkretismus in Mexiko ist, befindet sich vor der Sonne, was ihre Größe gegenüber dem alten Gott *Huitzilopochtli* zeigt, und gleichsam auf dem Mond stehend, dem Zeichen des gefürchteten Schlangengottes *Quetzalocóatl*, womit ihr Sieg über diesen verdeutlicht wird. Die gefalteten Hände und ihr gesenktes Haupt, dessen Gesichtsausdruck von unermeßlicher Güte zeugt, sind ausschließlich in Farben gestaltet, da der Maler mit der Einbettung von Muschelfragmenten diese zarten Züge nicht hätte erreichen können.

Die Farbpalette der neuspanischen Malerei zur Darstellung sakraler und profaner Themen war im Vergleich zur Zeit der Eroberung durch das *Claroscuro* stets eine reduzierte. Im Zuge des Tenebrismus bekamen die Bilder durch starke Kontraste sogar einen fast monochromen Charakter, der sich im mexikanischen Barock des beginnenden 18. Jahrhunderts wieder auflöste. Durch die Dominanz der Helldunkelmalerei gegenüber dem Tenebrismus erhält das Kolorit des Manierismus, aber ebenso das des antiken Mexikos einen Teil seiner beachtlichen Leuchtkraft zurück.

Rot z.B. symbolisierte im Reich der Azteken den Osten und den Sonnenaufgang und wird den fröhlichen Göttern wie *Centéotl*, dem Gott des Maises zugesprochen. Für den Süden und für die komplizierte Gottheit *Huitzilopochtli*, ihrem Sonnen- und Kriegsgott, steht das Blau. Die Farbe, ein bedeutender mentaler Vermittler zwischen dem Indio und den Gottheiten seiner Kultur, bekam durch die Europäer eine neue Symbolik, welche die alte nicht abschaffen konnte.

Bei der Untersuchung der verschiedenen Provenienzen der barocken Malerei in Mexiko konnten deutliche indigene Spuren nicht nur in der Farbgebung und -herstellung hervorgehoben werden, sondern ebenfalls in der, wenn auch nur latent vorhandenen Präsenz der präkolumbischen Götterwelt. Hierfür erscheinen Gemälde mit mythologischen Themen besonders geeignet, da jede malerische Ausformung griechischer oder römischer Götter ihre Entsprechung in den indigenen Darstellungen, wie z.B. bei den Sonnengöttern Helios und Huitzilopochtli, haben dürfte.

Die künstlerische Hand der Indios war seit dem Beginn der *conquista espiritual*, einer Christianisierung mit Hilfe der Malerei, an der Produktion von Gemälden beteiligt. Durch ihre Traditionen und Fertigkeiten, sowie durch die Liebe zu Flora und Fauna, welche die kreolischen Meister mit ihnen teilten, wurden in einige Gemälde Ornamente integriert, die diesen einen regionalen Bezug verleihen. Als ein Beispiel wäre die südamerikanische Aprikosenfrucht zu nennen, die sich in José Juárez' Darstellung der "Heiligen Familie mit einer Taube" (1655) findet. Eine traditionelle Beziehung findet sich in dem Gemälde "Die Hochzeit der Jungfrau Maria" (17./18.Jh.) von Cristóbal de Villalpando. Er kleidet die Braut in ein prunkvolles Gewand und schmückt ihren pathetisch gesenkten Kopf mit einem goldenen Diadem, in welches er Federn des Quetzalvogels integrierte, welche in der

präspanischen Zeit das Himmlische und den Glanz der Schönheit symbolisierten. Das Gold ist in diesem Gemälde, ebenso wie in anderen Werken Neuspaniens, ein Emblem für das Perfekte, das Unsterbliche und das Ewige. In der Zeit vor der Eroberung benutzte man es in Darstellungen der indigenen Götterwelt und assoziierte damit die Sonne und das Leben.

Die aus Europa gekommene Kunst und Kultur verdeutlicht ihre Dominanz gegenüber derjenigen der außereuropäischen und indigenen Züge in allen Werken des *barroco mexicano* und zeigt gleichzeitig die Akzeptanz lokal geprägter Elemente und Bildinterpretationen, durch welche diese Malerei ihre ästhetische Magie erhält.

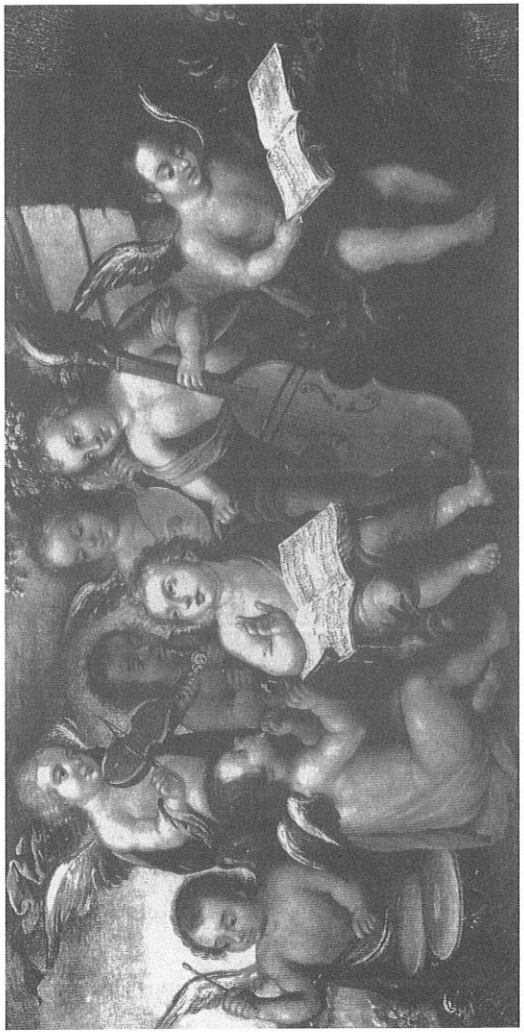


Abb. 1: **Juan Correa, Musizierende Engel** , Anfang 18. Jh.,
Öl auf Leinwand, 75x142 cm, México D.F., Pinacoteca Virreinal
(aus: Amella de Aspe V. / Meade de Angulo M., *Treasures of the Pinacoteca Virreinal*, México 1993, S. 103.)



Abb. 2: **Anonym, Unsere Liebe Frau von Guadalupe**, 17./18. Jh., Muschelmalerei, 175,5 x 111 cm, (aus: Amella de Aspe V. u.a, *La Concha Nácar en México*, México 1990, S. 88.)

SPANIEN - REISELAND DEUTSCHER MALER ZWISCHEN 1830 UND 1870

Anja Gebauer / Dissertation Freie Universität Berlin

Während Spanien als Forschungsgebiet in der französischen und anglo-amerikanischen Kunstgeschichte seit langem fest verankert ist, wurde dem Land von deutscher Seite bis vor einigen Jahren nur in bestimmten Bereichen, wie der Malerei des späten 16. und des 17. Jahrhunderts, dem Werk Goyas, der Skulptur der Renaissance, entsprechende Aufmerksamkeit zuteil. Die vorliegende Dissertation, die sich mit dem Spanienaufenthalt deutscher Maler im 19. Jahrhundert - beschränkt auf den Zeitraum der eigentlichen Entdeckung des Landes durch die deutschen Künstler - beschäftigt, leistet notwendige Grundlagenforschung.

Die Iberische Halbinsel zählte im vergangenen Jahrhundert nicht zu den Zielen traditioneller Bildungsreisen wie Italien, Frankreich oder die Niederlande. Erst die Spanienbegeisterung der Romantiker und der sich ausbreitende Orientalismus brachten einen merklichen Touristenstrom. Entscheidende Gründe dafür, daß dem Land jenseits der Pyrenäen vordem wenig Beachtung geschenkt wurde, sind in seiner historischen Entwicklung und geographischen Lage zu sehen.

Angeregt durch die Landesschilderungen englischer und französischer Reisender, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf das Erbe der arabischen Kultur aufmerksam machten, zog es ab 1830 eine Reihe von Künstlern zu den glanzvollen Schauplätzen der muslimischen Baukunst nach Andalusien, speziell nach Granada, Sevilla und Córdoba. Im Zuge der romantischen Rückbesinnung auf das Mittelalter galt ihr Interesse auch den christlichen Stätten wie Burgos, Segovia und der alten "Gotenhauptstadt" Toledo in Alt- und Neukastilien und Barcelona, Tarragona, Valencia an der Mittelmeerküste. Anhand einer beigefügten Spanienkarte von 1846 lassen sich die Fahrtrouten, die im einzelnen vorgestellt werden, verfolgen.

Der Aufenthalt der Maler währte im allgemeinen zwischen zwei Monaten und maximal drei Jahren und war oft eingebunden in Rundreisen, die sie ins benachbarte Portugal und nach Nordafrika, mitunter auch nach Übersee führten. Kurze, von Gibraltar aus realisierte Ausflüge nach Tanger gehörten zu fast jeder Besichtigungstour.

Welche Faszination Architektur, Landschaft und Volksleben auf die etwa 40 Maler, die zwischen 1830 und 1870 Spanien aufsuchten, ausübten, veranschaulichen ihre zahlreichen Studienblätter und ausgeführten Bilder. Das Verlangen, Neues zu entdecken, und dem Exotisch-Fremden nachzuspüren, war dabei für viele Maler eng verknüpft mit persönlichen und kommerziellen Aspekten. Sie nahmen die Strapazen und Gefahren der weiten Reise auf sich in der Hoffnung, mit unbekannten Motiven auf dem Kunstmarkt zu Ruhm und Geld zu gelangen.

Die Mehrzahl der Künstler, die aus allen großen Kunstzentren Deutschlands, vorrangig aber aus den Metropolen München und Berlin kamen, ist heute nahezu in Vergessenheit geraten. Ihre einstmals hohe Wertschätzung belegen zahlreiche akademische Auszeichnungen ebenso wie die Tatsache, daß viele ihrer Arbeiten in namhafte Sammlungen eingingen. Insbesondere die bayrischen Könige Ludwig I. und Max II. sowie der preußische König Friedrich Wilhelm IV. mit seiner Gemahlin Elisabeth von Bayern bekundeten durch Ankäufe von Gemälden und Aquarellen ihr Interesse gegenüber dem spanischen Sujet. Als weitere Gönner aus dem Kreise des deutschen und europäischen Adels zeichneten sich das württembergische Königshaus, Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis, Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, Adolf Friedrich Graf von Schack sowie Charles-Robert Graf Tascher de la Pagerie, der russische Fürst Alexander Mestchersky und die französische Kaiserin Eugénie aus.

Zunächst umreißt die Arbeit das Spanienbild, wie es sich in den Schriften der europäischen Reisenden ab 1770 bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts manifestiert. Daraus wird der allmähliche Wandel in der Einstellung gegenüber dem Land erkennbar, das bedingt durch seine geschichtlich-politische Entwicklung lange Zeit mit Vorurteilen zu kämpfen hatte. Mit der nachfolgenden Übersicht über die frühen illustrierten Beschreibungen und architektonischen Vorlagemappen werden die wichtigsten Publikationen vorgestellt, die den Reiselustigen und Künstlern grundlegende Informationen über das Land und seine Baudenkmäler gaben.

Die Fülle an Forschungsmaterial machte es erforderlich, die Maler weitgehend monographisch zu erfassen. Zu den wichtigsten zählen die in München tätig gewesenen Künstler Wilhelm Gail, Eduard Gerhardt, Friedrich Eibner und Fritz Bamberger, die mit ihrer romantischen, idealisierenden Darstellungsweise von Land und Leuten im 19. Jahrhundert das Spanienbild in Deutschland wesentlich geprägt haben. Ausgewählte Werke ihres umfangreichen Oeuvres stehen im Mittelpunkt der Studie.

Ein Exkurs zu Gail ist der valencianischen und andalusischen Nationaltracht im 19. Jahrhundert gewidmet, die der Künstler in Wort und Bild detailliert beschrieb. Seinen Beobachtungen kommt sowohl als Zeitdokument wie als Grundlage bei der Bestimmung spanischer Genreszenen hohe Bedeutung zu.

Des weiteren wird das Schaffen von Mathias Artaria, Edmund Wodick, Friedrich Gärtner, Eduard Hildebrandt, Gustav Friedrich Papperitz, Louis Gurlitt, Franz von Lenbach, Hans von Marées u.a. beleuchtet. Ebenso finden die Fahrten der mit orientalischen Ansichten bekannt gewordenen Künstler Wilhelm Gentz, Carl von Diebitsch, Carl Werner und Adolf Seel Beachtung.

In der Untersuchung wurde zudem der Genre- und Schlachtenmaler Carl Wilhelm Freiherr von Heideck einbezogen, obwohl sein Spanienaufenthalt außerhalb des zeitlich gesetzten Rahmens liegt. Mit seinen 1825 geschaffenen Bildern hat er jedoch wesentlich zu der aufkommenden Reisebewegung beigetragen.
Da die deutschen Architekten mit ihren Skizzen und Entwürfen Anteil an der Entdekkung und künstlerischen Erschließung des fernen Landes hatten, wurden sie im Text berücksichtigt und in die Reiseübersicht im Anschluß an die Arbeit mit aufgenommen.

Die zahlreichen im Kunsthandel oder in Privatbesitz aufbewahrten Werke sind, sofern sie die behandelte Thematik betreffen, in den Fußnoten vermerkt.

Die jeweiligen Bildanalysen ergänzen vergleichende Betrachtungen, die Gemeinsamkeiten und unterschiedliche Sichtweisen im Verlauf der 40 Jahre, über die sich die Reisen erstreckten, herausstellen. Dabei wird auf zeitgenössische Beurteilungen und Kunstkritiken späterer Jahre eingegangen. Zu erwähnen ist, daß die Untersuchung neben der Korrektur einiger Literaturangaben vor allem die Aufdeckung falscher Bildtitel erbrachte.

Ein Œuvrekatalog, der die in deutschen Museen und Graphischen Kabinetten aufgeführten Werke verzeichnet, sowie die Auflistung der druckgraphischen Blätter der beiden Sammelwerke "*Erinnerungen aus Spanien*" von Wilhelm Gail und "*España - Album del Principe Mestchersky*" von Friedrich Eibner vervollständigen die Forschungsarbeit.

GOYA UND DIE POPULÄRE BILDERWELT

Barbara Kornmeier / Dissertation Freie Universität Berlin

Diese mentalitätsgeschichtliche Studie untersucht die zentrale Rolle der populären Bilderwelt für Goyas Bildfindungen. Da sich die Volkskultur auf eine schriftliche Kultur nicht berufen kann, die bis weit ins 19. Jahrhundert Ausdruck ökonomischer Überlegenheit und mithin eine Kultur der Herrschenden ist, besteht für eine Untersuchung von Goyas Auseinandersetzung mit der populären Bildwelt die Schwierigkeit, eine rein ikonographische Methode anzuwenden. Beim Ausweisen von Traditionslinien, motivischen Verflechtungen und gattungstypischen Bildinhalten der Gestaltung populärer Grafik greift daher ein hermeneutischer Ansatz, der aus den vorhandenen heterogenen Quellen und Dokumenten jene Sinneinheiten ermittelt, die für die Bildmotive und -themen im historischen Kontext von Goyas Schaffen stehen. Dabei markiert die sich durch die Französische Revolution wandelnde Vorstellung von Volk und Nation den Kontext, in dem diese Thematik verankert wird.

Eine Aneignung von Topoi der populären Bildwelt wie Karneval und "Verkehrte Welt", Hexen- und Teufeldarstellungen, Trunkenbolde und Stierkämpfer findet sich bei Goya ausschließlich in den grafischen und malerischen Serienwerken, die nach seiner schweren Krankheit 1792/93 entstehen. In dieser Zeit distanziert sich Goya von den Lehrmethoden der Akademie und bekennt sich zum Geniekonzept. Eine erste praktische Umsetzung dieser Auffassung dokumentieren die nur seiner Laune (*capricho*) und Erfindungskraft verpflichteten elf kleinformatigen Kabinettbilder. Es folgen die großen grafischen Serienwerke der "Caprichos", der "Disparates" und der "Tauromaquia", in denen Elemente der populären Bilderwelt häufig zu beobachten sind. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwiefern die rangniedrige Gattung *capriccio* für Goya den geeigneten kunsttheoretischen Rahmen bietet, in dem volkstümliches Bildmaterial rezipiert werden kann.

Im Zuge der Entdeckung des Volkstümlichen durch die gebildete Welt im ausgehenden 18. Jahrhundert erfährt nicht nur die populäre Grafik als Träger der volkstümlichen Topoi eine bis dahin unbekannte Wertschätzung. Vielmehr wirft auch die Aufwertung des Emotionalen in Kunst und Literatur ein anderes Licht auf das Volkstümliche, da nun die systematische Stellung von Spott und Satire für Goyas Kunstproduktion nachvollzogen werden kann. Anhand der Themenbereiche von Karneval und "Verkehrter Welt" wird dies für Goyas Grafik vorgeführt und in Abgrenzung zur Satire bewertet, die in der Wirkungsästhetik ebenso wie das *capriccio* eine Öffnung für Irrationales, Abgründiges und Komisches erfährt. Das Repertoire der populären Bilderwelt dient Goya darüber hinaus als Vehikel für grausame und schreckliche Szenen wie am Beispiel der Hexendarstellungen gezeigt wird. Mit diesen Bildern trifft er den Geschmack der sensationslüsternen Gesellschaft, die mit Voyeurismus und bigottem Ensetzten die Ketzer- und Hexenprozesse in Spanien verfolgt. Diese zeittypische Neugierde gegenüber Hexen- und Teufelsthemen deckt sich aber auch mit dem frühromantischen Interesse am Volkstümlichen. Denn die Hexenthemen markieren zugleich den Berührungspunkt zwischen Volkskultur und

Schauerromantik, die sich von England ausgehend seit der 1770er Jahren in Form des Schauerromans und dem Kult des Erhabenen in ganz Europa verbreitet.

Mit der Etablierung des Bürgertums zu Beginn des 19. Jahrhunderts erringt die Auseinandersetzung mit der Volkskunst eine gesellschaftspolitische Relevanz. Bei den anstehenden Neuordnungen kann sie daher Grundlage und Maßstab einer Besinnung auf die eigenen Traditionen und nationalen Wurzeln werden. Daß das Volkstümliche vom Gefühl bestimmt wird, erscheint nun im Zusammenhang mit dem sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Literatur durchsetzenden wild-romantischen Naturbegriff durchaus positiv. Als Ausdruck von Empfindungen steigt das Volkstümliche zu einer moralischen Instanz auf, dessen Legitimität in seiner Ursprünglichkeit gründet. Mit diesem Bezugspunkt der unverdorbenen Volkskultur kann entweder im Namen der Aufklärung Gesellschaftskritik geübt werden, wie es Goya in einer Neuauflage volkstümlicher Tugend- und Lasterkodices der Bilderbögen vornimmt. Oder es können im Namen des Volkstümlichen die neuen bürgerlichen Nationaltugenden behauptet werden. Im Spanien des beginnenden 19. Jahrhunderts, das unter napoleonischer Fremdherrschaft steht, fungieren als Repräsentanten des spanischen Volkscharakters vor allem der "Stierkämpfer" und die traditionellen männlichen und weiblichen Handwerke in Form der "Wasserträgerin" bzw. des "Scherenschleifers". Diese spanischen Nationaltypen werden bei Goya ohne die gewohnten satirischen Untertöne dargestellt. Den Abschluß der Studie bildet die Untersuchung, auf welche Art und Weise Goyas Stierkampf- und Arbeiterbilder die an die Nation geknüpfte optimistische Weltsicht des zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits etablierten Weltbilds der Romantik vermitteln.

Barbara Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, Frankfurt a.M.: Vervuert. 1999. (Ars Iberica Bd.6). ca. 273 Seiten und 64 s/w Abb. DM 88,- . ISBN 3-89354-516-6.

DIE AUSMALUNG DER WOHNHÄUSER VON JUAN DE VARGAS, GONZALO SUÁREZ DE RENDÓN UND JUAN DE CASTELLANOS IN TUNJA / KOLUMBIEN ALS BEISPIEL FÜR DIE KUNST DER FRÜHEN KOLONIALZEIT

Michael Schatz / Magisterarbeit Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Das in einem Hochtal der östlichen Andenkordillere Kolumbiens gelegene Tunja (gegr. 1539) besitzt als ehemaliges Zentrum der kolonialspanischen Festlandprovinz Neu-Granada den größten noch existierenden Komplex profaner Renaissance-Bauten Südamerikas. Auf den Trümmern der präkolumbischen Muisca-Paläste errichtet, diente die 1575 von Philipp II. geadelte Landstadt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Alterssitz spanischer Konquistadoren. Dort residierten auch die im Titel der Arbeit genannten "*vecinos*" - drei hohe königliche Beamte (Schreiber, Stadtgründer, Kleriker) deren Wohn- und Amtshäuser an Wänden und Decken mit Malerei geschmückt sind.

Diese, wohl zwischen 1587 und 1636 in der Temperatechnik ausgeführten Gemälde zeigen unterschiedlichste Tiere, antike Götter, Landschaften und Embleme in großen Ornamentsystemen. Ihren Ursprung haben die dargestellten Motive in der deutschen, niederländischen, italienischen, spanischen und französischen Druckgraphik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Als Vorlagen dienten den anonymen Malern in Tunja Stiche von Juan de Arphe y Villafañe, Hieronymus Cock, Hans Collaert, Matthias Merian d.Ä. und der Schule von Fontainebleau, die während einer Hochphase des kulturellen Imports ins nördliche Südamerika gelangten. - Die originalen Belegstücke sind heute jedoch wahrscheinlich nicht mehr erhalten.

Im Gegensatz zur kulturhistorischen Bedeutung dieser Temperabilder an den muldenförmigen Decken und Adobewänden der Häuser in Tunja, deren Kombination aus antikheidnischen, christlichen und naturhaft-emblematischen Motiven eine für die hispanoamerikanische Kolonialkunst einzigartige "Ikonographie" aufweist, steht ihre bislang allenfalls als marginal zu bezeichnende Berücksichtigung durch die kunsthistorische Forschung.

Die Pionierarbeiten von Erwin Walter Palm, Martín S. Soria und Santiago Sebastián López, die jeweils kurz nach der Entdeckung jener Gemälde in den 1950er und 1960er Jahren in Form von wissenschaftlichen Aufsätzen darüber berichteten, blieben von der Fachwelt weitgehend unbeachtet. Dabei bieten besonders die unterschiedlichen Deutungsversuche der drei Wissenschaftler in Bezug auf einen "Gesamtsinn" und ihre Suche nach einem möglichen "Bildprogramm" dieser Malereien Anlaß zu einer kritischen und differenzierten Auseinandersetzung.

Die im Juli 1997 bei Prof. Dr. Michael Bringmann an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgelegte Magisterarbeit (seit 1998 als Dissertation fortgeführt) widmet sich der mehrdimensionalen Problematik dieses Themas: Vor dem Hintergrund

eigener Studien des Autors wurden die in der Sekundärliteratur formulierten Thesen in Kolumbien vor Ort kritisch analysiert, z.T. korrigiert und um neue Erkenntnisse ergänzt. Dabei wurden die Malereien der drei Häuser zur besseren Vergleichsmöglichkeit in drei gleich strukturierten Kapiteln behandelt, denen ein einführender Abschnitt zur kolonialzeitlichen Wandmalerei Spanisch-Amerikas und ein Kapitel über die historischen, sozialen und kulturellen Voraussetzungen für die Entstehung jener Gemälde in Tunja vorangehen. Neben Informationen über den künstlerischen Import, sowohl im Hinblick auf diejenigen europäischen Maler, die am Ende des 16. Jahrhunderts nach Tunja reisten, den aktuellen "modernen" Geschmack ins "Neue Königreich Granada" brachten (dies verbunden mit der Frage nach dem Autor des vermuteten inhaltlichen Konzeptes der Malereien) und damit zugleich für die Generation der Konquistadoren eine Brücke zur heimatlichen Kultur bildeten, als auch im Hinblick auf europäische Muster in Form von Kupferstichen, enthält die Arbeit u.a. eine Chronologie der Entdeckungs- und Forschungsgeschichte jener Gemälde, genaue Ausmessungen der bemalten Räume und eine Übersicht (mit Fotodokumentation) über den Erhaltungszustand der Malereien, bsonders nach den mehrfachen Restaurierungsversuchen in den vergangenen Jahren.

DAS SPANISCHE STILLEBEN DES 17. JAHRHUNDERTS

Felix Scheffler / Dissertation Ruhr Universität Bochum

Ziel der Untersuchung:
Erklärung der spanischen Stillebenmalerei in Hinblick auf ihre Voraussetzung, Entstehung, Entfaltung, Sinngehalte, kunsttheoretische Bewertung und ihren künstlerischen Anspruch vor dem Hintergrund der spanischen Kunstproduktion des 16. und 17. Jahrhunderts.

Gegenstand der Untersuchung:
I. Bilder, in denen sich die Darstellung des Verzehrbaren, Unbelebten, Dinghaften, Alltäglichen und Gewöhnlichen als primärer Bildanlaß zu erkennen gab. Die aufgrund dieser Definition vorgenommene Auswahl von Stilleben aus dem Bezugszeitraum zwischen 1600 und 1700 enthielt alle Ausformungen der Gattung genuin spanischer Prägung.
II. Kunstwerke, die Aufschluß über Ursprung, Absicht und Stellenwert der spanischen Stilleben geben: Wandmalereien und Mosaiken der Antike und Wand-, Decken- und Figurenbilder des 16. und 17. Jahrhunderts.
III. Kunsttheoretische Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts: Durch die Zeitspanne von ca. 200 Jahren war es möglich, die Beurteilung des Stillebens im Verhältnis zu seiner Ausformung zu verfolgen.

Methodik:
Die Untersuchung kunstheoretischer Quellenschrifte (1), der Vorgeschichte (2), der Entstehung (3) und der Realität und Deutung (4) der spanischen Stilleben orientierte sich besonders an folgenden Methoden der Kunstgeschichte:
- Die literarische Rezeptionsgeschichte
- Die kunstimmanente Rezeptionsgeschichte
- Die Typologisierung anhand von Motivgruppen
- Die ikonographisch-ikonologische Methode

Ausgehend von den Untersuchungsschwerpunkten (1-4) gliedert sich die Argumentation in vier eigenständige, aufeinander aufbauende Hauptkomplexe.

1) "Die literarische Rezeptionsgeschichte":
Vorgehen: Untersuchung kunsttheoretischer Schriften nach Informationen zum Stilleben, Erstellung einer Quellenanthologie zum spanischen Stilleben und Auswertung der Quellen in Bezug auf die Kunstproduktion.

Ergebnis: "Antikenrekurs" und "Nachahmung der Natur" galten als Maßstab zur Bewertung von Stillebenelementen. Während sich die Definition der Stillebenmalerei als "Nachahmung der Natur" als Mißverständnis einer anthropozentrisch argumentierenden Kunstheorie erweist, geht der in der Kunsttheorie formulierte Ursprung der spanischen Stillebenmalerei in der Antike über einen Topos hinaus, indem er die tatsächliche Orientierung neuzeitlicher Stillebenmaler benennt.

2) Verifizierung der "literarischen Rezeptionsgeschichte" an der Kunstproduktion:
Vorgehen: Überprüfung der in den kunsttheoretischen Quellen angedeuteten Hinweise auf die Entstehung der Stillebenmalerei an Werken der Bildenden Künste. Hinterfragung der Motivation, die zur Übernahme von Motiven und Sujets führte.

Ergebnis: Die nach der Entdeckung der *Domus Aurea* wiederaufgenommene Groteskenmalerei besonders im Dekorationsprogramm repräsentativer Palast- und Kirchenbauten galt als *Tertium comparationis* zwischen antiker und "moderner" Kunst. Hinzu kommt ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Integration über Bildbeschreibungen (*Ekphrasis*) bekannter und konkret erhaltener Motive des Altertums in Figurenbilder. Die Übernahme antiker Motive in der Malerei des 16. Jahrhunderts bedeutete das Wetteifern (*Emulation*) mit den bei Sammlern und Theoretikern hochgeschätzten Künstlern der Antike. Die Ausführung dieser Motive in der als allen bekannten Kunsttechniken überlegen bewerteten Ölmalerei diente der Veranschaulichung der Vorherrschaft neuzeitlicher Maler und rechtfertigte deren Bestrebungen zu Anerkennung der Malerei als *arte liberal*.

3) "Kunstimmanente Rezeptionsgeschichte I" und "Typologisierung nach Motivgruppen I":
Vorgehen: Überprüfung charakteristischer Gestaltungsgrundlagen und Motive spanischer Stilleben auf ihre Herkunft und die ihnen zugrunde liegende Absicht.

Ergebnis: Fensterlaibungen, dreigestufte Steinablagen und Symmetrie sowie Trauben und Vögel, Obstkörbe, Obstschalen und Obstteller, hängende Objekte und Flugwild und die Vorliebe für rohe unversehrte Nahrungsmittel gehen auf antike Stilleben zurück. Die in der Kunsttheorie zur Charakterisierung der Stillebenmalerei allenthalben bemühte "Nachahmung der Natur", unter der man das simple Kopieren des Naturvorbildes im Sinne einer *alla prima*-Malerei verstand, läßt sich aufgrund der engen Orientierung spanischer Künstler an antiken Vorbildern als "Mißverständnis" entlarven, welches sich wiederum über die von den Theoretikern intendierte Aufwertung der Malerei zur *arte liberal* anhand der traditionell hochangesehenen Gattungen erklären läßt.

4) "Typologisierung nach Motivgruppen II", "Kunstimmanente Rezeptionsgeschichte" und "Ikonographisch-ikonologische Untersuchung":
Vorgehen: Stilleben des 17. Jahrhunderts werden aufgrund gemeinsamer Charakteristika zu Stillebentypen gefaßt und unter dem Gesichtspunkt des Realiengehaltes der in ihnen dargestellten Objekte hinterfragt. Entstehungsvoraussetzungen, Funktion und Wege der Deutung werden aufgezeigt.

Ergebnis: Im Zuge der Etablierung der Stillebenmalerei gerät die strikte Einhaltung antiker Gestaltungsgrundlagen und Motivik, wie sie etwa in den Fensterlaibungen mit unberührten Nahrungsmitteln Sánchez Cotáns zum Ausdruck kommt, in den Hintergrund. Während die Beschränkung auf Pflanzen und Tiere der Alten Welt und die Vermeidung von neuzeitlichen kunstgewerblichen Gegenständen und Haushaltsgerätschaften aufgrund der Wiedererkennbarkeit der antiken Herkunft des Sujets in frühen Bildern notwendig war, wurde diese "Originaltreue" nach der Etablierung der Stillebenmalerei überflüssig. Die unterschiedlichen Stillebentypen konnten humanistische Bildung, antiquarisches

Kennertum und künstlerisches Genie, materiellen Reichtum, verfeinerte Lebensart und botanisches Interesse ausdrücken. Sie konnten als Ersatz realer Votivgaben vor Heiligenfiguren, als Votivbilder, als Sinnbilder für religiöse Wertvorstellung und zur Verbildlichung kirchlicher Fastenvorschriften und jahreszeitlicher Abläufe dienen.

Fazit:
Die Entstehung der Stillebenmalerei in Spanien stellt eine bewußte künstlerische Entscheidung dar, deren Ziel es ist, die Malerei aus dem Bannkreis auftragsabhängigen Handwerks und enger ikonographischer Grenzen zu lösen und zum *arte liberal* aufzuwerten. Von dieser Aufwetrtung erhofften sich die Künstler über die theoretische Nobilitierung hinaus konkrete Vorteile wie Steuerbefreiung, größeren künstlerischen Freiraum und bessere Bezahlung. Es wird deutlich, daß Kunsttheorie und Kunstpraxis entgegengesetzte Wege der Beweisführung zugunsten der Malerei als *arte liberal* beschreiten. Während die Theoretiker die traditionell hochangesehene Gattung der religiösen Historie mit der idealisierenden Abbildung menschlicher Figuren als Argument für die Aufwertung anführen, wird die Stillebenmalerei zum kunstpraktischen Vehikel, mit dem man, losgelöst von ikonographischen Konventionen, den Status der Malerei als "freier Kunst" zu belegen trachtete.

GOYA - UN REGARD LIBRE

Palais des Beaux-Arts, Lille, 12.12.1998 bis 14.03.1999

Christiane Kothe / Köln

Das Palais des Beaux-Arts in Lille zeigte vom 12.12.1998 bis 14.03.1999 in Zusammenarbeit mit dem Philadelphia Museum of Art, der Réunion des Musées Nationaux und der Stadt Lille die gut besuchte und viel beachtete Ausstellung *Goya – un regard libre*. In dem überschaubaren Rahmen von ca. 50 Exponaten wollte man nach eigenem Bekunden unterschiedliche Aspekte von Goyas Blick auf seine Zeit und bei der Auswahl seiner Sujets thematisieren, aber auch den Blick, zu dem er den Betrachter verleitet. Dieser tritt uns relativ neutral und erzählfreudig aber auch etwas glatt in den Kartons für die Teppichmanufaktur entgegen. Die in Lille gezeigte Auswahl von Kartons, z.T. in Gegenüberstellung zu den diesen vorangegangenen Ölskizzen oder aber in der Beschränkung auf die Ölskizzen, bot einen guten Querschnitt durch den Facettenreichtum der Sujets und damit des in ihnen zum Ausdruck kommenden goyesken Blickes am Anfang seiner Karriere. Jahre später wird die die Personen umgebende Landschaft zurückgenommen und die Charaktere gewinnen an psychologischer Tiefe, werden im Fall der *Wasserträgerin* und des *Scherenschleifers* zu Allegorien spanischer Stärke gegenüber der französischen Besatzung. Die gefühlsmäßige Tiefe geht hin bis zur schonungslosen Darstellung barbarischer Grausamkeit in zwei kleinformatigen Gemälden von *Kanibalen und ihren Opfern*, die kontrapunktisch zu Rousseaus "gutem Wilden" steht und eine verdeckte thematische und kompositorische Parallele zu den *Desastres de la Guerra* darstellt. Und sie gipfelt schließlich in der erschütternden Hoffnungslosigkeit, die von einem ebenfalls kleinformatigen Gefängnisbild ausgeht. Darüber hinaus zählt zu diesen Gemälden mit fast sezierischem Blick die in Lille beheimatete Darstellung der beiden *Alten*, die ohne es zu wissen davor stehen, vom Tod hinweggefegt zu werden. Im Alter wieder schmal und hager geworden, tragen beide spitzenbesetzte mädchenhafte Kleider, die mit ihren fließenden Formen eher einen jugendlichen Körper der Trägerin suggerieren, ein Eindruck der auch von ihrer Körperhaltung unterstützt wird. Armhaltung und Gebärden wirken wie eine eingefrorene, aus der Jungmädchenzeit herübergerettete Attitüde. Doch ein Blick auf die faltige Haut und die beiden Gesichter, die – z.T. zahnlos – mit hohlen Wangenknochen und tiefen Augenhöhlen bereits Totenschädel suggerieren, schaffen eine symbolschwangere Atmosphäre zwischen Ironie, Sarkasmus und Tragik.

Eine ganz anders geartete hohe emotionale Intensität findet sich in der Ölskizze zu einem Altarbild mit dem *Tod des Josef*. Jesus und Josef sind im Moment von dessen Sterben in einer unglaublichen Dichte von Innigkeit, Nähe und nonverbaler Kommunikation auf einander bezogen dargestellt. In dem ausgeführten Gemälde fehlt diese Dramatik – die Emotionen werden nun eher verhalten ausgedrückt und das Bild wirkt dadurch, auch gerade in der Gegenüberstellung mit der Ölskizze emotional kühler. Die anderen Gemälde mit religiösen Themen zeigen Goya teilweise als eher konventionellen Maler.

Goyas Existenz als Porträtmaler wurde in der Ausstellung mit ca. 20 Exponaten ein breiter Raum eingeräumt. Neben den offiziellen Porträts z.B. der Königin wurden viele Stücke gezeigt, die den eher privaten Rahmen von Goyas Freundeskreis wiederspiegeln. Gerade in ihnen zeigt sich besonders deutlich, wann Goyas Blick von Sympathie geleitet wird. Im Rahmen der Porträts besonders zu erwähnen ist das unübertroffene Kinderbildnis des *Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga*, das der Ausstellung als Titelbild diente. Hier steht uns kein kleiner Erwachsener gegenüber, sondern ein Kind in kostbarer Kleidung, umgeben von Tieren - offenbar sein Spielzeug -, wobei die Raubtiere Katze und Elster dem Bild einen rätselhaften Unterton geben.

Auch die *Caprichos* waren in einem langen Korridor zu sehen. Der zeitkritische Blick dieser Blätter macht es dem heutigen Betrachter nicht leicht, jenseits von allgemeinen Kategorien oder der Bewunderung für die technische Meisterschaft zu einem tieferen Verständnis zu gelangen und so dürfte das Gros der Besucher gerade von diesem Teil der Ausstellung überfordert gewesen sein. Hinzu kam, daß dieser Raum bei hohem Besucherandrang völlig überlastet war.

Goya als Stillebenmaler wurde ebenfalls mit einer kleinen Gruppe kleinformatiger Bilder berücksichtigt. Die Beschränkung auf wenige Gegenstände stellen ihn dabei in die spanische Tradition.

DIE IBERER

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15. Mai bis 23. August 1998

Bettina Marten/Runkel

In der „Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland" in Bonn wurde 1998 in einer großen Ausstellung erstmals die im Norden weitgehend unbekannte Kultur der Iberer vorgestellt. Diese Volksgruppe besiedelte um 500 v. Chr. die iberische Halbinsel entlang der Mittelmeerküste zwischen Andalusien und dem westlichen Languedoc; im Landesinneren reichte ihr Siedlungsgebiet bis in die Sierra Morena, die südliche Mancha und das Ebro-Becken entlang der Linie Teruel-Zaragoza-Huesca. Eingeleitet wurde der Rundgang von einer Kopie der Dama von Elche, dem wohl bekanntesten Kunstwerk aus iberischer Produktion - der Fund des Originals am 4. August 1897 auf dem Gelände des Gutshofes La Alcudia in Elche bedeutete eine Sensation für die Forschungsgeschichte. So war es folgerichtig, daß die Ausstellung zunächst mit einem Überblick über die Forschungsgeschichte von den Anfängen (1872, erste Funde der Steinskulpturen des Heiligtums auf dem Cerro de los Santos bei Montalegre del Castillo/Provinz Albacete) bis in die heutige Zeit in Form von Modellen und (Foto-) Dokumentationen der wichtigsten Grabungskampagnen aufwartete (z.B: El Puig de Sant Andreu, Ullastret/Prov. Girona; Les Toixaneres, Calafell/Prov. Taragona; El Tossat de Sant Miguel, Edeta/Lliria, Prov. Valencia), auch wenn die Präsentation im Aufgang der Kunsthalle dieser spröden Materie nicht gerade förderlich war. Diese Grabungen und die aufgefundenen Artefakte erlauben es, die bislang nur lückenhaften Kenntnisse über Gesellschaftsstruktur und Kultur der Iberer, die auf die nur spärliche literarische Überlieferung zurückzuführen ist, zu erweitern, denn auch die wenigen schriftlichen Zeugnisse der Iberer konnten bislang nicht vollständig entziffert werden. (z.B. die Bleitafeln vom Pico de Ajos und vom Bergheiligtum La Serreta bei Alcoi)

Dem bisherigen Forschungsstand zufolge werden vier große Epochen unterschieden: Zunächst die im 8. Jh v. Chr. einsetzende „voriberische Epoche" oder „Zeit des orientalisierenden Stils", die durch die Gründung von Gades (Cádiz) durch phönizische Händler gekennzeichnet ist, deren Interesse den reichen Kupfer- und Silbervorkommen in Andalusien galt und deren Kultur auch das Hinterland erreichte. Erste Formen fester Siedlungen wurden in Castillo de Doña Blanca und Tejada la Vieja gefunden. Daß die Iberer in ihrer Formensprache schon in dieser Frühphase von den Phöniziern beeinflußt wurden, zeigte beispielsweise das Deckelfragment eines Thymiaterions aus Linares, das eine Sphinx ziert. Aber auch Darstellungen von Löwen und Greifen finden in dieser Zeit Eingang in die iberische Kunst. Für die „frühiberische Epoche" wird ein Zeitraum von 600 bis 500 v. Chr. genannt, für den Siedlungskonzentrationen in den Flußtälern des Segura und des Guadalquivir entlang der Verbindungsachsen nach Andalusien festgestellt werden konnten. In dieser Periode kamen Eisenwerkzeuge auf, die die bisherigen Gerätschaften aus Bronze ablösen. Der Fund des Grabmals von Pozo Moro, auf das in der Ausstellung jeder Hinweis fehlte, ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. Als Grabstätte eines vermutlich führenden Mannes in der Region kann es als Zeichen einer hierarchi-

schen Gliederung der Gesellschaft gedeutet werden, über die schriftliche Aussagen fehlen. Tonkrüge (als Transportbehälter oder Vorratsgefässe verwendet) dieser Epoche verweisen mit ihrer Dekoration wiederum auf phönizische Vorbilder.

Das 5. bis 4. Jahrhundert wird als „Hochiberische Epoche" bezeichnet - das Siedlungsgebiet der Iberer erreichte in dieser Zeit seine größte Ausdehnung, die Zahl der befestigten Siedlungen nahm ständig zu; es entwickelten sich unterschiedliche Grabformen und religiöse Kultstätten. Bei Grabungen in den Nekropolen konnten eine große Zahl von Grabbeigaben aus Bronze, zumeist aus lokaler Produktion, gefunden werden. In dieser Epoche entstehen auch die qualitätsvollsten Skulpturen, z.B. die großen Reiter- und Kriegerfiguren vom Cerillo Blanco bei Porcuna, deren Aufstellung in Bonn ein Höhepunkt darstellte, oder der Stier von Sagunt. Die „spätiberische Epoche" vom 3. bis zum 1. Jahrhundert ist geprägt durch die zum großen Teil in Spanien ausgetragenen Auseinandersetzungen zwischen Karthago und Rom (2. punischer Krieg 219-202 v. Chr), die schließlich auch das Interesse griechischer und römischer Historiker an dem Land weckten. Berichte über Iberia finden sich z.B. bei Polybios, Livius, Appian und Strabo. Mit der Errichtung zweier Provinzen (Hispania Ulterior und Hispania Citerior) 197 v. Chr. durch das römische Reich begann die Romanisierung der gesamten iberischen Halbinsel, die 19 v. Chr. abgeschlossen war. In dieser Epoche entstanden in verschiedenen kulturellen Zentren die an Qualität überzeugensten Arbeiten in der Vasenmalerei, nachdem sich der zylindrische Kalathos allgemein als Form durchgesetzt hatte. Die Motive der Malereien verweisen auf die phönizische Vasenmalerei des 7. und 8. Jh. v. Chr. Es finden sich zudem Darstellungen eines Hochzeitstanzes, eines Kriegszuges, einer Hirschjagd, tanzende Krieger, aber auch von Gottheiten und Intitiations- und Übergangsriten. In der Bildhauerei entstanden Meisterwerke wie die Reliefs aus Osuna (Widder, Reiter, Pferd), die in einem Seitenraum als Ensemble ausgestellt waren.

Außer den schon genannten großen Skulpturen und Töpferwaren waren eine große Anzahl an Votivgaben aus den ergrabenen Nekropolen und Heiligtümern zu sehen. Zum einen handelte es sich um kleine, im Wachsschmelzverfahren hergestellte Statuetten aus Bronze (z.B. Krieger, Reiter, betende Frauen, gewickelte Kinder), zum anderen um Figürchen aus Terrakotta, zumeist Frauengestalten, die, so wird vermutet, eine Demeter verwandte Gottheit darstellen. Unter diesen Votivgaben stach eine kleine Terrakottagrotte hervor, die als Abbild eines iberischen Naturheiligtums gilt. Die ausgestellten, filigranen Beispiele der Goldschmiedekunst (z.B. der Schatz von Sanlúcar de Barraneda/ Évora und von Mairena del Alcor) bezeugen nicht nur den materiellen Reichtum der Iberer sondern auch deren großes handwerkliches Können. Unter den Werkzeugen eines Goldschmiedes, aus einem Grab bei Cabezo Lucero, befanden sich Matrizen aus Bronze für die Fertigung verschiedener Elemente, aus denen die Schmuckstücke später zusammengesetzt wurden. Zu sehen waren ferner landwirtschaftliche Geräte und Waffen (Falcata mit ihren einzelnen Teilen) aus Eisen sowie Münzen aus Ampurias, die die Griechen bei der Besiedelung dieses Landstriches eingeführt haben. Weitere Geldstücke, die zum Teil zweisprachig abgefaßt sind, stammen aus den Anfängen der römischen Besatzungszeit. Erwähnt werden sollen hier auch noch die *Damas*, jene zum Großteil sitzenden, mit großem Ernst blickenden Frauengestalten (die bereits erwähnte Dama de Elche, die Dama de Baza, die Dama vom Cerro de los Santos) von denen angenommen wird, daß sie eine

hochrangige weibliche Gottheit darstellen - die vielleicht originärsten Beispiele iberischer Kunstproduktion.

Auch wenn das Konzept der Ausstellung nicht eindeutig erkennbar war und eine chronologische Abfolge vermieden wurde, verdeutlichten die ausgestellten Stücke, wie sehr sich die Iberer in der Formensprache und der Formgebung von den anderen Kulturen des Mittelmeerraumes, mit denen sie rege Handelsbeziehungen pflegten, beeinflussen ließen. Schon in der orientalisierenden Phase wurden die verschiedensten Formen und Motive übernommen, die, weil sie offenbar so gut gefielen und dem eigenen künstlerischen Empfinden entsprachen, über Jahrhunderte hinweg kanonisiert und als Versatzstücke immer wieder eingesetzt wurden. So lassen sich, abgesehen von den schon erwähnten Übernahmen von den Phöniziern, auch Einflüsse aus der griechischen, der italischen und der phokäischen Kunst nachweisen. In der Forschung wird zwischen einer archaischen, formativen Phase und einer sehr langen nach-archaischen Phase unterschieden. Erst durch die Romanisierung des Landes wurde diese Kunstsprache ausgelöscht.

Ein „Interaktionsraum" bot die Möglichkeit, sich via CD-ROM über die unterschiedlichsten Bereiche der Kultur der Iberer weiter zu informieren: Über Alltag, Umwelt, Kunst, Religion, Siedlungswesen usw. Auf diese Weise wurde das Fehlen umfangreicherer Informationstafeln in den Ausstellungsräumen aufgefangen. Eine große Kleiderpuppe konnte mit zeitgenössischen Kleidungsstücken bestückt werden; Schriftzeichenstempel brachten dem Besucher die Schrift der Iberer nicht nur optisch sondern auch haptisch nahe. Eine kleine Bibliothek erlaubte einen Überblick über die bislang erschienenen Publikationen zum Thema *Iberer*. Dazu zählte auch der Katalog, der eine umfassende Überblicksdarstellung bietet. (Sehr informative Artikel finden sich auch in der Ausgabe Nr.3/1998 der Zeitschrift „Vernissage" - mit der Einschränkung allerdings, daß die Bildunterschriften zum Teil nicht der Richtigkeit entsprechen, z.B. S. 38/39, ein Vorwurf, der teilweise auch auf die Beschriftung der in den Vitrinen ausgestellten Objekte zutraf.) Hervorgehoben werden soll jedoch das umfangreiche Beiprogramm. Neben einer wissenschaftlichen Vortragsreihe wurden Workshops für Erwachsene und Kinder angeboten, in denen so unterschiedliche Themen wie beispielsweise „Den Iberern über die Schulter geschaut", „Beeindruckende Muster und Schriftzeichen", „Leben in Stein - Skulpturen erzählen vom Leben", „Als hätten die Iberer schon die Comics gekannt", „Über Sphinxen und andere übernatürliche Wesen" in Zusammenarbeit mit Künstlern erarbeitet wurden.

Daß auch die Kunstgeschichtschreibung der Moderne an diesem Volksstamm nicht achtlos vorübergehen kann, zeigt sich beispielsweise in den Untersuchungen zu Pablo Picassos Gemälde „Les Demoiselles d´Avignon" von 1906/1907, das in der Folge der 1905 erstmals im Louvre ausgestellten Skulpturen aus Osuna und vom Cerro de los Santos entstanden ist. Der Rückgriff auf die Vorfahren bei der Gestaltung der Gesichtszüge der „Demoiselles" ist unübersehbar.

SPANISCHE KUNST AM ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS

Museum Würth, Künzelsau-Gaisbach, 25. Januar bis 26. Mai 1999

Bettina Marten/Runkel

„Spanische Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts" zeigte das Museum Würth in Künzelsau-Gaisbach bis Ende Mai 1999. Seit seiner Eröffnung 1991 tritt dieses kleine Privatmuseum des Unternehmers Reinhold Würth, in dem neben der Sammlung „Schrauben und Gewinde" auch eine Sammlung zeitgenössischer Kunst zu sehen ist, auch mit Sonderausstellungen hervor.

Mit der Ausstellung „Spanische Kunst ..." wurden die Werke von zehn profilierten zeitgenössischen spanischen Künstlern in die Hohenloher Ebene geholt. Zu sehen waren Arbeiten von Alfonso Albacete, Eduardo Chillida, Alberto Corazón, Luis Cordillo, Kaldobika Jáuregui, Blanca Muñoz, Miguel Navarro, Antonio Saura, Antoni Tàpies und Manolo Valdés. Die Auswahl der Künstler spiegelt durchaus die Vorlieben des verantwortlichen Kurators, Kosme de Barañano, wieder. Seine subjekive Auswahl begründet er im Katalog : „ Sie (die Ausstellung, d.R.) strebt nicht danach, etwas Neues abzusegnen oder Traditionen über Bord zu werfen. Ich möchte Zeitzeugen vorstellen, die sozusagen Meilensteine einer Entwicklung sind, die auf höchster Ebene weitergeht, und ich möchte vor allem immer von persönlichen Kommentaren ausgehen. Meine Absicht und somit der Sinn der Ausstellung ist es, 10 Künstler vorzustellen, die zwar nicht viel miteinander gemeinsam haben, doch von denen jeder einzelne seinen ganz besonderen Stil und eine ganz persönliche plastische Sprache gefunden hat. Ich glaube, mit Hilfe dieser Collage aus so unterschiedlichen visuellen Konzepten kann das deutsche Publikum, ausgehend von seinem eigenen Hintergrund, besser verstehen, wie die Kunstszene im Spanien des ausgehenden 20. Jahrhunderts aussieht."

Die ausgestellten Werke stammen, bis auf wenige Ausnahmen, aus den 90er Jahren. Dennoch verweisen sie auf die ganz unterschiedlichen Erfahrungswelten der ausgewählten Künstler, die sich drei Generationen zuordnen lassen: Da ist zunächst einmal diejenige der „großen Alten", die das Franco-Regime in die Emigration zwang, entweder ins Exil ins Ausland oder in die innere Emigration (Chillida, Gordillo, Saura, Tàpies), mithin Vertreter jener Richtung, die Kunst vor allem als Ausdruck politischer Gesinnung bzw. politischen Protestes verstand. Es folgt diejenige Generation, die ihre Ausbildung noch im Reglement des Franco-Spanien erhielt, deren erste eigene künstlerische Gehversuche aber in die Zeit des Umbruchs nach Francos Tod fielen, eine Zeit, die vielleicht auch Irritationen mit sich brachte, weil sich das alte Wertesystem auflöste (Albacete, Corazón, Navarro, Valdés). Schließlich die junge Gerneration, die im Klima der demokratischen Erneuerung aufwuchs und sich künstlerisch völlig frei von jedwelchen zensorischen Beschränkungen entwickeln konnte (Jáuregui, Muñoz). Leider wurden die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe in der Ausstellung nicht berücksichtigt.

Außer den fünf zur Sammlung Würth gehörenden Arbeiten („Granito" 1993, „Instrument für Bach" 1996, „Gruß an Parmenides" 1995, „Wald III" 1989 und „Oben Unten IV" 1993) waren von Eduardo Chillida (geb. 1924) weitere Skulpturen sowie Collagen zu sehen, u.a. die Arbeiten „Locmariaquer X" von 1994 (Galerie Nieves Fernández, Madrid), „Leku III" von 1976 (Galerie Nieves Fernández, Madrid) und Chillidas „Hommage an Niki Lauda" 1984 (Galerie Nieves Fernández, Madrid). Luis Gordillo (geb. 1934) zeigte seine „Destillierkolbenserie" von 1991 (100 Zeichnungen) und den Bilderzyklus „Vogelperspektive" von 1991, die ebenso wie die drei Einzelbilder „Coagulatoria" (1994-1996), „Supergástrico Compensato" (1991) und „Doppeltes Selbstporträt meines Vaters" (1992) in kalten Farben und mehrfach überlagernden Schichten gehalten sind. Von Antonio Saura (1930 - 1998) wurden Gemälde ausgestellt, die noch in seinem Todesjahr entstanden sind und deren Themen seit vielen Jahren auf seinen Bildern in immer neuen Variationen und dabei immer transzendenter erscheinen: Der Bilderzyklus „Goyas Hund" von 1997 (Galerie Lelong, Paris), „Karl-Johann-Str. I" von 1985 (Galerie Stadler, Paris) und eine Version von 1997 (Privatsammlung), die in ihren Konturen viel klarer geworden ist als in der früheren Fassung; zwei Selbstporträts von 1997 (beide Galerie Lelong, Paris) und das Triptychon „Trois Graces" von 1997 (Galerie Lelong, Paris). Antoni Tàpies (geb. 1923) war mit acht Bildern und Zeichnungen aus den verschiedensten Schaffensperioden vertreten: „Schwarz und Weiß" von 1967 (Galerie Nieves Fernández, Madrid), „Grafissmes sobre cartó" von 1988 (Galerie Nieves Fernández, Madrid), „Piedmarrón" von 1985 (Sammlung Würth), „Petitmarró" von 1997 (Galerie Lelong, Zürich) und „Vier umgeklappte Ecken" von 1997 (Galerie Lelong, Zürich).

Alfonso Albacete (geb. 1950) wartete mit völlig neuen Themen auf: Mit „Luminaria I" (1994) und „Ankündigung" (1995) waren sehr farbige, übereinander geschichtete Netzstrukturen zu sehen, Abbilder jener wandernden natürlichen Lichtstrahlen, die sein neues Atelier beleuchten. Auch für die Bilder „Bosqueio III-VI" von 1997 wurde das Verfahren des Übereinanderschichtens angewendet. Die Gemälde Alberto Corazóns (geb. 1942), z.B.„Bericht des Wächters Nr. 28" und "Nr. 40" 1997, „Stilleben und Messer" 1997 oder die Diptychen „Flucht nach Ägypten" und „Stilleben", kennzeichnet eine archaische Sakraliät. In grellem Rot und Gelb erscheinen Piktogramm artige Gegenstände auf blauschwarzem Grund. Die ansonsten warmen Farben wirken hier kalt, was durch den Bildträger - in manchen Bildern Cortenstahl - untersützt wird. Miguel Navarro (geb. 1945) ist vor allem mit Installationen bekannt geworden, die mit Hilfe einer Art Baukastensystem das Thema „Stadt" aus der Vogelperspektive behandeln. Mit dem „Erddamm" (Installation 1997, Eisen) hat er sich einen spezifischen Teil einer Stadt herausgegriffen. Diese Arbeit enthält alle Elemente, die in früheren Jahrhunderten zu einer Stadtmauer gehörten: Gedeckte Wege, *garitas* genannte kleine Wachtürme, vor allem aber das kreisförmige Bollwerk im Zentrum mit seinen zwei Kanonenrohren. Manolo Valdés (geb. 1942, Mitbegründer der Gruppe Equipo Crónica) bezeugte mit seinen Bildern „Manet als Vorwand" 1994, Griechische Gefäße I" 1995, „Frau in Braun und Weiß" 1997 einmal mehr, daß er seine Bildthemen aus der Kunstgeschichte bezieht. Auch seine Herangehensweise an die Themen über die Zeichnung und die Verwendung traditioneller Materialien wie Ölfarbe, Jute und Sackleinen, Leinöl, Kaninchenleim, Bitumen scheinen zunächst etwas antiquiert, doch gewinnen die „alten" Themen durch ihre Materialität neue Aspekte.

Kolodobika Jáureguis (geb. 1959) dunkle organische Holzskulpturen, die Titel tragen wie „Camel I-III", „Rabe", „Elefant I", „Häuser unter Horizont" wirken nicht zuletzt durch ihre Oberflächenbehandlung mit Feuer archaisch und kontrastieren dadurch mit den beiden in klarem Gelb, Rot, Grün und Blau und strengen Formen gehaltenen Collagen „Kutxa XVI/XVII", die an Bauklötzchenkästen erinnern.Blanca Muñoz (geb. 1963) schließlich war mit ihren „astrophysischen Plastiken" vertreten. In fast wissenschaftlicher Manier schuf sie grazile Plastiken aus Metallstäben und verzinktem Lochblech in immer neuen Variationen, die einem bestimmten Sonnenlauf darstellen. So heißen ihre Arbeiten „Sichtbare Sonnenbahn bei 27°", „Ausrichtung zur Sonne bei 28°", „Ausrichtung zur Sonne bei 65° bei südlicher Sonne". Manche der Arbeiten enthalten in ihrer Bespannung ein Loch, durch das zu bestimmten Tageszeiten Licht hereinfällt, das dem Inneren dieser Plastiken die Aura eines Tempels verleiht. Um Raumerfahrung ging es ihr auch bei der Plastik „negativer Raum", einer 200 x 500 x 300 cm großen Plastik aus Aluminium und Edelstahl, deren räumliche Dimension erst durch eine Tanzperformance deutlich wurde.

Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen, der abgesehen von den Aufsätzen des Kurators Kosme de Barañano weitere Beiträge von Tomás Llorens, Juan Manuel Bonet, Fernando Gómez Aguilera, Rolf Hengsbach, Martin Robinson, Pablo Llorca, Bartolomeu Mari, Matthias Bärmann und Marcus B. Burke enthält. Den Beiträgen über die einzelnen Künstler wurden persönliche Statements der Künstler vorangestellt, die manchmal dem Duktus ihrer ausgestellten Werke zu widersprechen scheinen. Dem schön gestalteten Katalog hätte man sich allerdings eine sorgfältigere Überarbeitung zur Vermeidung mancher grober Übersetzungsfehler gewünscht: Die Carl Justi-Vereinigung tritt beispielsweise als Verlag in Erscheinung, was die Recherche nach der zitierten Literatur nicht gerade erleichtert.

Nicht unerwähnt bleiben soll jedoch das aufwendige Rahmenprogramm: Es bot neben Vorträgen, u.a. von Kosme de Barañano über Eduardo Chillida, auch Konzerte (eingeladen wurde beispielsweise der Gitarrist Paco de Lucia) Tanzveranstaltungen und Performances. Das große Abschlußfest bot darüber hinaus kulinarische Köstlichkeiten aus der spanischen Küche. Die nachfolgende Ausstellung ist wieder einem großen spanischen Künstler gewidmet: „Pablo Picasso - Ein Dialog mit der Keramik". (bis 12. September 1999, Museum Würth, Reinhold-Würth-Str. 15, D-74653 Künzelsau-Gaisbach, Tel. 07940-152200 / Fax. 07940-154200, Mo-Fr. 10.00-18.00Uhr, Sa/So und feiertags 10.00-17.00 Uhr)

EL ARTE EN LAS CORTES DE CARLOS V Y FELIPE II

NEUNTER KUNSTHISTORISCHER KONGREß IM OBERSTEN FORSCHUNGSRAT IN MADRID
Madrid, 24.-27. November 1998

Felix Scheffler / Madrid

Vom 24. bis zum 27. November 1998 wurden im Madrider Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" des Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) die *IX Jornadas de Arte* begangen. Waren vorangegangene *Jornadas* etwa der Antikenrezeption in der spanischen Kunst (1992), der spanischen Kunstgeschichtsschreibung (1994) und der Rolle der Frau in der spanischen Kunst (1996) gewidmet, so knüpfte das letztjährige Thema "El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II" deutlicher an das von der Vorstellung von Leitfiguren und Mäzenen geprägte Konzept an, wie es in den Kongreßen zur Kunst zu Zeiten Karls III. (1988) und zu Velázquez und zur Kunst seiner Zeit (1990) zum Ausdruck gelangte. In Hinblick auf die zur pünktlichen Tradition gewordene Veranstaltung der *Jornadas* im Herbst eines geraden Jahres und der Publikation der Kongreßakten im Frühjahr des darauffolgenden ungeraden Jahres trug die Themenwahl nicht allein den Feierlichkeiten zum vierhundertsten Todestages Philipps II. (gleichzeitig der vierhundertvierzigste Todestag seines Vaters) Rechnung, sondern wies auch auf die bereits 1999 einsetzenden Feierlichkeiten zum 500. Geburtstag Karls V. im Jahre 2000 voraus. Chronologischer Gegenstand der *Jornadas* war somit das gesamte 16. Jahrhundert. Die Formulierung des Themas "Die Kunst an den Höfen Karls V. und Philipps II." sollte regulativ auf die Beiträge einwirken und die *Jornadas* von anderen Veranstaltungen abgrenzen, die unter breiteren Themenstellungen wie etwa "Die Kunst zu Zeiten" oder "Die Kunst unter" Philipp II. die spanische Kunstproduktion des 16. Jahrhunderts abhandelten, und die zwangsläufig der religiösen Kunst die Rolle des Protagonisten einräumen mußten, wollten sie repräsentativ sein. Die Konzentration auf eine explizit höfische Kunst - unter Einbeziehung von Malerei, Architektur und Bildhauerei aber auch der angewandten Künste in den Bereichen Möbel, Schmuck und Geschirr - suggerierte implizit die in den letzten Jahren in der spanischen Kunstgeschichte zu Leitmotiven gewordenen Fragen nach echtem Mäzenatentum und nach der Sammlungsgeschichte, von deren Beantwortung man sich zu Recht Aufklärung über den Stellenwert künstlerischer Produktion in der spanischen Gesellschaft der Neuzeit erhofft. Die *Jornadas* nahmen somit im Pluralismus der Beiträge an der ebenfalls von den monumentalen Ausstellungen im Prado, Escorial und Valladolid und von zahlreichen Buchpublikationen, Fernsehsendungen und Zeitungs- und Zeitschriftenberichten getragenen Diskussion teil, die sich 1998 besonders darum drehte, ob es sich bei Philipp II. in erster Linie um einen strenggläubigen, restriktiv katholischen, an der Ausweitung spanischer Hegemonialansprüche interessierten Machtpolitiker handelte (leyenda negra) oder ob dieser durchaus dem Bild von einem verfeinerten, kulturelle und künstlerische Belange unterstützenden und vorantreibenden Renaissancefürsten entspricht (Eine Diskussion, die für die Person Karls V. heftiger im Jahre 2000 geführt werden wird).

Zwar ließ der von fast vierzig Vorträgen getragene Kongreß differenzierte und entgegengesetzte Sichtweisen zur Rolle der spanischen Könige als Auftraggeber und Klienten vermuten, doch wurden deutliche Positionen nur vereinzelt bezogen. So etwa von Fernando

Marías, der über das bekannte Beispiel El Grecos hinaus, das oft als Ausnahme von der Regel eines großzügigen Mäzenatentums angeführt wird, mit der Anführung von Michelangelo, Blas de Prado und Ortega Cimbrón Zweifel an einer Darstellung Philipps II. als eines an den Wissenschaften und Künsten aber auch an den Künstlern interessierten Monarchen formulierte.

Eine differenzierte und vom Einzelfall ausgehende Bewertung der kulturellen Leistungen unter Philipp II. forderte auch Alfonso Rodriguez G. de Ceballos, der sich mit der von Philipp II. in Madrid gegründeten Akademie für Mathematik und Architektur auseinandersetzte und deren Rolle für die tatsächliche Vermittlung architektonischer Lehrinhalte im 16. Jahrhundert durch Juan de Herrera, Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora für ausgesprochen gering erklärte und der Einrichtung dieser Akademie durch Vorläufer in Lissabon die Bedeutung einer Initialinstitution absprach. Als Hauptargument gegen eine wirklich prägende Einflußnahme der Akademie gilt ihm der Umstand, daß man von einer tatsächlichen Architekturausbildung erst in den drei Jahren nach dem Tode Herreras 1596 reden kann, in denen Cristóbal de Rojas Militärarchitektur und Festungsbauten lehrte. Eine entgegengesetzte Sichtweise bot Carmen Hidalgo Brinquis, die Philipp aufgrund der von ihm angestrebten Gründungen der Bibiliothek des El Escorial und des Archivo de Simancas als bibliophilen Humanisten und als Initiator einer modernen Buchproduktion und -lagerung präsentierte. Daß nur die Minderzahl der Kongreßbeiträge eine deutliche Bewertung der Person des spanischen Königs vornahm und einen noch geringere Anzahl an seiner tatsächlichen Rolle als Kunstförderer und Mäzen zweifelten, läßt sich zum einen durch die in den letzten Jahren erarbeitete Definition des Köngs als "Principe del Renacimiento" erklären, wie sie 1998 auch in den Ausstellungen im Prado, Escorial und in Valladolid zum Ausdruck gelangte. Andererseits muß man sich fragen, ob eine deutliche Trennung zwischen politisch denkendem Machtmenschen und humanistisch geprägtem Feingeist der historischen Realität gerecht wird und ob sich das Engagement Philipps gegenüber den Künsten und Künstlern und den sie umgebenden Institutionen nicht auch durch unterschiedlich gewichtete private und repräsentative Vorlieben und durch gesellschaftliche und politische Notwendigkeiten ergibt. Für ein zukünftig noch differenzierteres Bild des Monarchen und seiner Interessen und Leistungen in Hinblick auf die Künste können die Beiträge der *Jornadas* als sehr gute Diskussionsgrundlage dienen, da in ihnen in seltener Breite das Panorama spanischer Kunstproduktion - mit expliziter Ausnahme der Werke, die in erster Linie der Heiligenverehrung dienen - vertreten war.

Dem Themenbereich Malerei widmeten sich die Vorträge von Juan Martínez Cuesta (*Huellas de la colección real en las colecciones pictóricas del Patrimonio Nacional*), Elisa Bermejo (*Pintores flamencos que trabajaron para las cortes de Carlos V y Felipe II*), José María Blazquez (*Temas de la mitología clásica en la pintura de la corte de Felipe II*), María Kusche (*Rolam Moys, pintor de Doña Juana de Austria y de la nobleza cortesana, especialmente de los Duques de Villahermosa, y el reflejo de la política aragonesa de Felipe II*), Carmen Morte García (*El pintor flamenco Rolam de Mois. La sala de Linajes de los Duques de Villahermosa y el retrato cortesano en Aragón*), Olga Marín Cruzado (*El retrato real en composiciones religiosas de la pintura española del siglo XVI: Carlos V y Felipe II*) und Rocio Bruquetas Galán (*Los procedimientos y los materiales pictóricos en la corte de Felipe II*). Als Mischformen religiöser und höfischer Kunst, in denen die spanischen Monarchen entweder im Gewand verkleideter Begleitfiguren einer Sakralhistorie dargestellt sind oder in

ihrer deutlichen Wiedererkennbarkeit die untrennbare Einheit von Staat und Kirche und von Glaube und Regierung verkörpern, waren die Bildbeispiele beim Vortrag von Olga Marín besonders aufschlußreich. Die Präsentation von Rocío Bruquetas führte die Aufmerksamkeit in einer mit modernen reproduktionstechnischen Methoden gespeisten Kunstgeschichte auf die Kleinstbestandteile der Ölmalerei zurück, um daran zu erinnern, daß der Wert eines Gemäldes nicht ausschließlich von Künstler, Thema, Komposition, Bildmaße oder technischer Brillanz abhing. Mit der Miniaturmalerei setzten sich Rosario Marchena Hidalgo (*La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el arte cortesano y arte local*) und Javier Docampo (*Imagen Religiosa y devocion privada: Libros de oraciones de Carlos e Isabel de Portugal*) auseinander, wobei letztgenannter Autor den privaten Charakter der Stundenbücher und deren Bedeutung für eine individuell gelebte Religiösitat hervorhob.

Mit Architektur, ephemerer Architektur und Urbanismus im weitesten Sinne beschäftigten sich Miguel Angel Zalama Rodríguez (*Carlos V, Yuste y los Jerónimos: Sobre la construcción del aposento del emperador*), Fernando Chueca Goitia (*El plateresco en la epoca de Carlos V*) Virginia Tovar Martín (*La plaza principal de Madrid en el reinado de Felipe II*), José Luis Sancho (*Función y forma arquitéctónica en los palacios campestres de Felipe II: A propósito de las Rarezas de la casa Real de Aranjuez*) und María Jesús Sanz (*Imagen Plástica y texto literario en las entradas reales. La boda del emperador*), Consuelo Gómez López (*El concepto del* Bien público *y la transformción del territorio en los reinados de Carloy V y Felipe II*) und José Miguel Morales Folguera (*El urbanismo hispanoamericano y las Ordenanzas de Felipe II de 1573*), während das Interesse der spanischen Könige an Schmuck, Gold- und Silberschmiedekunst und an exotischen Raritäten in den Beiträgen von Natalia Horcajo Palomero (*Reinas y joyas en la España del siglo XVI*), María José Redondo Cantera (*Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal*), José Manuel Cruz Valdovinos (*Plata y Plateros de Felipe II: Manuel Correa*), Nuno Vasallo e Silva (*Filipe I de Portugal e a arte da prata e do ouro*), Carmen Heredia Moreno und Amelia López-Yarto (*Los triunfos del emperador en las artes del metal*), María Paz Aguilo (*El interés por lo exótico. Precisiones acerca del coleccionismo de arte Namban en el siglo XVI*) und José Jordao Felgueriras (*Mobiliario indo-portugues dos Austrias*) zum Ausdruck gelangte

Die Tendenz, sich mit überwiegend wenig bekannten Künstlern und Detailfragen in den einzelnen Künsten zu beschäftigen, wie sie in der starken Präsenz der Auseinandersetzung mit den angewandten Künsten festzustellen ist und wie sie im gesamten Kongreß zu konstatieren war, kann als Reaktion auf die "Monopolisierung des 16. Jahrhunderts" besonders durch die vom Prado und seinem amtierenden Direktor ausgehenden Veröffentlichungen und Ausstellungen unterstellt werden und entspricht dem Wunsch nach Vermeidung von Wiederholung und nach wissenschaftlicher Originalität. Dieser Wunsch läßt sich auch für den Bereich der Bildhauerei erkennen. In den Beiträgen von Margarita Estella Marcos (*Escultores cortesanos del siglo XVI*) und Ángel del Campo y Francés (*Juanelo Turriano relojero de Carlos V e ingeniero de Felipe II, inmortalizado por Leoni y Trezzo*) wird Pompeo Leoni nur als ein Künstler unter anderen behandelt.

Vor dem Hintergrund der Diskussion der Maler und Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts um Aufnahme ihrer Künste in den Kanon der *artes liberales* war die Information, die Angel López Castán (*Noticias sobre el arte de bordadores en la corte de Felipe II*) über die Sticker

und ihr künstlerisches Selbstwertgefühl gab, interessant. Während der Status der Maler noch bis ins 17. Jahrhundert hinein vergleichbar mit dem der Schuster und Schneider war, genossen bereits vereinzelte Stickmeister das von den Malern ebenfalls angestrebte Privileg der Steuerbefreiung. Der Stickerei widmete sich auch ein weiterer Beitrag (Concha Rodriguez Herranz, *Indumentaria cortesana del siglo XVI en los fondos del Mueo Nacional de Antropología*, in dem die Autorin ein bis dato unbekanntes Wams vorstellte.

Mit bedeutenden Adelsfamilien und ihren Sammlungen beschäftigten sich die Beiträge von Juana Hidalgo Ogayar (*El patronazgo de los Mondejar en Alcala de Henares. Reflejo del llevado a cabo en la corte de Felipe II*), Alicia García Medina (*Formación y mecenazgo de un destacado noble de la Corte de Felipe II, Don Bernardino de Cárdenas, Duque de Maqueda*), Rosa López Torrijos (*La relación del primer Marqués de Santa Cruz con las artes. Datos inéditos sobre obras y colecciones*). Wie es zur Sammlung der Bilder Hieroymus Boschs' kommen konnte, untersuchte Isabel Mateo Gómez (*Felipe II, coleccionista de El Bosco: Pervivencias literarias medievales a lo largo del siglo XVI, "prudencia y decoro"*). Wie diese beschäftigte sich auch Augustín Bustamante in dem bedauerlicherweise einzigen Beitrag, der der Kunsttheorie gewidmet war, mit den Kriterien der Bewertung von Malerei, wie sie in dem ausgesprochen wichtigen Kunsttraktat von Felipe Guevara formuliert wurden.

Mag die starke Präsenz der angewandten Künste und die Vermeidung berühmter Künstler, wie beispielsweise Tizians, überraschen, so rechtfertigt sich diese durch die Absicht, den allseits bekannten Daten zum Kunstinteresse der spanischen Könige neue Perspektiven hinzuzufügen. Für den "Blick von außen" sorgten dieses Mal portugiesische Wissenschaftler, nachdem 1994 und 1996 mehrere Mitglieder der Carl Justi-Vereinigung die auch für die Zukunft immer gültige und herzliche Einladung des Departamento de Historia del Arte angenommen und somit "zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal beigetragen hatten".

Miguel Cabañas Bravo: Política artística del franquismo.

rezensiert von Jutta Held / Osnabrück

Der Titel des Buches scheint einen generellen und generalisierenden Überblick über die spanische Kunstpolitik unter Franco anzukündigen, doch der Autor ist entschieden einen anderen Weg gegangen: Im Zentrum seiner Untersuchung steht eine einzige Ausstellung, die erste Biennale hispano-amerikanischer Kunst im Jahre 1951. Im Spiegel dieser Ausstellung, die Cabañas Bravo als Katalysator einer Umstrukturierung des künstlerischen Kräftefeldes um 1950 begreift, entwirft er ein dynamisches Bild der künstlerischen Verhältnisse in Spanien von den vierziger Jahren bis in die frühen sechziger Jahre. Er legt also eine kunstsoziologische Arbeit vor, in der er die Positionen der unterschiedlich wirkungsmächtigen Institutionen und Instanzen beschreibt sowie die Handlungsimpulse, die von ihnen ausgingen, von der Kultusbürokratie, den Museen, der Kunstkritik und den Galerien bis zu den Künstlergruppen und einzeln hervortretenden Künstlern. Bis in die Fußnoten hinein liest sich das materialreiche Buch, das die Fronten in den kulturellen Auseinandersetzungen so konkret und detailgenau darstellt (wenn auch nicht ohne Wiederholungen und gewisse Redundanzen), mit Spannung.

Die vierziger Jahre waren eine Periode der Isolierung Spaniens, die sich nach dem Sieg über den deutschen Nationalsozialismus politisch verschärfte und im Inneren des Landes mit der oktroyierten kulturellen Autarkie retrospektive Tendenzen bestärkte (*siglo de oro* und die spanische Katholizität als Leitmarken der nationalen Identität). Gegen den staatlich gestützten Akademismus richteten die engagierten, aber relativ ohnmächtigen Initiativen von einzelnen Künstlergruppen, Galerien und Intellektuellenzirkeln zunächst wenig aus. Erst mit den Überlegungen der Westmächte, Spanien in das antikommunistische Bündnis einzubeziehen und aus diesem Grund seine politische Isolierung aufzuheben, eröffneten sich auch neue kulturelle Perspektiven.

Das Regime steuerte eine Öffnung vorsichtig an, indem es mit der groß geplanten Ausstellung der Biennale die Kontakte zu Lateinamerika zu intensivieren suchte und sich auf diesem indirekten Wege den westlichen Demokratien annäherte. Dabei konnte es sich auf die Politik des Instituto de Cultura Hispánica stützen, das bereits 1940 begonnen hatte, seine Fühler nach Lateinamerika auszustrecken. Eine Kulturpolitik der *hispanidad*, die Nationalismus und internationale Verbindungen, Bekenntnisse zur Tradition und zur Moderne miteinander verband, sollte die Grenzen öffnen, zugleich aber die regierungstreuen Konservativen eingebunden halten. Cabañas Bravo zeigt, welche Dynamik die Vorbereitung und Organisation dieser ersten großen internationalen Ausstellung nach dem Krieg in Gang setzte. Galerien, Künstlergruppen, Kunstkritiker aus den Provinzen und regionalen Zentren fühlten sich ermutigt und waren zur Mitarbeit aufgerufen. Auch die Politik der Museen gegenüber der zeitgenössischen Kunst änderte sich, Neugründungen gaben der aktuellen Kunst Gewicht und setzten andere Akzente.

Gemessen an der Biennale von São Paulo oder Venedig, mit denen sie sich messen mußte, hatte die spanische Ausstellung eklektische Züge. Dennoch verhalf sie der modernen westlichen Kunst in Spanien zum Durchbruch. Sie bedeutete das Ende der staatlichen Unterstützung des Akademismus und die Anerkennung neuer Richtungen in der Kunst, insbesondere der abstrakten Malerei und Skulptur. Die einzelnen Etappen in diesem Prozeß werden von dem Autor exakt und facettenreich nachgezeichnet.

Die spezifische Qualität des spanischen *Informel* (denken wir an Saura, Millares, Tàpies und andere), die Intensität der semantisch aufgeladenen Formen, die aggressive Leidensrethorik dieser Bilder, ist wohl kaum ohne die besondere Kampfsituation der spanischen Künstler zu verstehen. Ihre Kunst war nicht nur als Einspruch gegen die Dominanz des Akademismus gedacht, sondern gegen die beengenden politischen Verhältnisse insgesamt. Die Wirkungsabsichten ihrer Kunst waren weiter gesteckt als zum Beispiel die der deutschen Künstler, die mit ihren Abstraktionen eher kontemplativen Werten nachhingen.

Dennoch wurden diese abstrakt arbeitenden Künstler, die man einer spanischen *inneren Emigration* zurechnen kann, mit ihren ersten internationalen Erfolgen, die Resultat der Biennale sowie der politischen Integration Spaniens in das Bündnis der westlichen Demokratien waren, sofort in eine ambivalente Situation gedrängt. Die Proteste, die von Exilkünstlern, Picasso an ihrer Spitze, gegen die Biennale, einer Veranstaltung des nach wie vor faschistischen Spanien, lanciert wurden, trafen nun auch die jungen Künstler. Sie verloren ihren Kredit als oppositionelle kulturelle Kraft im Inneren des Landes, als die der kulturellen Strategie des Franco-Regimes auf internationalem Terrain zum Erfolg verhalfen. Künstlergruppen an der Peripherie Spaniens, in Barcelona oder Valencia (z.B. Equipo Crónica), organisierten sich bald schon im Widerspruch gegen die *Abstrakten.*

Daß die franquistische Kulturoffensive trotz der Proteste aus dem Exil gelang, war nicht zuletzt den medienwirksamen Interventionen Dalís zu verdanken, dessen Antwort auf Picassos Boykottaufruf die Linien der Konfrontation geschickt vernebelte. Mit seiner Aufforderung an Picasso, nach Spanien zurückzukehren, appellierte er an nationale Gefühle, die geeignet waren, den "alten" Antifaschismus, auf den sich Picasso berief, lahmzulegen. Spanien war bereit, so insinuierte Dalís Aufruf, einer freiheitlichen Kunst als Basis zu dienen. Mit der Aufmerksamkeit, die Dalí erregte, erhöhte er zwar die Akzeptanz der spanischen Avantgarde, doch dem politisch oppositionellen Elan der *abstrakten* Künstler wurde gleichzeitig die Spitze abgebrochen, durchaus ein Nebeneffekt in Dalís Sinne. Mit seinen genauen Recherchen leistet Cabañas Bravo einen fundierten Beitrag zu der politischen Geschichte der avantgardistischen Kunst in Spanien.

Miguel Cabañas Bravo: *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid 1996.

Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art

rezensiert von Michael Schatz / Mainz

Glaubt man Macmillans PR-Strategen, so hat sich die aufwendige Vermarktung dieser monumentalen Kunstenzyklopädie schon gelohnt: Knapp drei Jahre nach ihrem Erscheinen findet man die 34 grünen Bände hierzulande in fast jeder öffentlichen Fachbibliothek. Kein geringerer als der belesene Hellmuth Karasek (Zitat: "Ich bin schlicht begeistert") bürgt in den mehrseitigen Hochglanzprospekten des Verlags für die Seriösität dieses Lexikons, oder - in Karaseks Worten - dieser "Anschaffung fürs Leben". - Peinlich nur, daß sich bereits in den deutschsprachigen Werbetext für dieses "Wunderwerk" ein Druckfehler eingeschlichen hat. Doch verlassen wir die Niederungen der Werbebranche und begeben uns stattdessen auf eine "Weltreise der Kunst", wie sie uns Karasek empfiehlt. Mit anderen Worten: Was hat das Dictionary of Art als selbstpropagierte "Bibliothek der Weltkunst" wirklich zu bieten und - angesichts eines Preises von knapp dreizehntausend Mark muß man dies sicher fragen - lohnt sich die Investition ?

Da das neue Nachschlagewerk im Urteil kunsthistorischer Fachkreise sehr unterschiedlich bewertet wird, die dem Rezensenten gegenüber geäußerte Kritik aber nur auf wenigen Einzelbeiträgen basierte, soll hier nun der Versuch unternommen werden, das gesamte Dictionary im Hinblick auf die für Justi-Mitglieder relevanten Themen stichprobenartig zu betrachten. Dabei ist in erster Linie zu fragen, ob in dem angelsächsischen Werk die Kunst der hispanischen und portugiesischen Welt adäquat berücksichtigt und dem neuesten Forschungsstand entsprechend dargestellt wird.

Doch zunächst einige Vorinformationen:
Das Vorhaben, auf einen Schlag eine umfassende Enzyklopädie zur Weltkunst und -kulturgeschichte auf den Markt zu bringen, die zugleich Spezialisten wie auch allgemein interessierte Leser ansprechen soll, ist sicher gewagt. Entsprechend groß war der Aufwand von Verlagssseite: Seit Anfang der achtziger Jahre schrieben insgesamt 6700 Fachautoren für das Lexikon. Aus dem Bereich der spanischen Kunstgeschichte gehörte Alfonso E. Pérez Sánchez dem Lexikonbeirat an, die einzelnen Themengebiete aus der hispanischen und portugiesischen Welt wurden von Santiago Alcolea, Enrique Arías, Orianna Baddeley, Elisabeth Baquedano, Jonathan Brown, John Bury, Francisco Calvo Serraller, Vicente Lleo Canal, Angela Delaforce, José Augusto Franca, Juan José Martín González, David Jones, Fernando Marías, Wilfredo Rincón und Hellmuth Wohl koordiniert. Unter den Autoren finden sich u.a. María Concepción García Sáiz, Teresa Gisbert, Melissa Mc Quillan, Manuela Mena, Priscilla E. Muller, Jordi Oliveras, Eduardo Serrano und Eduard J. Sullivan, um nur einige zu nennen. Bis zur Drucklegung 1996 kamen insgesamt 45 000 Einzelbeiträge zusammen, wovon über ein Viertel der Einheitlichkeit wegen ins Englische übersetzt wurde, darunter viele Artikel aus dem spanischen und portugiesischen Sprachraum.

Macmillans Lexikon mit Universalanspruch hat sich inhaltlich keinerlei Grenzen gesetzt: Laut Verlag soll in den nach Schlagwörtern alphabetische geordneten Beiträgen von vorgeschichtlicher Höhlenmalerei bis in unser Jahrzehnt alles, was mit Kunst in irgendeinem Zusammenhang steht, thematisch erfaßt sein. Die insgesamt 15 000, qualitativ guten Abbildungen sind größtenteils in Schwarz-Weiß gehalten und mit Bildunterschriften versehen, die je nach Gattung Titel, Maße, Techniken, Datierung(en) und Standortangaben des Kunstwerks enthalten. Den Text erläuternde Zeichnungen, Graphiken und Karten sind stets korrekt wiedergegeben und bezeichnet.

In der nun folgenden Betrachtung soll der Versuch unternommen werden, durch gezielte Stichproben bezüglich der Spanien-, Portugal- und Iberoamerika-relevanten Beiträge ein umfassendes Bild des Dictionary of Art zu gewinnen, das die Besonderheiten des Werks hervorhebt.

Beginnen wir mit dem zentralen Länderartikel über Spanien, aus dem sich viele, für Justi-Mitglieder sicherlich relevante Stichwörter und Querverweise auf andere Lexikoneinträge ergeben. Mit über 100 Seiten präsentiert sich der Spanien-Aufsatz als "Buch im Buche": Die dazugehörige Gliederung unterteilt das Themengebiet in insgesamt 16 verschiedene Bereiche, die in sich wiederum weiter ausdifferenziert sind. Auf eine allgemein gehaltene Einleitung, die von einer doppelseitigen Karte der iberischen Halbinsel illustriert wird (dort eingezeichnet: die über 80 Städte und Regionen, welche sich als eigenständige Einträge im Lexikon wiederfinden, von Alcalá de Henares bis Zamora) folgt ein nach Epochen gegliederter Beitrag über spanische Architektur, dem sich ein Kapitel über die Malerei und Graphik anschließt. Ebenso chronologisch werden die Beiträge über Plastik, Innengestaltung, Möbel und Keramik behandelt; das anschließende Kapitel über Glaskunst ist dagegen in die Regionen Katalonien, Andalusien und Kastilien unterteilt. Metallarbeiten, Schmuck und Textilkunst erscheinen wiederum nach Gattungen ausdifferenziert. Abschnitt 12 thematisiert Kunsthandel und -sammlungen in Spanien, während im 13. Kapitel die spanischen Museen betrachtet werden. Aufsätze über Kunsterziehung, kunstgeschichtlich orientierte Bibliotheken und Bildarchive sowie ein Beitrag über die Historiographie der spanischen Kunst stehen schließlich am Ende des umfassenden Länderartikels.

Bemerkenswert an dem Spanien-Beitrag (wie auch an allen anderen Länder-Aufsätzen) sind weniger die Texte über allgemein bekannte und relativ gut erforschte Themengebiete wie z.B. romanische Architektur, Malerei im Siglo de Oro, Hofkünstler, katalanischer Modernismo usw., die vielfach in ihrer Oberflächlichkeit nicht über ein bloßes Aufzählen von Namen und Daten hinausgehen. (Um hierüber Informationen zu erhalten, greift man besser gleich zu einer der zahlreichen Monographien) - Interessant dagegen wird es, wenn z.B. über Themen gesprochen wird, die in der gängigen Literatur allenfalls marginal behandelt werden, beispielsweise im kunsthandwerklichen Bereich. Die Entwicklungsgeschichte spanischer Möbel, Keramik und Goldschmiedearbeiten liest sich im Dictionary nicht nur interessant; Literaturangaben zu jedem Subkapitel liefern darüberhinaus wertvolle Hinweise zum weiteren Studium des Themas, da neben Monographien und Ausstellungskatalogen auch viele Zeitschriftenaufsätze verzeichnet sind, darunter z.B. Forschungsarbeiten neueren Datums, die man in keinem anderen Lexikon findet. Besonders umfangreich fällt die 30 Titel umfassende Bibliographie über Textilkunst aus.

Auch die Abschnitte über spanische Mäzene, Kunstsammlungen, -literatur, -bibliotheken und Museen sind hilfreich, wenn man sich über bestimmte Entwicklungen einen kurzen Überblick verschaffen möchte. Nähere Informationen erhält der interessierte Leser dann durch die zahllosen Schlagwörter und Querverweise auf andere Lexikonartikel, bzw. durch Hinweise auf Spezialliteratur.

Bei der Auswahl der Abbildungen hat man sich im Spanien-Artikel offenbar bemüht, weniger bekannte Objekte/Werke zu zeigen - wohl auch, um Bildwiederholungen oder -überschneidungen mit den bibliographisch und topographisch orientierten Lexikonartikeln zu vermeiden. Die Texte sind in einem leicht verständlichen Englisch verfaßt, ausschließlich sachorientiert geschrieben und weitestgehend auf dem neuesten Stand der kunsthistorischen Forschung. Die Literaturauswahl beschränkt sich nicht nur auf spanische Arbeiten, sondern bezieht auch die internationale Forschung mit ein. In Einzelfällen lassen sich dabei deutliche Präferenzen für die eigenen Publikationen der jeweiligen Autoren erkennen. Ähnliches gilt für den Portugal-Artikel, der mit 34 Seiten zwar deutlich kürzer ausfällt als der Spanien-Beitrag, aber dieselbe Struktur aufweist.

Die Beiträge über einzelne spanische Städte bzw. Orte, denen die Verfasser eine herausragende kunsthistorische Bedeutung attestieren, variieren in ihrem Umfang von nur wenigen Zeilen bis hin zu mehreren Doppelseiten. Der umfangreichste Artikel dieser Kategorie wurde mit 13 Seiten über Madrid geschrieben, gefolgt von Sevilla mit 11 und Granada mit 10 Seiten, einschließlich Abbildungen. Aber auch kleinere Orte mit besonderen Kunst- bzw. einzelnen großen Bauwerken waren dem Lexikonbeirat einen separaten Eintrag wert. Genannt seien an dieser Stelle, quer durch alle Epochen, z.B. die Klöster San Pedro de Rodes, Tahull, Silos und Yuste, das griechisch-römische Ampurias und die Höhlen von Altamira.

Die Artikel über Großstädte sind durchaus sinnvoll gegliedert, und zwar jeweils in ein Kapitel über Geschichte und Entwicklung der Stadt, dem sich ein Abschnitt über die dortige Kunst und einzelne Kunstinstitutionen anschließt. Gelegentlich werden besonders herausragende Bauwerke, in der Regel die großen Kathedralen (in Granada natürlich die Alhambra, ebenso wie die Mezquita in Córdoba) in einem eigenen Subkapitel behandelt. Die Bibliographien folgen diesem Schema. Bei der Auswahl der Abbildungen, die zumeist nur einzelne Bau- oder Kunstwerke, gelegentlich auch einen Plan zeigen, wäre es in vielen Fällen (z.B. Barcelona oder Granada) sicher lehrreich und übersichtlich gewesen, die Artikel mit einer Totalansicht der jeweiligen Stadt einzuleiten.

Inhaltlich sind die Beiträge dieser Art kaum zu beanstanden, und selbst die zeitgenössische Architektur, wie z.B. die Bauten von Ricardo Bofill und Rafael Moneo, oder das neue Olympiagelände in Barcelona kommen nicht zu kurz. Die Redaktion hat sich hier mit Erfolg bemüht, auch die entsprechenden Literaturverzeichnisse kurz vor Drucklegung des Lexikons 1995/96 nochmals zu aktualisieren. Dies zeigt sich ebenso in der Literaturliste zu Fernando Marías kenntnisreichem Beitrag über den Escorial, der die neuesten internationalen Forschungsergebnisse aus den neunziger Jahren miteinschließt. Auf 8 Doppelseiten sind dort die wichtigsten Fakten über Baugeschichte, Baugestalt und die künstlerische Ausgestaltung des Monuments zusammengefaßt. Die unterschiedlichen Theorien über das Bauwerk wurden explizit als solche gekennzeichnet und im Text stets

mit den jeweiligen Namen (einschließlich Publikationsdaten) versehen, die diese aufrecht erhalten. Das dazugehörige Literaturverzeichnis umfaßt 53 Titel.

Ein Defizit des Dictionary of Art ist dagegen die mangelhafte inhaltliche Übereinstimmung zwischen den einzelnen Beiträgen. Während in dem Escorial-Aufsatz z.B. die jüngsten Erkenntnisse von Margareth Mulcahy (1992) über die malerische Ausgestaltung der Klosterkirche völlig korrekt referiert werden, daß der Bologneser Manierist Pellegrino Tibaldi nämlich zwischen 1586 und 1587 nach seiner Ankunft zuerst den Sagrario-Raum hinter dem Hochaltar freskierte, bevor er mit der Ausmalung des Kreuzgangs begann, orientiert sich der biographische Beitrag über Tibaldi, von Nigel Gauk-Roger, noch ganz an den älteren kunsthistorischen Darstellungen und nennt die Altarbilder und Kreuzgangsfresken als erste Arbeiten des Italieners. Dies verwundert nicht, wenn man sich die Bibliographie dieses Beitrags betrachtet, der als aktuellste Werke lediglich Publikationen aus den frühen siebziger Jahren, darunter fast ausnahmslos italienische Forschungen, berücksichtigt.

Was die Biographien betrifft, so werden Leben und Werk der bekanntesten spanischen Künstler adäquat dargestellt. Den meisten Raum nimmt der Artikel über Picasso, mit insgesamt 19 Seiten ein, gefolgt von Goya mit 15, Velázquez mit 12, El Greco mit 8 und Murillo mit 7 Seiten. Zurbarán (sein Sohn Juan wird separat aufgeführt) und Miró erhalten 6, Salvador Dalí und Antoni Gaudí jeweils 5 Seiten. Auch zeitgenössische Künstler und Architekten, namentlich Bofill, Chillida, Moneo, Subirachs oder Tápies sind dem Verlag mindestens eine Seite wert. Die umfangreichsten Biographien wurden in vier thematische Kapitel gegliedert und diese wiederum chronologisch unterteilt, und zwar in Leben und Werk, Arbeitsmethoden und -techniken, Charakter und Persönlichkeit, sowie in kritische Rezeption und posthume Anerkennung der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit. Bei manchen Künstlern sind die Literaturtitel in der Bibliographie sogar mit kritischen Kurzkommentaren versehen. (Zu Picasso werden dem Leser fast 100 verschiedene Titel empfohlen !)

Die Kritik des Rezensenten sei hier wiederum an der Auswahl der Abbildungen angebracht: Auf 19 Doppelseiten über Picasso gelingt es der Autorin Melissa Mc Quillan nicht, das Schlüsselwerk Guernica unterzubringen (stattdessen wird auf den Beitrag über Historienmalerei verwiesen), und die Demoiselles d'Avignon werden im gesamten Dictionary abbildungstechnisch ignoriert. Ein Foto dieses bedeutenden Gemäldes sucht man nämlich auch im Kubismus-Beitrag vergeblich. Bei Murillo hätte man auf eines der beiden Heiligenbilder verzichten können und stattdessen eine der für den Maler so typischen Immaculadas zeigen müssen.

Interessant und sowohl für den Laien als auch für Fachleute außerordentlich nützlich sind die biographischen Beiträge über Mäzene und Kunstsammler: An vorderster Stelle seien hier die Artikel über Adelsgeschlechter genannt, die sachlich, klar und kompakt informieren und mit vielen Zahlen, Daten und Fakten aufwarten, die man sich sonst andernorts mühsam zusammensuchen muß. Als Beispiel sollen hier die 34 Seiten über die Habsburger dienen: Getrennt nach österreichischem und spanischem Zweig erscheinen sämtliche für die Kunst relevanten Familienmitglieder, illustriert mit Stammbäumen und Porträts der wichtigsten Herrscher.

Separate Einträge über spanische Kunsttheoretiker, -philosophen und -schriftsteller finden sich im Dictionary u.a. zu Juan de Arfe y Villafañe, Benito Arias Montano, Ceán Bermúdez, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Antonio Palomino und José de Sigüenza, um nur einige zu nennen. Was die Beiträge über spanische oder spanienbezogene Kunsthistoriker angeht, so sucht man viele Namen vergebens (z.B. Diego Angulo Iñiguez). In diesem Punkt scheinen die Selektionskriterien des Lexikons fraglich. Immerhin: Carl Justi ist ein eigener Aufsatz gewidmet. Auf die im Dictionary verzeichneten Definitionen einzelner kunsthistorischer Fachtermini soll hier nicht näher eingegangen werden: Gelegentlich wird man bei sehr speziellen Begriffen überraschenderweise fündig, während wiederum andere, als geläufiger geltende nicht erläutert sind.

Die Kunst im ehemals spanischen und portugiesischen Amerika wird im Dictionary of Art außergewöhnlich umfassend berücksichtigt. Eine besondere Stärke des Lexikons ist dabei, daß man in den Darstellungen auf jeglichen Eurozentrismus verzichtete, wie er die meisten Kunstenzyklopädien bisher prägte. Unter den Stichwörtern "Mesoamerica" bzw. "South America" finden sich zwei umfangreiche Beiträge (90 bzw. 102 Seiten lang) über die Kunst der präkolumbischen Völker und Kulturen; detaillierte Informationen liefern außerdem zahlreiche Einzelaufsätze über die wichtigsten Hochkulturen des Subkontinents.Die kolonialzeitliche Kunst und das Kunstschaffen von der Unabhängigkeitszeit bis ins 20 Jahrhundert werden dann sinnvollerweise in den Länderbeiträgen behandelt. Zusätzlich gibt es eine Fülle von Fakten in den Artikeln über lateinamerikanische Städte und Regionen, sowie in Beiträgen über einzelne Künstler bzw. Schulen, Bewegungen und Gruppierungen.

Der umfangreichste Länderartikel wurde mit insgesamt 35 Seiten über Mexiko geschrieben, gefolgt von Brasilien mit 26, Peru mit 21 und Bolivien bzw. Venezuela mit jeweils 17 Seiten. Daß auch die Kunst eines so kleinen Landes wie El Salvador mit immerhin noch 3 Seiten gewürdigt wird, ist in der Tat beachtlich und zeugt vom erklärten Anspruch der Herausgeberin, "alle Künste, Stile, Erdteile und Materialien gleichberechtigt" ins Lexikon aufzunehmen. - Dies ist gerade deshalb von großer Bedeutung, weil sich die Literaturlage zur lateinamerikanischen Kunst vielfach als problematisch darstellt (kleine Auflagen einzelner Titel mit z.T. nur lokaler oder regionaler Verbreitung ohne ISBN, daher oftmals lückenhafte Bestände in Bibliotheken usw.) und selbst über Fernleihsysteme spezielle Fachbücher in diesem Bereich kaum zu beschaffen sind. Es dürfte schwer fallen, ein anderes Nachschlagewerk zu finden, das an einem Ort so viele Informationen über die Entwicklung der Kunst in den einzelnen Ländern Lateinamerikas vereint. - Als einziges Lexikon mit vergleichbarem Ansatz wäre hier lediglich Vicente Gesualdos fünfbändige "Enciclopedia del Arte en América, Buenos Aires, 1968" zu nennen, die mit Künstlerbiographien und Länderartikeln ein ähnliches Schema verfolgt, mittlerweile aber völlig veraltet ist.

Ein Manko der Lateinamerikabeiträge im Dictionary ist jedoch die unzureichende Koordination der einzelnen Texte, die durchweg aus der Feder von dort ansässigen Kunsthistorikern stammen. So werden Literaturhinweise sehr uneinheitlich angegeben (ein und derselbe Titel wird z.B. in einem Länderartikel mehrfach unterschiedlich zitiert: "C. Arbeláez Camacho: El arte colonial en Colombia" = " F. Gil Tovar and C. Arbeláez : Arte

colonial de Colombia") und Zeitschriftenaufsätze mitunter nicht als solche gekennzeichnet. (Bsp.: "E. Marco Dorta: Arquitectura del renacimiento de Tunja. Bogotá, 1957" ist in Wirklichkeit als Aufsatz in den Hojas de Cultura Popular Colombiana Nr. 81/1957 erschienen.) Mitherausgeber einzelner Werke sind z.T. nicht angegeben, die Vornamen der Autoren erscheinen nur abgekürzt und manch ein Verfasser findet sich mal mit, mal ohne Doppelnamen. Hier wäre das Lektorat dringend gefordert gewesen, ebenso zur Vermeidung der zahlreichen Druckfehler, die in den Lateinamerikabeiträgen bestenfalls nur unangenehm auffallen, schlimmstenfalls aber sinnentstellend wirken und dem Leser das Auffinden mancher Literaturtitel erschweren.

So erscheint in der Bibliographie des Städteartikels über Puebla z.B. George Kubler als "G. Hubler", über Fernando Botero liest man, er habe in Madrid in der "Academia de San Ferdinando" studiert (unter dem Stichwort Real Academia de San Fernando wird die Akademie dann wieder richtig geschrieben), der Münchner Kunstprofessor Hugo von Habermann wurde tatsächlich schon 1849 geboren, und nicht 1899, wie im Artikel über den deutsch-kolumbianischen Künstler Wilhelm Wiedemann irrtümlich vermerkt ist (in anderen Beiträgen wird das Datum korrekt wiedergegeben), und die mit besonderer barocker Pracht ausgestattete Kapelle der Dominikanerkirche von Tunja/Kolumbien heißt Capilla del Rosario und nicht "Resario", wie im Lexikon angegeben, um nur einige frappante Beispiele zu nennen. Die Liste der Druckfehler ließe sich beliebig erweitern. - Für ein Nachschlagewerk mit so hoch gesteckten Ansprüchen ist dies natürlich nicht hinnehmbar !

Im Gegensatz zu den Artikeln über Spanien wurden die Lateinamerikabeiträge offenbar relativ früh verfaßt und in einigen Fällen nicht mehr aktualisiert. Der Kolumbien-Aufsatz nennt z.B. als jüngsten Literaturtitel über zeitgenössische Kunst ein Werk aus dem Jahr 1990. Neuerscheinungen fanden keinen Eingang in die Bibliographie, ebensowenig die Tatsache, daß die im Text erwähnten Künstler Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza und Luis Caballero Anfang bzw. Mitte der neunziger Jahre verstorben sind. Auch hätte in die Bibliographie zum Beitrag über kolumbianische Museen das 1995 in Bogotá erschienene "Directorio de Museos de Colombia", von Fernando López Barbosa aufgenommen werden müssen. Was die Literaturauswahl angeht, so muß man sich außerdem wundern, daß in vielen Lateinamerika-Aufsätzen wiederholt ältere kunstgeschichtliche Überblickswerke zitiert werden (z.B. die "Historia del Arte Hispanoamericano", von Diego Angulo, Enrique Marco Dorta und Mario G. Buschiazzo, Barcelona, 1945-56), während man die neueren und wesentlich umfangreicheren Werke der Reihe Summa Artis, von Santiago Sebastián, José de Mesa und Teresa Gisbert aus den achtziger Jahren ignoriert. Fraglich bleibt auch, warum ein allgemein gehaltener Reiseführer wie das South American Handbook in die - mit 5 Titeln ohnehin äußerst dürftige - Liste mit wissenschaftlicher Spezialliteratur über die Kunst im postinkaischen Cuzco aufgenommen wurde.

Inhaltlich sind die Lateinamerikabeiträge in der Regel recht solide verfaßt. Die Länderartikel geben die Entwicklung einzelner Kunstformen und -gattungen zumeist korrekt wieder (Ausnahme: Ricardo Descalzis Ausführungen über ecuadorianische Kolonialkunst, der fälschlicherweise die Malerfamilie Albán (tatsächlich: Fam. Cortés) an der botanischen Forschungsreise des Spaniers José Celestino "Muntis" (richtig: Mutis) teilnehmen läßt.), und die Vielzahl an Informationen über einzelne Städte und Regionen dürfte auch

hochgesteckte Erwartungen erfüllen. Allein zu Mexiko gibt es mehr als 50 Einzelbeiträge über bestimmte Städte und Regionen. Ebenso werden in den biographischen Beiträgen die bedeutendsten Künstler und Architekten des Subkontinents berücksichtigt. - Gewiß, man mag einen Aufsatz über den für die Kolonialmalerei so wichtigen Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos vermissen, der im 17. Jahrhundert die Malschule von Bogotá anführte, oder im Artikel über Botero vergeblich einen Hinweis auf das plastische Werk des Künstlers im italienischen Pietrasanta suchen. Ebenso wird man auf der Karte und im Text des Brasilien-Artikels die Urwaldmetropole Manaus mit ihrem berühmten Opernhaus und den Palästen aus der Zeit des Kautschukbooms vermissen, die noch nicht einmal namentlich erwähnt wird. Dagegen ist man wiederum positiv überrascht, einzelne und recht fundierte Aufsätze über so spezielle Gebiete wie die Malschule von Cuzco, den mexikanischen Estridentismus oder lateinamerikanische Künstler in den USA zu finden.

Etwas umständlich fällt mitunter die Suche nach den im Text angegebenen Abbildungen aus. So ist der Artikel über die Stadt Brasilia beispielsweise nicht bebildert; stattdessen verweist der Autor den Leser auf einzelne Illustrationen in den Beiträgen über Oscar Niemeyer, Lúcio Costa und Roberto Burle Max, ferner auf ein Foto der brasilianischen Kathedralfenster im allgemeinen Artikel über Glas. Positiv fällt generell die überaus sachorientierte Sprache auf, in der auch komplexe Zusammenhänge verständlich dargestellt werden; hilfreich sind zudem die in den Länderartikeln kursiv gesetzten Fachtermini (z.B. adobe, bahareque oder camarín), die anschaulich im Kontext erklärt werden, was dem Leser stetige Unterbrechungen durch mühsames Suchen nach einzelnen Schlagwörtern erspart. Der Index in Band 34 erleichtert außerdem das Auffinden bestimmter Personen, Orte oder kunsthistorischer Fachbegriffe.

Wenn die vorhergegangenen Betrachtungen auch einige Defizite des Lexikons aufgezeigt haben (in erster Linie seien nochmals die mangelhafte Koordination zwischen den einzelnen Beiträgen, die uneinheitliche Zitierweise und die vielen Druckfehler genannt - also allesamt Mängel, die von Verlagsseite durch ein sorgfältigeres Lektorat zu vermeiden gewesen wären), so ist das Dictionary of Art mit seinem globalen Gesamtkonzept einer "Bibliothek der Weltkunst" doch eine erstaunliche Leistung. Im Universitätsbetrieb kann es für Studierende wie für Dozenten durchaus eine hilfreiche Ergänzung zu den etablierten kunsthistorischen Nachschlagewerken darstellen. Daß die Beiträge alle in Englisch verfaßt sind, mag darüber hinaus den an hispanischer oder portugiesischer Kunst Interessierten den Zugang zu diesem Themengebiet auch ohne die entsprechenden Sprachkenntnisse ermöglichen. Als Privatanschaffung aus Kostengründen sicherlich unattraktiv, sollte die Enzyklopädie jedoch in keiner größeren Bibliothek fehlen. - Ob das Dictionary of Art allerdings, wie vom Verlag gepriesen, "**das** herausragende Nachschlagewerk für Generationen von Kunstgebildeten" sein wird, ist angesichts der gezeigten Schwachstellen zu bezweifeln. Dies werden die Erfahrungen der Fachwelt im Umgang mit dem neuen Lexikon erst noch zeigen.

Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art
London, New York: Macmillan Publishers, Grove's Dictionaries. 1996. 34 Bde. inkl. Index. (32 000 S., 15 000 Abb., 41 000 Beitr., 6 700 Autoren) ISBN 1-884446-00-0. Zus. 12 950 DM.

ANSCHRIFTEN / DIRECCIONES / DIRECÇÕES

Der Sitz der **Redaktion der „Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung"** wurde aus organisatorischen Gründen nach Runkel-Steeden verlegt. Bitte senden Sie künftig Ihre Beiträge an folgende Adresse:

La sede de la **redacción de los „Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung"** se ha trasladado por razones organizadores a Runkel-Steeden. Por favor, manden Sus artículos en el futuro a:

A redacção da „Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung" tem sido transferido por razões organizativas a Runkel-Steeden. Rogamos que tinham a bondade de mandar artigos a:

Dr. Bettina Marten
Steedener Hauptstr. 58
D-65594 Runkel-Steeden
Tel./Fax 06482- 5214

Sekretariat der Carl Justi-Vereinigung e. V. seit 1997:
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

Anschrift der **Bibliothek** der CJV:
La dirección de la **biblioteca** de la CJV:
A direcção da **biblioteca** da CJV:

Prof. Dr. Henrik Karge
TU Dresden, Philosophische Fakultät
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
August-Bebel-Str. 20
01219 Dresden
Tel. 0351 - 463 57 07 / Fax 0351 - 463 57 01

KONGRESSE / VERANSTALTUNGEN

KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

„Von der Reform zur Avantgarde"

in Zusammenarbeit mit der *Fundación Colección Thyssen-Bornemisza* in Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, vom 16. bis 18. September 1999.

COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN CARL JUSTI

„Del Regeneracionismo a las Vanguardias"

en cooperación con la *Fundación Thyssen-Bornemisza* a Madrid Fundación Thyssen-Bornemisza, del 16 al 18 de Septiembre 1999.

Information über /Información:

PD Dr. Michael Scholz-Hänsel & Birgit Thiemann M.A.
Menckestr. 26
D-04155 Leipzig
Tel. 0341 - 590 19 18
E-mail: thiemann@akl.uni-leipzig.de

KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

„Lateinamerika-Europa * Europa-Lateinamerika
Indigenes Erbe - europäische Traditionen
Ein Leitfaden lateinamerikanischer Kunst“

in Zusammenarbeit mit dem *Instituto Cervantes* in Bremen
Instituto Cervantes, vom 6. bis 9. April 2000.

COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN CARL JUSTI

„Latinoamérica-Europa * Europa-Latinoamérica
Herencias indígenas - tradiciones europeas
un hilo conductor del arte latino americano“

en colaboración con el *Instituto Cervantes* a Bremen
Instituto Cervantes, del 6 al 9 de abril 2000.

Für weitere Informationen / Secretaría del Coloquio:

Gabriele Schulze
Instituto Cervantes
Schwachhauser Ring 124
D-28209 Bremen
Tel. 0421- 340 39 11 / Fax. 0421 - 349 99 64
E-mail: cervante@uni.bremen.de

EINLADUNG ZUM KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

im Frühjahr 2001 in Osnabrück unter dem Thema

SPANISCHE KIRCHENMALEREI IM 17. JAHRHUNDERT PINTURA ESPAÑOLA ECCLESIASTICA EN EL SIGLO XVII

- CALL FOR PAPERS -

Auf dieser Tagung wird es darum gehen, die Tendenzen der sakralen Malerei herauszuarbeiten, die im Dienste der nachtridentischen Kirche in Spanien entstand. Dabei sollten die verschiedenen Städte und Ortschaften, aus denen die Gemälde stammen, mit ihrer je eigenen Auftragslage und ihren besonderen künstlerischen Verhältnissen, lokale Traditionen und Abhängigkeiten von übergeordneten Zentren ebenso thematisiert werden wie die Funktionen der Bilder in den Kirchen unterschiedlichen Typs (Pfarrkirche, Klosterkirche, Kathedrale etc.) und innerhalb der Kirchen an unterschiedlich gewichteten Orten (Hauptaltar, Seitenaltar etc.).

Die Fragestellung legt es nahe, daß in der Regel Bilder oder Bilderzyklen behandelt werden, die sich in situ befinden oder deren Herkunft rekonstruierbar ist. „Gemischte“ Ensembles, also etwa Altarwerke mit Skulpturen und Gemälden, können selbstverständlich auch gewählt werden.

Die funktionsgeschichtlichen Analysen, die hier vorgeschlagen werden, schließen nicht zuletzt die Frage nach ikonografischen Traditionen mit ein, nach den meist mehrschichtigen aktuellen Bedeutungen der ikonografischen Motive und nach den außerbildlichen Problemen, die an den ästhetischen Figurenkonstellationen demonstriert werden, sowie nach wechselnden Stillagen und den Gründen für die formalen und ikonografischen Präferenzen. Schließlich kann auch der Habitus eines individuellen Künstlers, der seine Handschrift prägt, d.h. seine Sicht auf ein Thema bestimmt, Gegenstand der Analysen sein, die wir uns möglichst facettenreich wünschen.

Wir laden dazu ein, Referate von maximal 30 Minuten Länge zu dem hier skizzierten Thema anzumelden. Wir bitten darum, die vorgeschlagenen Themen auf einer Schreibmaschinenseite zu erläutern und uns bis zum 31.12.1999 zukommen zu lassen.

Prof. Dr. Jutta Held
Universität Osnabrück
Fachbereich
Kultur- und Geisteswissenschaften
Kunstgeschichte
Katharinenstr. 5
D-49069 Osnabrück
Tel.: 0541 / 969 - 3325
Fax: 0541 / 969 - 4789

Dr. Gisela Noehles-Doerk
v. Stauffenbergstr. 40
D-48151 Münster
Tel.: 0251 / 775233

AL-ANDALUS UND EUROPA



AL-ANDALUS UND EUROPA
ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT

EIN KOLLOQUIUM IN BONN
VOM 3. BIS 7. MAI 2000

ES WERDEN FOLGENDE THEMENKREISE BEHANDELT:

VORAUSSETZUNGEN

AL-ANDALUS ALS MACHTZENTRUM

ZWISCHEN AL-ANDALUS UND MAGHREB

UNTER DER (VOR)HERRSCHAFT CHRISTLICHER IBERISCHER REICHE

WEITERE INFORMATIONEN ZU REFERENTEN, ANMELDUNG ETC. DEMNÄCHST AUF UNSERER HOMEPAGE UND BIS DAHIN ÜBER UNSERE BONNER KONTAKTADRESSE

KOORDINATION:
DR. CHRISTIANE KOTHE, DR. MARTINA MÜLLER-WIENER, DR. JOACHIM GIERLICHS, DR. KARL-HEINZ GOLZIO

AL-ANDALUS UND EUROPA • SEMINAR FÜR ORIENTALISCHE KUNSTGESCHICHTE, BONN • CARL-JUSTI-VEREINIGUNG E.V., DRESDEN

KONTAKTADRESSE:
DR. MARTINA MÜLLER-WIENER, SEMINAR FÜR ORIENTALISCHE KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT BONN, REGINA-PACIS-WEG 1, D - 53113 BONN
TEL.: ++49 - (0)228 - 739310, FAX: ++49 - (0)228 - 735579,
LLAMADAS EN ESPAÑOL / COMMUNICATION EN FRANÇAIS: ++49 - (0)221 - 6801246
E-MAIL: INFO.SOK@UNI-BONN.DE

Weitere Veranstaltungen

Internationales Kolloquium „Gil Siloe y la escultura de su época" in Burgos. Vom 13. bis 16. Oktober 1999 wird in Burgos anläßlich der Vollendung der Altarretabel in der Cartuja de Miraflores in Burgos vor 500 Jahren ein Kolloquium über den Bildhauer Gil Siloe stattfinden. Weitere Informationen: Dpto. de Ciencias Históricas y Geografia. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Burgos. C/ Villadiego S/N. 09001 Burgos. Telefon: 947 258855. Fax: 947 258041. E-mail: hist.@ubu.es od. Institución Fernán Gonzáles. Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Paseo de Espolón n° 14. 09003 Burgos. Tel. y Fax: 947 200492.

Kolloquium „Luchas de Género en la Historia a través de la Imagen" in Málaga. Vom 27. bis 29. Oktober 1999 veranstaltet das Departamento de Historia de Arte der Universität Málaga ein Kolloquium über den Umgang mit dem Bild der Frau in Geschichte, Kunst und Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Weitere Informationen: Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofia y Letras. Campus Universitario de Teatinos, s/n. Universidad de Málaga, 29071 Málaga. Tel. 952 131690. Fax. 952 133441.E-mail: tsauret@uma.es

Internationales Kolloquium „Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia" (The historical commitment of spanish architecture in the fifties) in Pamplona. Am 16. und 17. März 2000 veranstaltet die Escuela Técnica Superior de Arquitectura der Universidad de Navarra ein Kolloquium über den Einfluß europäischer und nordamerikanischer Architektur in Spanien während der 50ger Jahre. Weitere Informationen: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. Pamplona. Tel: 34-48-425600 ext.2734. Fax. 34-48-425629 (mittwochs und donnerstags von 12 bis 14h). http://www.unav.es/arquitectura/ . E-mail: arqhis@unav.es

Vorankündigung

Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung

Herausgegeben von Christoph Frank und Sylvaine Hänsel

Erscheint voraussichtlich im 4. Quartal 1999
in Zusammenarbeit mit der Carl Justi-Vereinigung
in der Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung
"Aufklärung und Europa" im Berlin Verlag der Nomos Verlagsgruppe
Umfang: ca. 560 Seiten

Inhalt (alphabetisch):

Einführung: Spanien und Portugal im 18. Jahrhundert aus interdisziplinärer und interkultureller Perspektive

Cerstin Bauer-Funke, Münster: Das Bild Portugals und Spaniens im Prosawerk des Marquis de Sade

Christoph Frank, Potsdam: Die Vermittlung von spanischer Kunst und Literatur an den Dresdner Hof in der Mitte des 18. Jahrhunderts

María de los Santos García Felguera, Madrid: El Madrid de la Ilustración: Reformas urbanas

Andreas Gelz, Potsdam: Tertulia – kulturgeschichtliche Implikationen einer Kommunikations- und Gesellschaftsform im Spanien des 18. Jahrhunderts und ihre literarische Repräsentation (Quijano, Jovellanos und Cadalso)

Sylvaine Hänsel, Berlin: Goyas Familienporträts

Jens Häseler, Potsdam: Spanische Literatur in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*

Johannes Hartau, Hamburg: Goya, Don Quijote und die Aufklärung

Gerda Haßler, Potsdam: Sprachbewußtsein und Tradition in der spanischen und portugiesischen Aufklärung

Ulrike Hönsch, Freiburg i. Br.: Das deutsche Spanienbild in den literarhistorischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts: Christian Heinrich Schmids *Theorie der Poesie* (1767) und Johann Friedrich Butenschoens *Versuch über die Spanische schöne Literatur* (1789)

Helmut C. Jacobs, Duisburg: Ideale Stadt- und Architekturentwürfe in den spanischen Utopien und fiktiven Reiseberichten des 18. Jahrhunderts

Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Madrid: José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes

Henrik Karge, Dresden: "Ideal und Natur. Zur Bewertung der spanischen Malerei in der Kunsttheorie Anton Raphael Mengs' *Carta* an Antonio Ponz

Barbara Kornmeier, Berlin: Liederliche Frauenzimmer. Goyas Auseinandersetzung mit moralisierenden Themen

Edgar Lein, Braunschweig: "Der Triumph Spaniens". Giambattista Tiepolos Deckenfresko im Thronsaal des Königlichen Schlosses in Madrid

Tilman Lingesleben, Berlin: "RECUEIL Des plus belles ruines de Lisbonne [...]" – Zur Rezeption des Lissabonner Erdbebens in einer Graphikfolge von Jacques-Philippe LeBas

Alisa Luxenberg, Lexington, KY: Emblematic Portraiture and Identity: Jean Ranc's *Portrait of Carlos III as a Child*

Susanne Märtens, Berlin: Cervantes' *Don Quijote* und die englische Karikatur: Thomas Rowlandsons *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque*

Bettina Marten, Runkel: Die Reise des Marqués de Ureña durch Nordeuropa in den Jahren 1787/1788

Sara Muniain, Pamplona: El Padre Sarmiento y su programa decorativo escultórico para el Palacio Real de Madrid

Hans-Jörg Neuschäfer, Saarbrücken: Goya und die Tragödie der spanischen Aufklärung. Die Bilder zum 2. Und 3. Mai 1808

António Nunes Pereira, Lissabon/Aachen: Aufklärung in Goa: Der geplante Wiederaufbau der Stadt unter Pombal

Salvatore Pisani, Florenz: Rationalität und keine: Zur Architektur im Neapel von Karl von Bourbon. Der Albergo die Poveri und der Majolika-Garten von S. Chiara

Anna Reuter, Madrid: Opfer und Täter in Goyas Inquisitions- und Kriegsszenen

Christine Rolland, Allouville-Bellefosse: Louis-Michel Van Loo: *Premier Peintre* to the King of Spain

Carlos Sambricio, Madrid: El Escorial, Villanueva und der Klassizismus. Eine Interpretation der Architektur des Klassizismus in Spanien

Michael Scholz-Hänsel, Leipzig: Die Jesuiten als interkulturelle Mittler im "portugiesischen" Asien der Aufklärungszeit

Anke Schwarz-Weisweber, Berlin: Lorenzo Tiepolo in Spanien

Manfred Tietz, Bochum: Der Widerstand gegen die Aufklärung in Spanien, Frankreich und Deutschland

Michael Wenzel, Eppelheim: Zur Rezeption spanischer Malerei im Deutschland der Aufklärung: *"El cuadro del fingido Baco – Ein Bacchusfest von Velasquez"* – Anton Raphael Mengs und Adam Friedrich Oeser sehen Velázquez

Christian von Zimmermann, Heidelberg: *"...fast fremder als Japan und manche entfernte Reiche..."* Die Aufklärung in Spanien und Portugal im Blick der deutschen Reisenden

Auf folgende Neuerscheinung möchten wir aufmerksam machen:

Regine Abegg

Königs- und Bischofsmonumente
Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang
der Kathedrale zu Burgos
(Züricher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte Bd. 1)

168 Seiten, eigener Bildteil mit 292 schwarzweissen Abbildungen
Hard cover, 30 x 21 cm
ISBN 3-909252-02-8
Sfr. 115,-/ DM 130,-
April 1999, zip (Zurich Interpublishers)

Bestellungen über jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag (zip, Postfach 1073, CH-8021 Zürich)



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:

Regine Abegg:
Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos, Zürich 1999.

Walter Beutler:
Vicente Carducho: Der große Kartäuserzyklus in El Paular, Salzburg 1997.

Sylvaine Hänsel / Henrik Karge (Hg.):
Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, 2 Bde., Berlin 1992.

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

Henrik Karge:
La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España, Valladolid 1995.

Henrik Karge (Hg.):
Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit. München 1991.

Sabine Poeschel:
Il Saturno di Goya come critica all´accademismo. Un paragone inaspettato, in: Storia dell´Arte Nr. 91, 1997, S. 432-446 (Sonderdruck).

Schenkung Dr. Gisela Noehles-Doerk, Münster:

Jesús Campos / Conceción Camarero (Hg.):
Recuperar Madrid, Madrid 1982

Cirilo Flórez Miguel / Pablo García Castillo / Roberto Albares Albares:
La ciencia del cielo. Astrología y filosofía natural en la Universidad de Salamanca (1450-1530), Salamanca 1989 (Fotokopie).

Vicente Traver Tomás:
El Marqués de la Vega-Inclán, o.O. 1965.

Schenkung Prof. Dr. Achim Arbeiter, Göttingen:

Francisco Amela y Vives:
La Lonja de Valencia, Valencia 1935.

Ausstellungskatalog „Goya", Barcelona, Palacio de Pedralbes, Barcelona 1977.

Ausstellungskatalog „Velázquez y lo velazqueño. Catalogo en la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960. Madrid 1960.

Carmen Bernis:
Indumentaria espaňnola en tiempos de Carols V, Madrid 1962.

Eduardo Carazo / Juan Miguel Obortorena :
Arquitecturas Centralizadas. El espacio sacro de planta centra: diez ejemplos en Castilla y León, Valladolid 1994.

Walter W.S. Cook:
La pintura románica sobre tabla en Catauña, Madrid 1960.

Felipe Maria Garín Ortiz de Taranco:
Aspectos de la arquitectura gótica valenciana. Ensayo de génesis estilística, Valencia 1935.

Juan Antonio Gaya Nuño:
El Escorial, Madrid o.J.

J. Gudiol Ricart:
La catedral de Toledo, Madrid o.J.

Hispanic Society (Hg.):
The Hispanic Society of America (Photofaltblatt), New York 1936.

August L. Mayer :
El estilo románico en España, Madrid 1931.

Arsenio Moreno Mendoza:
Da Velázquez a Murillo. Il „siglo de oro“ in Andalusia (Ausstellungskatalog) Fondazione Giorgio Cini, Mailand 1993.

Georges Pillement:
Goya, Mühlhausen i. Elsaß o.J.

José Manuel Pita Andrade:
Escultura románica en Castilla. Los Maestros de Oviedo y Àvila. Madrid 1955.

Archivo Español de Arte Bd. 148, Madrid (CSIS) 1964.
Archivo Español de Arte Bd. 150, Madrid (CSIS) 1965.
Boletín del Museo del Prado XI,29, Madrid (Museo del Prado) 1990.
Mundo da Arte. Revista mensal de arte, arqueologia e etnografia Bd. 1 - 6, Coimbra, Dez. 1981 - Mai 1982.

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.